



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Mazepa als literarische Figur der Romantik: Byron, Hugo,
Słowacki“

Verfasserin

Jana-Katharina Mende

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuer:

ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Alfred Noe

Danksagungen

Mein herzlichster Dank gebührt meinem Betreuer Herrn Prof. Dr. Alfred Noe für seine Unterstützung, seine stets hilfreichen Ratschläge und seine Begeisterung für die Wissenschaft, die mich immer wieder inspiriert haben. Herrn Prof. Dr. Alois Woldan bin ich zu großem Dank verpflichtet, nicht nur für den Schubs in die thematisch richtige Richtung, sondern auch für die wertvollen Hinweise und den produktiven Gedankenaustausch.

Herrn Prof. Dr. Jochen A. Bär danke ich für seine Hilfsbereitschaft, Unterstützung und sein freundliches Interesse sowie für die nachhallend enthusiastische Einführung in die Literatur, Kunst und Musik der Romantik. Diesbezüglich bin ich auch Frau Kirsten Grote-Bär und Frau Dr. Tumat-Schnurr sowie der gesamten Salemer AG 7 zu großem Dank verpflichtet. Oliver Grill gebührt mein besonderer Dank für den anregenden Gedankenaustausch.

Herrn Prof. Dr. Márton Szilágyi danke ich vielmals für die zahlreichen Hinweise auf die ungarischen Quellen und Literatur. Bálint Szilágyi gilt mein Dank für die Hilfe bei der Recherche in Budapest und den Übersetzungen aus dem Ungarischen. Außerdem danke ich herzlich Frau Dr. Brigitta Pesti für die Ermöglichung der Recherche in Ungarn, Herrn Dr. Matthias J. Pernerstorfer und dem Don Juan Archiv Wien für die wissenschaftliche Unterstützung sowie Herrn Dr. Hans-Peter Hoelscher-Obermaier für die wertvollen bibliographischen Hinweise.

Lena Kislinger danke ich dafür, dass ich ihre wunderbaren Fähigkeiten als Lektorin in Anspruch nehmen durfte sowie für die Unterstützung während des Entstehungsprozesses der Arbeit.

Ana Mitić gilt mein Dank für die unermüdliche Begleitung und Unterstützung meiner Diplomarbeit und die vielen inspirierenden Gedanken, Ideen und Hinweise.

Schließlich danke ich Brigitte und Dirk-Ulrich, Jonathan und Charlotte Mende dafür, dass sie mir dieses Studium ermöglichten, mich dabei immer unterstützten und motivierten, und Albert Steinchen Einstein (in memoriam) für die Ruhepausen.

Inhaltsverzeichnis

1. Mazepa: Name, Alter, Herkunft	7
1.1 Ein romantischer Stoff?	8
1.2 <i>Mazeppa</i> und <i>Mazepa</i> : die Werke	16
1.3 Eine postkolonialistische Fragestellung	19
2. Vom Zeitzeugenbericht zum Zirkus: <i>Mazeppa</i> im anglo-französischen Sprachraum	26
2.1 <i>Mazeppa</i> zwischen Historiographie und Literatur	27
2.2 Byron und der französische Byronismus	38
2.2.1 Voltaire und Byron	41
2.2.2 Byron und <i>Mazeppa</i> in Frankreich	49
2.2.3 Hugo und sein <i>cénacle</i> entdecken <i>Mazeppa</i>	51
2.3 <i>Mazeppa</i> als Hippodrama	58
3. Słowackis <i>Mazepa</i> als Andere(r) im kulturellen Dazwischen	70
3.1 Ein Pole in Paris	70
3.2 Text und Textgenese von <i>Mazepa</i>	74
3.3 <i>Mazepa</i> im räumlichen und menschlichen Dazwischen	79
3.3.1 Ein erneuter Gattungswechsel	79
3.3.2 Die Neusituierung des Dramas	85
3.3.3 Die dramatischen Figuren, Funktionen und ‚fantoche‘	92
3.3.4 <i>Mazepa</i> realisiert zwischen Romantik und Revolution	109
4. Französischer Rückblick auf <i>Mazeppa</i>	117
Literaturverzeichnis	123
Abstract (Deutsch)	134
Abstract (English)	135
Lebenslauf	136

„Immer fällt mir, wenn ich an den Indianer denke, der Türke ein.“ Karl May, *Winnetou I*

1. Mazepa: Name, Alter, Herkunft

Politiker und Protagonist zahlreicher literarischer Werke, Kosakenführer und Kriegsherr, Vertrauter Peters I., Verräter und Verführer: Ivan Mazepa¹ hat viele Gesichter, die schon zu Lebzeiten in der ausländischen Presse und Geschichtswerken gezeichnet wurden. In Europa wurde der ukrainische Hetman² durch die Darstellung in Voltaires *Histoire de Charles XII* berühmt. Knapp hundert Jahre später wurde er als Mazeppa von George Gordon Byron in die Literatur der Romantik eingeführt, was ihm durch den vorherrschenden Byronismus zu großer Popularität unter Überschreitung aller Gattungsgrenzen verhalf. Besonders die französische Romantik rezipierte Stoff und Figur und bildet so den Hintergrund für das Drama *Mazepa* des

¹ In Ermangelung einer Biographie möchte ich hier kurz die wichtigsten Lebensdaten Ivan Mazepas wiedergeben: Sein Geburtsdatum ist unbekannt, es wird in der Forschung zwischen 1629 und 1642 angesetzt (vgl. Manning 1957, 31). Er „stammte aus dem ukrainischen Adel des rechten Ufers, studierte an der Kiever Akademie, dann an einem Warschauer Jesuitenkollegium. Nach mehreren Jahren im Dienst des polnischen Königs und Reisen nach Westeuropa trat er 1669 in den Dienst des rechtsufrigen Hetmans Dorošenko, später des linksufrigen Hetmans Samojlovič. Im Jahre 1687 wurde er – mit Unterstützung Moskaus – zu dessen Nachfolger gewählt. Als Hetman förderte der gebildete Mazepa die orthodoxe Kultur und stärkte die Stellung der Kosakenaristokratie, der vermehrt Grundbesitz zugewiesen wurde. [...] Mazepa arbeitete als Hetman loyal mit der russischen Regierung zusammen [...]. Auch im Nordischen Krieg stand Mazepa auf der russischen Seite und besetzte im Einvernehmen mit Peter [I.] im Jahre 1703 die rechtsufrige Ukraine. Als Vorwand dafür diente ihm der Kosaken-Aufstand Palijs gegen Polen-Litauen. Damit gelang es Mazepa, die beiden Teile von Chmel’nyč’kyjs Hetmanat wieder zu vereinigen.“ (Kappeler 2000, 89-90). Damit war der Hetman jedoch nicht zufrieden: die Autonomie der Ukraine wiederzuerlangen, ging er mit dem größtem Feind Peters I., dem schwedischen König Karl XII., ein Bündnis ein. Ihre Niederlage gegen Russland bei der Schlacht von Poltava am 28. Juni 1709 zwang den König und Mazepa jedoch zur Flucht ins Osmanische Reich. Dort, in Bender, starb der Hetman noch im selben Jahr. (Vgl. Kappeler 2000, 91).

² Der Hetman oder Ataman wurde seit dem 16. Jahrhundert von einer Versammlung aller Kosaken gewählt, erhielt dadurch bestimmte Kompetenzen, konnte jedoch auch wieder abgewählt werden (vgl. Kappeler 2000, 55-56). Das unter Bohdan Chmel’nyč’kyj errichtete Hetmanat als Herrschaftsverband der Kosaken in der Ukraine konnte sich jedoch allein nicht gegen die mächtigen Nachbarn halten und war daher immer auf die Protektion anderer, des Osmanischen Reichs oder Russlands, angewiesen (vgl. Kappeler 2000, 60-64). Daher stand das Hetmanat ab 1654 unter russischem Protektorat, was besonders in außenpolitischen Fragen die Kompetenz des Hetmans beschränkte (vgl. Kappeler 2000, 65). 1663 wurde die Ukraine schließlich geteilt – der Teil westlich des Dnjepr gehörte zum Königreich Polen-Litauen, der Teil östlich des Flusses stand weiterhin unter russischem Protektorat (vgl. Kappeler 2000, 68).

exilierten polnischen Schriftstellers Juliusz Słowacki. Der Stoff zieht sich also durch verschiedene Länder, Sprachen, Künste, Gattungen, Epochen.³

Ich möchte mich in dieser Arbeit mit der Transformation Mazeppas in Mazepa beschäftigen und dazu die polnische Tragödie Słowackis in ihrem anglo-französischen Entstehungskontext untersuchen. Dazu müssen jedoch zuvor einige Fragen geklärt werden, die sich aus den zeitlichen und räumlichen Dimensionen der Fragestellung ergeben.

Schon dieser kurze Einleitungstext birgt zahlreiche definitorische Schwierigkeiten: zum einen wird Mazeppa/Mazepa als Thema, Legende, Mythos, Motiv der Literatur eingeführt, häufig jedoch ohne Begründung für die eine oder andere Bezeichnung, zum anderen wird Mazeppa/Mazepa in der Forschungsliteratur verschiedener Sprachen und Traditionen als Held der Romantik bezeichnet, zumeist ohne Erklärung, auf welchen Romantik-Begriff dabei Bezug genommen wird. Zunächst sollen also diese zwei Fragen zumindest für den Rahmen dieser Arbeit geklärt werden, die sowohl der europäischen Dimension der Ausbreitung als auch den verschiedenen Bearbeitungen gerecht werden sollen.

1.1 Ein romantischer Stoff?

Sämtliche literarischen Bearbeitungen beruhen auf dem Stoff, der in Frankreich und England besonders durch Voltaires *Histoire de Charles XII* bekannt wurde. Zudem gibt es mittlerweile zahlreiche historiographische Darstellungen des Hetmans, die als Folie für eine heutige Rezeption dienen und erlauben, zwischen historischen Gegebenheiten und literarischer Bearbeitung zu unterscheiden. In dieser Arbeit möchte ich nicht auf die Trennung von Fakten und Fiktion eingehen und die Unterschiede der historischen Figur Mazepa zu ihren literarischen Nachfolgern beleuchten. In der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts, in der die Unterschiede zwischen Historiographie und Literatur nur graduell sind, ist eine solche Trennung für die Darstellung Mazeppas/Mazepas zunächst nicht notwendig. Die im modernen Sinne historiographischen Abhandlungen über den Hetman ab dem 20. Jahrhundert werden hingegen außerhalb des Diskurses als Sekundärliteratur behandelt. Ich möchte also die

³ In Kursivschreibung beziehen sich *Mazeppa* und *Mazepa* auf die jeweiligen Titel bzw. Werke, die Schreibung der Namen in der Grundschrift bezeichnet die literarischen Figuren bzw. den Stoff.

historiographischen Darstellungen Mazepas ebenso wie die literarischen Bearbeitungen bis ca. 1900 als Teil desselben Diskurses behandeln⁴. Der literarische Stoff beschränkt sich dabei auf wenige Ausschnitte des Lebens Ivan Mazepas, auf seine Zeit als Page am Hofe König Jan Kazimierzs und, in den russischen und ukrainischen Behandlungen des Stoffs, auf die letzten Jahre Mazepas und seine Niederlage in der Schlacht bei Poltava. Voltaires *Historie de Charles XII* und, für Słowacki, auch Paseks *Pamiętniki* sind also „poetischer Stoff“⁵ wie ihn Frenzel definiert (vgl. Frenzel 1978, 24).

Die populärste Darstellung Mazeppas betrifft eine Episode aus der Zeit an Jan Kazimierzs Hof, wo Mazeppa als Page diente. Der junge und attraktive Kosake beginnt eine Affäre mit einer Hofdame, die von ihrem wütenden Ehemann entdeckt wird. Er lässt Mazeppa auf ein wildes Pferd binden, das ihn – hier widersprechen die verschiedenen historischen Quellen des 18. Jahrhunderts einander – zurück zu seinem Gut bzw. in die Steppe trägt. Die Historizität dieser Geschichte kann aber nicht nachgewiesen werden, weshalb neuere Studien davon ausgehen, dass es sich hierbei um eine Erfindung handelt.

Daraus kann der Titel der bekanntesten Mazeppa-Monographie von Hubert F. Babinski erklärt werden, der von einer „Mazeppa-Legend in European Romanticism“ spricht und damit die Fiktionalität schon in seiner Begründung der Mazeppa-Darstellung aufdeckt. Dennoch möchte ich zunächst von einem neutrale(re)n Stoffbegriff ausgehen, der es mir ermöglicht, historiographische Schriften des 18. und 19. Jahrhunderts sowie die literarischen Verarbeitungen als Elemente desselben Diskurses aufzufassen. Der Stoff, der letztendlich auf die historiographischen Vorlagen bzw. auf die darauffolgenden literarischen Bearbeitungen, insbesondere die Byrons, zurückgeht, lässt, wie ich zeigen werde, unterschiedliche

⁴ Zugleich spricht auch die Auffassung Hayden Whites für die umfassende Betrachtung von Historiographie und Literatur: „Ob die in einem Diskurs dargestellten Ereignisse als atomare Teile einer Gesamtmasse oder als mögliche Geschehnisse innerhalb einer wahrnehmbaren Totalität gedeutet werden, der Diskurs, in seiner Gesamtheit als ein Abbild einer bestimmten Realität genommen, steht in einer Beziehung der Korrespondenz zu dem, dessen Abbild (image) er ist. In diesem doppelten Sinne ist jeder geschriebene Diskurs in seinen Intentionen kognitiv und in seinen Mitteln mimetisch. Und das gilt auch für den spielerischsten und scheinbar expressivistischen Diskurs, für Dichtung nicht weniger als für Prosa [...]. In dieser Hinsicht ist die Geschichtsschreibung nicht weniger eine Form von Fiktion, als der Roman eine Form historischer Darstellung ist“ (White 1986, 146). Gerade wenn man im Rahmen der Postcolonial Studies und des Orientalismus nach Said Foucaults Diskurs-Begriff voraussetzt, ist eine gattungsübergreifende Haltung notwendig, um das Phänomen Mazeppa/Mazepa verstehen zu können.

⁵ Frenzel definiert Stoff als „eine schon außerhalb der Dichtung vorgeprägte Fabel, ein ‚Plot‘, der als Erlebnis innerer oder äußerer Art, als Bericht über ein zeitgenössisches Ereignis, als *historische*, mythische, religiöse Fabel [...] dichterisch gestaltet wird. So verstanden ist poetischer Stoff bereits ein durch einen geistigen Prozeß erzeugtes Substrat aus dem, was in der natürlichen Welt als Stoff gilt“ (Frenzel 1978, 24, Heraushebung: J.K.M.).

Interpretationen zu, die jeweils andere Motive⁶ hervorheben. Rein äußerlich lässt sich der Stoff einfach beschreiben, indem man die folgenden Elemente der Darstellung, die auch in der bildenden Kunst vorherrschend wurden, erfasst: Mazeppa als Jüngling, auf ein wildes Pferd gefesselt. Fasst man Mazeppa/Mazepa jedoch im Kontext der jeweiligen Entstehungszeit, Sprache, Gesellschaft, des jeweiligen Landes auf, so können diese Kriterien nicht genügen. Denn Mazepa erinnert zwar an diese Darstellung, geht dieser jedoch voraus, wie meine Untersuchung des polnischen Dramas zeigen wird. Der Name verbindet jedoch die jeweiligen Bearbeitungen, unterscheidet sich aber als literarische Figur von den jeweils anderen. Nach Trousson ist das typisch für ein „thème de héros“⁷, das zwar von einem festen Rahmen ausgeht, allerdings durch die verschiedenen Auslegungen eine hohe Vieldeutigkeit erreicht, die die Gedanken und Ideen der jeweiligen Epoche, hinzuzufügen ist der Nation, Sprache usw. ausdrücken (vgl. Trousson 1965, 38). Die unterschiedliche Auffassung dessen, was mit dem Namen Mazepa verknüpft ist, zeigt sich schon in der Schreibweise des Namens⁸. In den zeitgenössischen Presseberichten zeigt sich eine große Vielfalt in der Schreibweise, es finden sich Beispiele von *Manzeye* bis *Marepa* oder *Masappa* (vgl. Mackiw 1963a, 22; 23). Im englischsprachigen Raum erscheint noch vor Voltaire die Schreibweise *Mazeppa* in Daniel Defoes *The History of the Wars of His Present Majesty Charles XII, by a Scots Gentleman in the Swedish Service*, die 1715 in London erschien. Schon zu Lebzeiten Mazepas bzw. zumindest kurz danach hat sich die Schreibweise mit doppeltem „p“ im westlichen Diskurs durchgesetzt, woran sich Voltaire dann anschloss⁹.

Im Zuge neuerer Forschungen gewann die unterschiedliche Schreibweise an Bedeutung und es wurden daraus unterschiedliche Schlüsse gezogen: während Woldan Mazepa als die historische Figur sowie Puškins Helden auffasst und in dem zusätzlichen „p“ die Literarisierung derselben durch andere Autoren erkennt (vgl. Woldan 2010, 141), stehen sich

⁶ Das Motiv definiert Frenzel als „eine kleinere stoffliche Einheit, die zwar noch nicht einen ganzen Plot, eine Fabel, umfaßt, aber doch bereits ein inhaltliches, situationsmäßiges Element ist und damit einen Handlungsansatz darstellt“ (Frenzel 1978, 29). Im Falle Mazeppas/Mazepas kann also das Motiv des Rebellen, der Freiheit, des ‚Liebesdreiecks‘ im Vordergrund stehen.

⁷ „Thème de héros“ lässt sich nicht direkt mit Heldenstoff oder Heldenthema übersetzen, weswegen ich es im Original anführe.

⁸ Dank der Nachforschung T. Mackiws kann man jedoch davon ausgehen, dass der historische Hetman Ivan Mazepa seinen Namen mit nur einem ‚p‘ schrieb: „An evident proof of the case may be seen from the facsimile signature of Hetman Mazepa, which is here published for the first time. This signature was written in his own hand, in the letter of August 26, 1704 from his headquarters at Chudniv to the Polish voyevoda of the city of Kalish, Zymunt Galecki. In the letter, as it could be seen, Mazepa signed his name with only one ‘p’“. (Mackiw 1963b, 44).

⁹ Weshalb Grob (Grob 2005, 41) Voltaire als Begründer dieser Schreibweise ansieht, ist daher nicht nachvollziehbar.

bei Grob zwei kulturelle Konzepte gegenüber (vgl. Grob 2005, 37). Der westliche Mazeppa als eine Figur der Grenzüberschreitung unterscheidet sich von dem östlichen – alten und daher statischen – Mazepa.

Ich werde hier, angelehnt an diese Unterscheidungen, Mazepa und Mazeppa als unterschiedliche Figuren behandeln. Mazeppa ist bei Byron, Hugo und allgemein im Umfeld der französischen Romantik anzutreffen. Auch die Figur in Voltaires und Vogüés Text sowie in dem Roman von D’Orville und den Zirkusstücken werde ich als Mazeppa anführen, wodurch eine Trennung des anglo-französischen Kontexts und der polnischen Tragödie von Słowacki sichtbar wird, in der Mazepa auftritt. Nicht der historische Hintergrund, sondern die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Diskurs spielt bei dieser Benennung eine Rolle. Auch der Trennung nach den jeweiligen Mazepa-Plots, Mazeppa am Hofe des polnischen Königs bzw. Mazepa in Poltava, die nach Frenzel „zwei voneinander unabhängige Stoffkomplexe“ bilden (Frenzel 1962, 419), möchte ich mich nicht anschließen, da sowohl bei Voltaire, als auch bei D’Orville, Byron und Vogüé beide Geschichten verknüpft werden.

Der Hetman dringt in der Epoche der Romantik, nämlich mit Byrons *Mazeppa* (1818) in die Literatur ein und wird zunächst aufgrund der zeitlichen Zugehörigkeit als romantischer Held verstanden. Von einem literaturhistorischen Gesichtspunkt aus trifft das ohne weiteres zu: die Autoren werden in den jeweiligen Nationalliteraturen als Vertreter der Romantik betrachtet. Die Entstehungszeit der Werke zieht sich von 1818 (Byron) bis 1839 (Słowacki), also der zweiten Phase der englischen Romantik bis zur polnischen Romantik in der Emigration. Byron, Hugo und Słowacki gelten als jeweils typische Vertreter der englischen, französischen und polnischen Romantik, wobei Byron eine Sonderrolle als Vermittler zwischen den Literaturen spielt, die auch im Falle des Mazeppa/Mazepa-Stoffs zum Tragen kommt und noch gesondert behandelt werden wird.

Anhand einer kurzen historischen Übersicht kann man erkennen, dass Mazeppa/Mazepa zeitversetzt parallel zur Konstituierung der Romantik in den jeweiligen Literaturen auftritt. Die englische Romantik, ohne sich als solche zu benennen, begann schon im 18. Jahrhundert und kann daher als Vorreiter der kontinentalen romantischen Literatur gesehen werden¹⁰. Der Höhepunkt der englischen Romantik der ersten Generation um Wordsworth, der Lake School,

¹⁰ „There is [...] some justification for the contention that ‘this vast romantic movement was the European reverberation of English eighteenth-century romanticism, like the thundering of Alpine re-echoing to a pistol-shot’” (Furst 1969, 30-31).

war jedoch ungefähr gleichzeitig mit der Entwicklung in Deutschland. Die deutsche Romantik soll hier nur insofern berücksichtigt werden, als dass sie die Romantik als kulturelles und literarisches Konzept entwickelte und formulierte, welches wiederum in anderen Literaturen rezipiert wurde. Hier wirken besonders August Wilhelm Schlegel und Mme de Staël als ‚Transmitter‘ zwischen den europäischen Literaturen. Die englische Romantik kann aber erst einmal ohne den deutschen Einfluss betrachtet werden, der für den Mazeppa/Mazepa-Stoff sekundär ist.

Byron gehört zur jüngeren Generation der englischen Romantiker, worunter man die Schriftsteller nach 1815 versteht, die sich zwar von den Vertretern der Lake School absetzten, aber sich selbst auch nicht als Romantiker bezeichneten¹¹. Die englische Romantik endet (spätestens) in den 1830er Jahren, also zu einem Zeitpunkt, an dem die französische Romantik noch an ihrem Beginn steht. Die englische als die erste für Mazeppa/Mazepa relevante Romantik weist auch die erste literarische Bearbeitung, allerdings nach der französischen Vorlage, auf.

Die französische Romantik ist von der deutschen Theorie beeinflusst, die sich durch Mme de Staëls *De l'Allemagne*¹², erschienen 1810, verbreitete, allerdings konnte das Werk in Frankreich erst während der Restauration rezipiert werden, da es unter Napoleon verboten war. 1827 bildete sich der *cénacle* um Victor Hugo, zu dem sich zahlreiche Künstler¹³ einfanden, die der Romantik zugeordnet werden; außerdem wurde in diesem Jahr das *préface de Cromwell* verfasst, das als ein Gründungsmanifest der französischen Romantik gelten kann. Die Mazeppa-Bearbeitung Hugos zwei Jahre später entsteht in diesem Kontext und ist u. a. von der Auseinandersetzung der bildenden Künstler mit dem Byron'schen Werk geprägt.

Die polnische Romantik nimmt erst gut eine Generation später als in England oder Deutschland ihren Anfang mit der Veröffentlichung des ersten Bands der *Poezje* von Adam Mickiewicz, der als einer ihrer wichtigsten Vertreter gilt (vgl. Kowalczykowa 2002, 835). Eine revolutionäre Orientierung erhält die polnische Romantik durch ihre Politisierung während des November-Aufstands 1830/31, nach dessen Misslingen große Teile der

¹¹ Dazu bemerkt Bode: „Self-designation is neither a sufficient nor a necessary condition for inclusion” (Bode 2005, 127). So haben sich weder Byron noch Hugo selbst als Romantiker bezeichnet.

¹² „Mme de Staël [spielte] mit ihrem Buch die entscheidende Rolle für das sich formende romantische Deutschlandbild und die Ausstrahlung dt. Gedankenguts in alle Welt“ (Hoffmeister 1990, 104).

¹³ Wenn diese Bezeichnung hier ungegendert erscheint, so liegt das daran, dass in diesem Fall nur männliche Künstler gemeint sind. Sind sowohl weibliche als auch männliche Akteure betroffen, so werde ich stets beide grammatikalische Formen anführen.

polnischen Intelligenzija in die Emigration gingen. Auch Juliusz Słowacki verließ Polen im Rahmen der ‚Wielka Emigracja‘, der Großen Emigration¹⁴. Im französischen Exil bildet sich eine polnische Nationalliteratur heraus, die von dem Fehlen eines Nationalstaats geprägt ist. Der polnische Kampf für die Unabhängigkeit zieht, wenn auch nicht so stark wie Griechenland, die Sympathien der englischen und französischen Romantiker an, teilweise kann sogar von einer Polenbegeisterung gesprochen werden. Słowackis *Mazepa* entsteht im französischen Exil in Paris, wo 1840 die Erstausgabe erscheint. Damit liegt das Erscheinungsdatum mitten in der polnischen Romantik, die über den Tod des Autors 1849 hinaus besteht.

Zwischen den jeweiligen Mazeppa/Mazepa-Bearbeitungen liegen also immer 10 Jahre, die mit der Entwicklung der Romantik in der entsprechenden Literatur korrelieren.

Dennoch kann die literaturhistorische Einordnung nicht das einzige Kriterium für eine Zugehörigkeit zur Romantik sein. Problematisch wird diese nämlich durch den europäischen Kontext, in dem der Stoff behandelt wird. Die Romantik als gesamteuropäisches Phänomen lässt sich, obwohl häufig versucht, nie ganz fassen, da sich parallel und als ein Teil von ihr der Gedanke der Nation und damit auch der Nationalliteratur entwickelt. Ebenso wenig wie *romantic*, *romantique* und *romantyczny* als Äquivalente gelten können¹⁵, kann man von einer einheitlichen romantischen Bewegung in Europa sprechen, wobei Mazeppa und Mazepa jeweils zu bestimmten Teilen den verschiedenen Konzepten der Romantik ent-, anderen dafür aber widersprechen.

In der Romantik-Forschung finden sich verschiedene Ansätze, eine europäische Dimension greifbar zu machen. Wellek geht von einer einheitlichen Bewegung aus:

If we examine the characteristics of the actual literature which called itself or was called „romantic“ all over the continent, we find throughout Europe the same conceptions of poetry and of the workings and nature of poetic imagination, the same conception of nature and its relation to

¹⁴ „Nazwą ‚Wielka Emigracja‘ zwykliśmy określać polityczne wychodźstwo polskie po powstaniu listopadowym, zogniskowane głównie we Francji. [...] Paryż [...] był siedzibą kolejnych komitetów narodowych o ambicjach reprezentowania ogółu, tu działały emigracyjne towarzystwa naukowo-literackie, instytucje dobroczynne i biblioteki (Witkowska 2002, 1000). [„Die Bezeichnung ‚Große Emigration‘ verwenden wir gewöhnlich, um die politische polnische Auswanderung nach dem November-Aufstand, vorwiegend nach Frankreich, zu bezeichnen. [...] Paris war [...] der Sitz einer Reihe von nationalen Komittees, die allgemeine Repräsentativität anstrebten, hier wirkten die wissenschaftlich-literarischen Gesellschaften, die karitativen Einrichtungen und die Bibliotheken der Emigration.“]

¹⁵ Dazu bemerkt Eichner: „in every country it [the concept of romantic poetry] reached, the term subsequently had a history of its own, with its own shades of meanings and its own peculiar twists and turns“ (Eichner 1972, 8).

man, and basically the same poetic style, with a use of imagery, symbolism, and myth which is clearly distinct from that of eighteenth-century neoclassicism (Wellek 1963, 160-161).

Dieser radikale Ansatz diente Wellek vor allem als eine Verteidigung der Periodisierung in der Literaturgeschichte, die der postulierten Undefinierbarkeit der Romantik z. B. durch A. Lovejoy widersprach (vgl. Bode 2005, 126). Furst plädiert ebenfalls in den 1960er Jahren und als Reaktion auf Wellek für einen etwas weiteren Begriff der europäischen Romantik, die sie als eine Familie mit Gemeinsamkeiten, nicht im genetischen, sondern im typologischen Sinne auffasst:

The supreme advantage of the ‚family likeness‘ approach lies in its width, its expansive view as against the narrowing down forced on the influence-hunter. In this respect, moreover, the image of a ‚family likeness‘ is specially apposite: just as the members of a human family may share certain characteristics, each person, however, displaying only some of those characteristics and only in some degree or variant, likewise the literary works ascribed to any movement can each have some, but by no means necessarily all the traits usually associated with that movement, and as many individual variations are possible as within a human family (Furst 1969, 15).

Die Metapher der Familienähnlichkeit erfordert jedoch, wie es Furst auch für die Phänomene Individualismus, Imagination und Gefühle in ihrer Monographie zur europäischen Romantik durchführt, eine genaue Arbeit am Text ausgewählter Autorinnen und Autoren, die wiederum nur bedingt eine vollständige nationale Strömung vertreten können. Dieser Ansatz führt jedoch in jedem Fall zu genaueren Ergebnissen als das generelle Postulat Welleks, das so nicht zu halten ist. Auch Hoffmeister betont, dass es zwischen den verschiedenen Spielarten der Romantik zwar Gemeinsamkeiten gab, sich aber stets auch nationale Einflüsse bemerkbar machten. Durch die große Ungleichzeitigkeit, etwa zwischen der englischen und der polnischen Romantik, spielen sich die Bewegungen vor einem jeweils unterschiedlichen politischen Hintergrund ab. Ein europäischer Romantikbegriff soll also hier spezifisch auf Mazeppa/Mazepa als Held der europäischen Romantik bezogen werden, wobei noch zu klären ist, ob sich das auch über den literaturhistorischen Ansatz hinaus legitimieren lässt.

In der Forschung wird Mazeppa/Mazepa als romantischer Held aufgefasst: für Hoffmeister entspricht er dem Typus des edlen Räubers, der als Rebell gegen den Zaren auftritt (vgl. Hoffmeister 1990, 168). Sadowska-Guillon erkennt in ihm die typischen Helden der Romantik, Prometheus, Manfred, Don Juan (vgl. Sadowska-Guillon 1982, 317, 318). Gerade durch diese Identifikation mit Mazeppa/Mazepa wird selbige arbiträr, die spezifischen

romantischen, aber auch nicht-romantischen Merkmale werden verallgemeinert, um die Zuordnung zu erreichen. Durch die besondere Positionierung des Stoffes und der Figur zwischen den Literaturen bzw. in ihrem Wechselspiel wird eine Zuschreibung jedoch immer wieder verhindert, wie in dieser Arbeit gezeigt werden soll.

Zunächst ist die Popularisierung des Stoffes im Rahmen eines europäischen Byronismus zu erklären, der Byron zum neuen und unabhängigen Künstlertyp erklärt und dabei nicht selten den Autor mit seinen Figuren verwechselt:

Poetisch gewandt setzte sich mit Byron und dem Byronismus, und zwar im Widerstand gegen den Klassizismus, überall Genietreiben und genialer Stil durch, und zwar getragen von der Erkenntnis, daß Kunst Selbstbekenntnis sein und der Künstler wie Prometheus sein eigenes Maß setzen müsse (Hoffmeister 1983, 155).

Hoffmeister geht in diesem Sinne sogar davon aus, dass Byronismus und europäische Romantik in manchen Ländern zu einem bestimmten Zeitpunkt gleichzusetzen waren (vgl. Hoffmeister ebd.). Byrons *Mazeppa* wurde gerade in der französischen Romantik und besonders durch die Interpretation Hugos als Metapher des Künstlergenies verstanden, das ebenfalls zu einem ‚Mazeppismus‘ im Sinne eines Byronismus führte: Aimé-Azam bezeichnet in ihrer Géricault-Biographie *Mazeppa* als das Alter Ego des Malers, der französische Titel lautet *Mazeppa, Géricault et son temps*. Damit wird der Byronismus als romantisch-literarisches Konzept weitergeführt und auf andere Künstler übertragen. (Vgl. Aimé-Azam 1967, 211-226).

Der *Mazeppa*/*Mazepa*-Stoff war dadurch Teil der europäischen Romantik, wie seine aktive und passive Rezeption in England (nach Byron), Frankreich, Russland, Polen und Deutschland beweist. In Deutschland allerdings fiel die aktive Neuschöpfung des *Mazeppa*/*Mazepa*-Stoffs in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, und fand dort im Rahmen einer epigonenhaften Nachahmung statt¹⁶. Für England, Frankreich und Polen gehe ich hier zunächst von einer Zuordnung zur jeweiligen nationalen Romantik bzw. zum Byronismus aus.

¹⁶ Zu den deutschen *Mazeppa*-Bearbeitungen ab den 1840er Jahren siehe Woldan 2010, 144–158.

1.2 Mazeppa und Mazepa: die Werke

In dieser Arbeit soll der Mazeppa/Mazepa-Stoff auf den geographischen Raum zwischen England und Frankreich eingeschränkt werden, wobei die sprachlichen Grenzen dabei nicht zwischen den Ländern gezogen werden sollen: die polnische Mazepa-Tragödie des Dichters Juliusz Słowacki wird in Hinblick auf ihre Zugehörigkeit zu anglo-französischen Diskursen untersucht; denn obwohl sie auf Polnisch verfasst wurde, entstand sie doch in einer französischsprachigen Umgebung unter dem Einfluss der westlichen Literaturen.

Ausgehend von der historiographischen Darstellung Voltaires in der *Histoire de Charles XII* (erstmalig publiziert 1731 in Rouen) will ich die Evolution Mazeppas und Mazepas in der Literatur, aber auch der Historiographie, bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts nachzeichnen¹⁷. Im Zentrum stehen die Texte von Byron: *Mazeppa. A Poem*, verfasst zwischen 1817 und 1818 und 1819 zusammen mit *Venice. An Ode* sowie dem Roman *A Fragment* in London publiziert, Hugo: *Mazeppa*, erschienen in *Les Orientales* im Januar 1829 und Słowacki: die Tragödie *Mazepa. Tragedia w 5-ci u aktach*, die 1839 geschrieben wurde und 1840 ebenfalls in Paris erschien.

Außer Voltaires Text war für die Entstehung des Byron'schen Poems der historische Roman *Mémoires d'Azéma* des französischen Schriftstellers André Guillaume Contant D'Orville aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entscheidend, wie Babinski betont (vgl. Babinski 1974, 3).

Hugos und Słowackis Texte sind im Kontext von Byrons Werk zu lesen, welches die romantischen *cénacles* der Kunst und Literatur in Paris um 1830 nachhaltig beschäftigte und beeinflusste. Schon 1819 war Byrons *Mazeppa* durch die sog. second edition des Verlegers Galignani in Paris erhältlich. Den Teilen des französischen Publikums, die des Englischen nicht mächtig waren, wurde das Gedicht durch die Prosaübersetzung von Amadée Pichot zugänglich gemacht, die bereits kurz nach Erscheinen der englischen Fassung hinzugefügt wurde. Der Einfluss dieser Übersetzung wurde bislang in der Forschung nur beiläufig erwähnt, eine genaue Auseinandersetzung mit ihr fand meist nicht statt, einzig Sibona (Sibona

¹⁷ Der genaue Zeitraum meiner Untersuchung erstreckt sich von der Publikation der *Historie de Charles XII* von François Marie Arouet, genannt Voltaire, im Jahr 1731 über die Werke Byrons (geschrieben 1817/18, veröffentlicht 1819) und Hugos 1829 bis zu Słowackis Tragödie *Mazepa*, die 1839 verfasst wurde und ein Jahr später in Paris erschien. Als Nachzügler wird noch der Aufsatz von Vogüé aus dem Jahr 1881 erwähnt.

2006) nimmt auf sie Bezug, um die intertextuellen Bezüge zwischen Byrons und Hugos Bearbeitung zu klären.

An dieser Stelle sollen auch die Darstellungen Mazeppas in der bildenden Kunst durch Géricault, Delacroix, Vernet und Boulanger sowie die musikalische Bearbeitung von Franz Liszt thematisiert werden, die miteinander in enger Verbindung stehen. Auch wenn ich den Textbegriff nicht unnötig ausdehnen möchte, gehören diese Werke zum Mazeppa-Diskurs der Romantik und sind darüber hinaus für das Fortleben der Figur am Ende des 19. Jahrhunderts gerade in Form eines Accessoires¹⁸ bzw. anderen Formen der Populärkultur verantwortlich.

Eine weitere Popularisierung erfuhr der Stoff durch die Dramatisierung des Poems von Byron durch Henry M. Milner in England und Jean Guillaume Antoine Cuvelier de Trie und Leopold Chandezon in Frankreich. Das französische Mimodrama¹⁹ war unter dem Titel *Mazeppa, ou Le Cheval Tartare, Mimodrame en trois actes, tiré de Lord Byron, Par MM Léopold et Cuvelier, mise en scène par M. Franconi Jeune, Musique de M. Sergent, Représenté pour la première fois au cirque de MM. Franconi, Directeurs privilégiés du Roi*, seit 1825 in Paris im Druck erhältlich und wurde regelmäßig im Cirque Olympique gespielt. Das englische ‚Romantic Drama‘ hatte besonders in der Adaptation von Andrew Ducrow (ab 1831) großen Erfolg im Zirkus.²⁰ Unter dem Titel *Mazeppa; or, the Wild Horse of Tartary. A Romantic Drama in three Acts. Dramatized from Lord Byron's Poem*. wurde das Stück in England und in den USA als sog. Hippodrama (siehe unten) aufgeführt. Der Einfluss dieser Dramen auf Hugo, ebenso wie auf Słowacki wurde zwar mehrfach erwähnt, jedoch bislang noch nicht anhand der Texte überprüft. Man kann jedoch davon ausgehen, dass ihnen die französische (Hugo und Słowacki) bzw. englische (Słowacki)²¹ Fassung bekannt waren.

Daneben rezipierte Słowacki, der sowohl des Englischen als auch des Französischen seit seiner Jugend mächtig war (vgl. Bourilly 1960, 31 und 75), die zeitgenössische Hochliteratur,

¹⁸ Siehe hierzu etwa die Abbildung einer Kaminuhr aus der Mitte des 19. Jahrhunderts, die eine stilisierte Mazeppa-Figur zeigt (vgl. Ritz 2002, 93).

¹⁹ Ein Mimodrama ist ein „Schauspiel ohne Worte, in dem die Aktion nur pantomim. realisiert wird“ (Engler 1984, 642). Das gilt hier nur bedingt, denn während einige Szenen nur aus lebenden Bildern bzw. Kampfszenen bestehen, wird die Handlung auch von gesprochenen Passagen getragen.

²⁰ „On Easter Monday, 4 April 1831, *Mazeppa* made its triumphant reappearance on an English stage, this time in a version produced at Astley's which was to become the 'standard' text. Again the work of Milner, then company author at Astley's, [...the play was] produced and adapted to the stage by Ducrow [...]" (Saxon 1968, 180).

²¹ Raszewski führt an, dass *Mazeppa* das einzige Stück war, das während Słowackis Aufenthalt im Sommer 1831 pausenlos in Astley's Royal Amphitheatre gespielt wurde (vgl. Raszewski 1959, 13). Da die größeren Theater über den Sommer geschlossen waren, bot sich als Abendunterhaltung nur ein Besuch der ‚Minor theatres‘ oder des Amphitheatres an, es ist also wahrscheinlich, dass Słowacki das Stück hier gesehen hat.

was sich ebenfalls anhand der intertextuellen Bezüge in *Mazepa* erkennen lässt. Inhaltliche Verweise treten zu Balzacs *La Grande Bretèche* auf, wie die polnische Słowacki-Forschung schon früh bemerkt (vgl. Jarecki 1903, 174). Strukturelle Parallelen finden sich zum französischen Drama der Romantik, weshalb es auch für die Einordnung *Mazepas* in den französischen Kontext eine wichtige Rolle spielt.

Ebenfalls erwähnen möchte ich die thematische Auseinandersetzung mit Mazeppa am Ende des 19. Jahrhunderts. Nachdem Mazeppa/Mazepa im Siegeszug des Byronismus in der russischen Literatur (Puškin) und Musik (Čajkovskij) rezipiert wurde, kehrte der Stoff wieder nach Frankreich zurück. Eugène-Melchior de Vogüé, der Vermittler der russischen Kultur in Paris um 1880, verfasste einen historiographisch-literaturwissenschaftlichen Text über Mazeppa, der zugleich Widerpart als auch Fortsetzung von Voltaires Darstellung ist. Auch dieser Text soll hier als Abschluss der Mazeppa-Rezeption im französischen Kontext behandelt werden.

Auf Puškins *Poltava* und Čajkovskijs Oper *Mazeppa*, die zu den bekanntesten osteuropäischen Mazeppa/Mazepa-Bearbeitungen gehören, kann in diesem Zusammenhang nicht eingegangen werden. *Poltava* behandelt den zweiten Strang des Mazeppa/Mazepa-Stoffs, der in den letzten Jahren des Hetmans spielt und von seiner Liebe zu Maria, der Tochter seines Freundes Kočubej sowie der Niederlage bei Poltava handelt. Das Libretto zu Čajkovskijs Oper basiert auf Puškins Text.

Die Textauswahl soll einen Blick auf Mazeppa und Mazepa ermöglichen, der durch die Kontextualisierung die Figur als Repräsentant des kulturellen, nationalen und sexuellen Anderen zeigt. Die Texte sollen nicht getrennt voneinander, sondern in Hinblick auf Mazeppa bzw. Mazepa fokussiert und zusammen gedacht werden. Die Trennung in typologische und genetische Zusammenhänge spielt in dem Kontext zwar eine Rolle, jedoch möchte ich mich hierbei nicht festlegen, sondern auch spätere Versionen miteinbeziehen, die wie Vogüé keinen Bezug zu der Tragödie Słowackis haben. Im Vordergrund steht die Bestimmung des orientalistischen Diskurses mit Mazeppa/Mazepa als Protagonist.

Die jeweiligen Überschreitungen der Texte von Landes-, Sprach-, Gattungs- und sozialen Grenzen sollen dabei konstant mitgedacht werden.

1.3 Eine postkolonialistische Fragestellung

Aus den Texten Voltaires, Hugos und Byrons wird ersichtlich, dass eine besondere Faszination für die Figur Mazeppa/Mazepa durch ihren Exotismus hervorgerufen wird. Sowohl Byrons Werk, das zu den *Oriental Tales* gezählt wird, als auch Hugos Gedicht, das in der Gedichtsammlung *Les Orientales* erscheint, sprechen durch diese Paratexte den Exotismus oder Orientalismus an. Diese Andersartigkeit, die Mazeppa/Mazepa zu einem Grenzgänger zwischen den Kulturen werden lässt, wurde von der jüngeren Forschung aufgegriffen. Grob fasst den westlichen Mazeppa als Figur der kulturellen und medialen Grenzüberschreitung auf (vgl. Grob 2005, 37), für Ritz steht Mazeppa/Mazepa für die romantische Figur des Anderen (vgl. Ritz 2002, 85), die überdies noch sexuell konnotiert ist. Beide Betrachtungsweisen gehen von einer Lesart aus, die die Teilung von westlicher Literatur und östlichen Quellen als Grundlage hat. Der westliche Mazeppa dominiert die östliche historische Figur. Byrons Motto des ‚stick to the East‘²², für das wiederum Mme de Staël verantwortlich ist, lässt sich auch auf Mazeppa/Mazepa anwenden. Hier zeigt sich die koloniale Perspektive, die die Anwendung der Postcolonial Studies nicht nur rechtfertigt, sondern sogar erfordert, wenn man die Texte in ihrer historischen, sozialen und kulturellen Dimension verstehen möchte sowie ihre Auswirkungen nachvollziehen will.

Die Basis für die Auffassung des Themas in diesem Rahmen ist die Konfrontation einer dominierenden mit einer dominierten Kultur nach Dorsinville (vgl. Ashcroft 1989, 32). Diese sehr generelle Unterscheidung erlaubt einen weitgefassten Kolonialbegriff, der auch Schottland, Irland und Wales als von England dominierte Kulturen umfasst, aber ebenso auf ein vom Westen dominiertes und geformtes Osteuropa zutrifft.

Osteuropa wird von der westlichen Literatur oder generell durch den westlichen Diskurs in ähnlicher Weise geformt wie der Orientalismus-Begriff in Saids Verständnis:

Taking the late eighteenth century as a very roughly defined starting point Orientalism can be discussed and analyzed as the corporate institution for dealing with the Orient – dealing with it by making statements about it, authorizing views of it, describing it, by teaching it, settling it, ruling

²² So Byron in einem Brief an den irischen Dichter Tom Moore am 28. August 1813: „Stick to the East; – the oracle, Staël, told me it was the only poetical policy. The North, South, and West, have all been exhausted [...] the public are orientalizing and pave the path for you” (Byron 1974, 101).

over it: in short, Orientalism as a Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient (Said 1978, 3).

Der Foucault'sche Diskursbegriff, auf den Said in seiner Studie zurückgreift, deutet auf die Komplexität dieses Konzepts hin. Daran angelehnt durchdenkt Wolff in seiner Monographie *Inventing Eastern Europe* (1994) das Konzept eines westlichen Osteuropa-Diskurses, der parallel zu der Unterscheidung von Orient und Okzident, Osteuropa im Gegensatz zum europäischen Westen konstruiert. Der europäische Westen wird wie bei Said vor allem von England und Frankreich getragen²³. Die Aufklärung ist auch hier das Zeitalter, in dem Osteuropa als Gegenstück von Westeuropa entdeckt und beschrieben wird, und durch diese Beschreibung entsteht: „It was Western Europe that invented Eastern Europe as its complementary other half in the eighteenth century, the age of Enlightenment“ (Wolff 1994, 4). Im 19. Jahrhundert wurden diese Bilder weiterentwickelt, auch wenn es in der Romantik eine Aufwertung bestimmter Nationalbestrebungen in den Kolonien²⁴ oder in Osteuropa gab, mit denen sich einige romantische Autoren identifizieren konnten. Gerade der polnische Freiheitskampf führte, besonders nach dem missglückten November-Aufstand 1830/1831, zu einer Polen-Begeisterung in Frankreich und Deutschland. Diese ist mit der Identifikation für den griechischen Befreiungskampf gegen die Osmanen in den 1820er Jahren vergleichbar, wobei die Griechenland-Begeisterung sicherlich eine größere Rolle spielte als die Auseinandersetzung mit Polen²⁵. Trotz dieses Enthusiasmus bleiben die Autorinnen und Autoren der Romantik in dem westlichen Osteuropa-Diskurs verhaftet. Die polnischen Stimmen im Exil, zu denen auch Słowacki gehört, werden nur selten gehört²⁶.

²³ Für Said dominieren England und Frankreich die Konstruktion des Orientalismus, wenn auch andere Nationen wie Deutschland, Spanien, Russland und nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs die USA ihnen folgten: „To speak of Orientalism therefore is to speak mainly, although not exclusively, of a British and French cultural enterprise [...]. My point is that Orientalism derives from a particular closeness experienced between Britain and France and the Orient [...]. From the beginning of the nineteenth century until the end of World War II France and Britain dominated the Orient and Orientalism“ (Said 1978, 4).

²⁴ Hier wäre zum Beispiel die literarische Auseinandersetzung mit dem Anführer der haitianischen Revolution am Ende des 18. Jahrhunderts, Toussaint Louverture, zu nennen.

²⁵ Dafür kann zum einen der jeweilige Gegner verantwortlich sein, denn Griechenland musste sich gegen die muslimischen Osmanen durchsetzen, während Polen mit Preußen, Österreich und Russland quasi westeuropäisch-christlichen Mächten gegenüberstand. Zum anderen spielt die griechische antike Literatur zumindest in Deutschland eine entscheidende Rolle bei der Entstehung der Romantik als kulturelles Konzept, wohingegen die polnische Literatur vor Mickiewicz im Westen kaum rezipiert wird.

²⁶ Als Ausnahme können dabei die Vorlesungen zur slawischen Literatur Mickiewiczs in Paris gelten, die er von 1840-1845 am Collège de France hielt (vgl. Kowalczykova 2002, 307).

Im Rahmen der Erfindung Osteuropas als westlicher Diskurs steht auch die Erwähnung von Mazeppa in Voltaires *Histoire de Charles XII*²⁷; davon ausgehend kann Mazeppa als Teil des Diskurses betrachtet werden, der bis in die Romantik und darüber hinaus reicht.

Die Zuordnung Mazeppas zu einer östlichen Nation ist dabei ebenso unpräzise wie die Vorstellung von Osteuropa, die größtenteils auf Berichten aus zweiter oder dritter Hand und daraus entstandenen Vorstellungen, weniger auf eigenen Erfahrungen beruht. Mit der Herkunft Mazeppas wird eher sorglos umgegangen: Mazeppa ist Kosake, soviel steht fest. Weiters ist er bei Voltaire und Byron zumindest Pole, Hugo gibt keine genauen Hinweise auf die Herkunft Mazeppas. Słowackis Mazepa ist Kosake; durch seine ethnische Abstammung ist er damit zwar als Ukrainer klassifiziert, durch die politische Abhängigkeit seines Landes aber gewissermaßen polnischer Staatsbürger. In den populären Zirkusstücken ist Mazeppa tatarischer Herkunft.

Polen gilt als Teil von Osteuropa: „The Enlightenment had discovered Poland as a part of Eastern Europe, and Romanticism was ready to take up the task of preserving such a precious construction” (Wolff 1994, 281). Während Russland mittlerweile schon als westliche Macht akzeptiert wird²⁸, werden andere Bereiche Osteuropas wie Polen und ganz besonders die Ukraine entweder mit Russland gleichgesetzt und nicht als eigenständige Kultur wahrgenommen oder bieten sich als Projektionsfläche für die Konstruktion eines unbekannten und wilden Osteuropas an.

Neben der strukturellen Ähnlichkeit von Osteuropa als westlichem Konstrukt und Orientalismus finden sich auch inhaltliche Bezüge. Die Figur des Kosaken in der westlichen Literatur, verkörpert durch Mazeppa, steht insbesondere durch seine Nacktheit und Androgynie für ein orientalistisches Bild: „Der Kosak rückt vor allem in der westeuropäischen Tradition in die Nähe des Orientalismus und damit auch in die Nähe der sexuellen Projektion“ (Ritz 2010, 121-122). Mazeppas Nacktheit betont die sexuelle

²⁷ Wolff erkennt die Wichtigkeit dieses Werks für die Entstehung von Osteuropa als kulturellem und kolonialisiertem (und damit dominiertem) Konzept an: „Voltaire’s Charles XII was powerfully influential in mapping Eastern Europe on the mind of Enlightenment“ (Wolff 1994, 90).

²⁸ Über den Wandel der Wahrnehmung von Russland von einem barbarischen Land zu einer europäischen Herrschaftsmacht bemerkt Thompson: „Toward the end of the eighteenth century, Russia acquired a place at the European table. Its rulers’ dynastic ties and their public-relations campaigns defined in a new way its relationship to the Occident. Little by little, Russia began to be inscribed into world history not as a third-world country or part of the remote Orient, toward which an attitude of superiority could be assumed, but rather as a great white power almost on par with Western empires” (Thompson 2000, 26).

Konnotation des Orient-Begriffs²⁹, für welche Said nur die Symptome, jedoch keine Erklärung findet, und was dann in der Kombination von Postcolonial und Gender Studies produktiv genutzt wird:

Why the Orient seems still to suggest not only fecundity but sexual promise (and threat), untiring sensuality, unlimited desire, deep generative energies, is something on which one could speculate: it is not the province of my analysis here, alas, despite its frequently noted appearance (Said 1978, 188).

Gerade vor den Augen des orientalisierenden Publikums vermischen sich verschiedene Elemente von Kosaken, Tataren, Polen und allen anderen Völker, von denen allein der Name phantastische Vorstellungen erweckte, über die man aber nur wenig wusste. Die ukrainische Steppe bildet dabei einen ‚Bluescreen‘ für orientalische Vorstellungen aller Art³⁰, wie man es etwa in dem Mimodrama von Cuvelier de Trie bzw. Milner sieht, in dem Mazeppa der Sohn des Abder Khans, König der Tataren, ist. In diesem Sinne ist auch eine Zuschreibung des Mazeppa/Mazepa-Stoffes zum Orientalismus-Diskurs gerechtfertigt, als dessen Unterkategorie man die Konstruktion Osteuropas betrachten kann. Eine einfache Zuordnung zum Exotismus scheint mir in dem Fall nicht ausreichend, weil dafür die Situierung des Stoffs im Osten Europas bzw. an der Grenze zum Orient zu eindeutig ist. Außerdem wird der orientalistische Diskurs-Begriff der politischen Implikation, die durch die literarische Auseinandersetzung mit Polen gerade nach 1830 gegeben ist, gerecht. Eine exotische Dimension, die eine eskapistische Lesart ermöglicht, ist nicht zu leugnen, allerdings gehen die meisten Texte darüber hinaus.

Durch die Behandlung des Stoffs in der polnischen Literatur spielt diese Verortung in Osteuropa eine zentrale Rolle. Die Position Polens im postkolonialistischen Diskurs ist gleich

²⁹ Ich möchte hinzufügen, dass das Mimodrama *Mazeppa* im Laufe des 19. Jahrhunderts eine Entwicklung vom Zirkushelden, der durch reiterisches Können glänzte, zu einer pornographischen Darstellung durchlief, bei der Mazeppa von einer Frau gespielt wurde, die knapp bekleidet und auf ein Pferd gefesselt über die Bühne ritt. Das sexuelle Element wurde dabei zentral, die Bedeutung der Pferde, die ein Hippodrama zu Beginn des Jahrhunderts auszeichnete, trat vollkommen in den Hintergrund: „After the advent of Menken [Adah Isaacs Menken, Schauspielerin, die als weiblicher Mazeppa berühmt wurde] and the ‚naked drama‘, equestrians like Miles and Holloway never stood a chance. Theatrical horsemanship was at a discount, and hippodrama became merely a vehicle for the gorgeous display of tights, silk fleshings, and beautiful limbs“ (Saxon 1968, 203).

³⁰ Die ukrainische Steppe bot einen offenen Raum für romantische Assoziationen: „They [the Romantics] all launched into the field, set out for the Orient, which occupied besides a considerable portion of Europe in those days, for the boundaries of civilization, for *the boundless fields of Ukraine* for example, in search of values that had been supplanted by civilization“ (Neuger 2007, 26, Heraushebung: J. K. M.). Wolff situiert die Ukraine zwischen Westeuropa und dem Orient: „The Ukraine was the quintessential geographical expression of Eastern Europe, because, as Voltaire had discovered when he followed Charles XII, it was so clearly not the North and not the Orient. It could only be Eastern Europe“ (Wolff 1994, 95).

dreifach bestimmt. Zum einen ist Polen als Staat seit dem Ende des 18. Jahrhunderts von der Landkarte gelöscht und befindet sich in der Abhängigkeit dreier Großmächte: Preußen, Österreich und Russland. Zum anderen wird Polen im Osteuropa-Diskurs vom Westen dominiert; das Polenbild entsteht durch den westlichen Blick. Für Polen selbst wird jedoch noch eine andere Position relevant: die Beziehung zur Ukraine, die zu den östlichen Grenzländern, den ‚kresy‘, gehört, dominiert Polen. Der Begriff ‚kresy‘ ist dabei signifikant für eine postkoloniale Perspektive:

I use the term „Borderlands“ in inverted commas because I am aware of the fact that the former and, particularly, present inhabitants of this area do not wish to be regarded as Polish „Borderlands“ in any sense understood by the Poles and, therefore, that this term is politically incorrect and determines the kind of relations which they might feel as symbolic of Polish colonialism (Bakula 2007, 44).

Die Ukraine als Ursprungsland Mazepas wird dabei sowohl von der russischen als auch der polnischen Literatur als subaltern betrachtet, ihr kommt hier der Status einer ‚Kolonie‘ zu, was auch mit ihrer tatsächlichen politischen Situation zur Zeit des Hetmans Ivan Mazepa korrespondiert, als sie in einen polnisch-litauischen rechtsufrigen und einen russischen linksufrigen Teil getrennt war. Das fand auch Eingang in die russische und polnische Literatur, wobei gerade letztere für diese Arbeit relevant ist. Der Ukraine (und damit Mazepa) kommt die Rolle des ‚colonized other‘ in the development of both a Russian and a Polish identity“ (Shkandrij 2001, 6) zu.

Diese drei (post)kolonialen Positionen Polens wirken jeweils aufeinander ein und überschneiden sich in den Autoren, die sich wie Słowacki im französischen Exil befinden. Die Frage nach Identität und Nation³¹, die als ein gemeinsamer Nenner einer europäischen Romantik gelten kann, lässt sich für Polen nur mit Rückgriff auf Sprache, Literatur und Religion, nicht jedoch in Hinblick auf eine territoriale Definition beantworten. Die Auflösung

³¹ Die polnische Romantik konstruiert durch ihre Texte, die häufig auf die Geschichte Polens bezogen sind, eine nationale Identität, bei der vor allem die ethnische Zusammengehörigkeit bestimmend ist, da eine territoriale Gemeinschaft nicht existiert. Das bezeichnet Anthony Smith als nicht-westliches Modell einer Nation, im Gegensatz zu einem Territorialstaat: „We can term this non-Western model an ‚ethnic‘ conception of the nation. Its distinguishing feature is its emphasis on a community of birth and native culture. Whereas the Western concept laid down that an individual had to belong to some nation but could choose to which he or she belonged, the non-Western or ethnic concept allowed no such latitude. Whether you stayed in your community or emigrated to another, you remained ineluctably, organically, a member of the community of your birth and were for ever stamped by it. A nation, in other words, was first and foremost a community of common descent“ (Smith 1991, 11). Für Polen, dessen Intellektuelle sich in der Emigration befanden, war so die Möglichkeit einer nationalen Identität gegeben. Gleichzeitig kann dieses Konzept aber nicht nur auf die Schriftstellerinnen und Schriftsteller, sondern auch auf Mazepa/Mazepa bezogen werden.

des polnischen Staates und die Abhängigkeit von den jeweiligen Besatzungsmächten führen dazu, dass die polnische Kultur in weiten Teilen unterdrückt wird. Die Sprache und Kultur werden daher zu Trägern der Identität und der Nationalität, was wiederum nach dem November-Aufstand noch erschwert wird. Die polnische Intelligenz verlässt zu großen Teilen das Land und sieht sich im Exil einer weiteren Bevormundung ausgesetzt, diesmal durch die westliche dominierende Sprache und Literatur, deren Meinung über Osteuropa schon feststeht.

Im Exil rezipieren die polnischen Autoren fremdsprachige Literatur, werden aber selbst mit ihren polnischsprachigen Werken nicht wahrgenommen, wodurch es zu einer, der kolonialen Situation nicht unähnlichen, Mehrsprachigkeit³² kommt, bei der eine Sprache, hier das Französische, dominiert. Die Überlegenheit des französischen Umfelds ist deutlich und beeinflusst die Textproduktion entscheidend.

Durch diese Verunsicherung und Abhängigkeit stützt sich die Konstruktion einer polnischen Nation und Identität vor allem auf die Literatur, die mit historischen Stoffen versucht, die polnische Kultur durch ihre Geschichte zu begründen und zu manifestieren. Dazu gehört auch die Konstruktion einer Multiethnizität und einer Hegemonie Polens gegenüber den ‚kresy‘. Die zwar positive, jedoch aus einem kulturellen Überlegenheitsgefühl heraus entstehende Darstellung der Ukraine, Weißrusslands und Litauens gilt damit als Aufwertung des polnischen Nationalbegriffs.³³ Man sollte dabei nicht vergessen, dass einige der bekanntesten polnischen Schriftsteller³⁴ selbst aus den Grenzländern kamen.

Während Hugo und Byron den westlichen Orientalismus mitschreiben und auch ihre Mazeppas in diesem Kontext zu rezipieren sind, gilt für Słowacki eine andere Definition. Der polnische Osteuropäismus/Orientalismus schreibt sich in den westlichen Diskurs ein und zugleich gegen ihn an. Słowackis *Mazepa* soll im Hinblick auf seine Zugehörigkeit zum westlichen Diskurs wie auch auf seine Haltung des ‚writing back‘ untersucht werden. Dazu

³² Das Schreiben in einer westlichen Sprache ist die Voraussetzung für eine Teilnahme am Diskurs, die slawische Muttersprache, die jedoch als einzige der Konstruktion von Identität und Nation dienen kann, wird nicht gehört und nicht verstanden. „Language becomes the medium through which a hierarchical structure of power is perpetuated, and the medium through which conceptions of ‚truth‘, ‚power‘, and ‚reality‘ become established“ (Ashcroft 1989, 7).

³³ Polen kann sich durch die Hegemonie gegenüber der Ukraine als Teil des westlich-zivilisierten Europas fühlen: „Polish literature ‚orientalized‘ Ukraine, just as Russian literature orientalized the Caucasus and, to a degree, Ukraine, in order to strengthen its own claims to membership in the ‚civilized‘ part of the globe and the empire-building club of nations“ (Shkandrij 2001, 30). Gerade für das geteilte Polen war eine solche Machtposition natürlich ein starkes Gewicht des ‚nation building‘.

³⁴ Sowohl A. Mickiewicz als auch J. Słowacki wuchsen im heutigen Litauen bzw. der Ukraine auf.

wird das Werk in den englischen und französischen Kontext eingeordnet, sowohl in Bezug auf die Textgenese als auch bezüglich der intertextuellen, typologischen und genetischen Zusammenhänge.

Die Basis dieser Untersuchung bildet dabei die Romantik als kulturelles europäisches Konzept, als dessen Protagonist Mazeppa/Mazepa definiert wird. Die geschichtlichen und politischen Ereignisse zwischen 1818 und 1840 bilden den historischen und sozialen Hintergrund. Der Fokus liegt auf der Figur Mazeppa/Mazepa, die in ihrer unterschiedlichen Ausprägung gezeigt und verstanden werden soll. Um diese Entwicklung sichtbar zu machen, folge ich zunächst der chronologischen Entstehung der französischen und englischen Mazeppas, worauf die Untersuchung der Tragödie Słowackis in Hinblick auf den anglo-französischen Kontext folgt. Auf den diachronen Schnitt durch die Geschichte von Mazeppa/Mazepa folgt also der synchrone Schnitt durch die französische und englische Literatur und die jeweiligen romantischen, nationalen und kolonialen Elemente bezogen auf Słowackis *Mazepa*.

2. Vom Zeitzeugenbericht zum Zirkus: Mazeppa im anglo-französischen Sprachraum

Schon zu Lebzeiten Ivan Mazepas berichtete die westliche Presse über ihn: International aufmerksam wurde man auf den Hetman durch seine Teilnahme an der Heiligen Liga gegen die Osmanen³⁵. Danach machte seine Allianz mit dem schwedischen König Karl XII. Schlagzeilen, besonders nach dem Verlust der Stadt Baturin, in der Mazepa residierte, der Niederlage bei Poltava und der Flucht in die Türkei. (Vgl. Mackiw 1959, 5-6). Nach dem Tode Ivan Mazepas 1709 in Bender tauchte sein Name in den Darstellungen des 18. Jahrhunderts über den Großen Nordischen Krieg auf, von denen Voltaires *Historie de Charles XII* die einflussreichste war. Mazeppa wurde dabei als Randfigur zwischen dem russischen Zaren Peter I. und dem schwedischen König Karl XII. behandelt. Die Schlacht von Poltava, namensgebend für Puškins *Versepos*, war der Ort der Niederlage des bis dahin immer siegreichen Karl XII. Voltaires Mazeppa stand im Schatten mächtiger Herrscher und entscheidender militärischer Ereignisse, die die Gestalt Osteuropas für die nächsten Jahrhunderte formen sollten. Die Konnotationen mit der Niederlage der Schweden, dem – aus russischer Sicht – Verrat an Peter I., dessen Verbündeter Mazepa lange Zeit war, kreierte ein negatives Bild des Hetmans, auch wenn er den russischen Sieg nicht verschuldete³⁶. Die vorhandenen Texte nehmen alle eine bestimmte Perspektive auf ausgewählte Ereignisse im Leben des Hetmans ein, die den Diskurs künftig bestimmen sollen.

Pressemitteilungen und Geschichtsbücher, deren Quellen eben jene Zeitungsberichte sowie die Schilderung von Augenzeugen waren, formen also das Bild von Mazeppa im 18. Jahrhundert, das ich im nächsten Kapitel nachzeichnen möchte. Anschließend daran soll der Übergang des Stoffes in die Literatur beschrieben werden.

³⁵ Zur Teilnahme Mazepas an der Heiligen Liga siehe Eickhoff 2008, 406-407.

³⁶ Mackiw führt andere Gründe für den verlorenen Krieg an: „The cause of the failure of Charles XII’s campaign against Moscow and his defeat at Poltawa, (July 7, 1709) was neither his alliance with Hetman Mazepa, nor the King’s decision to enter Ukraine. He was simply forced to enter Ukraine to save his army from famine [...]. Charles XII’s campaign against Moscow could have been successful, if, first of all, the Swedish generals had carried out their King’s orders at the right time and right place” (Mackiw 1959, 9). Menschliches Versagen auf schwedischer Seite scheint also zu der Niederlage geführt zu haben, wie auch eine genaue Darstellung der historischen Ereignisse zeigt (vgl. Krupnyckyj 1942, 193-195).

2.1 Mazeppa zwischen Historiographie und Literatur

Daniel Defoe, der zu den Begründern des englischen Romans gehörte, ist als Journalist und Schriftsteller prädestiniert, Mazeppa in den Raum zwischen Geschichtsschreibung und Literatur, in den westlichen Diskurs einzuführen. *The History of the Wars, of his Present Majesty Charles XII. King of Sweden; From his First Landing in Denmark, to his Return from Turkey to Pomerania. by a Scots Gentleman in the Swedish Service* wurde 1715 in London veröffentlicht³⁷. Defoe selbst hat am Großen Nordischen Krieg nicht teilgenommen, sondern für sein Werk vorwiegend zeitgenössische Berichte und Zeitungsartikel verwendet (vgl. Novak 2001, 482). Babinski kommt daher zu dem Schluss: „Defoe’s accounts are fictional but include a large amount of factual and historical information“ (Babinski 1974, 7)³⁸. Insgesamt wird die Perspektive des schottischen Soldaten literarisch kaum ausgeschöpft, der Text zählt die Ereignisse des Feldzugs und der Schlachten auf. Die Haltung jedoch verrät den westlich-abwertenden Blick: „As might be expected, the Scottish officer serving with the Swedes attacks the barbarity of the Russians [...]“ (Novak 2001, 482).

Mazeppa wird bei Defoe nur beiläufig erwähnt, zuerst als Verbündeter der Polen und Peter I., dann als Mitstreiter Karl XII., er wird als „the Cossack General Mazeppa“ eingeführt (Defoe 1720, 132), letztlich nur dem einem Attribut bedacht: „old Mazeppa the Cossack General“ (Defoe 1720, 211, Heraushebung J. K. M.). Das Alter des Hetmans wird auch bei Byron später eine wichtige Rolle spielen und der Jugend des Königs Karl XII. gegenüberstehen.

Insgesamt geht Defoe aber kaum über die Zeitungsnotizen hinaus, Mazeppa ist ein Krieger, ein Kosake, wodurch sich das Fremde und Orientalische manifestiert, und davon abgesehen ein alter Mann, der an der Niederlage des schwedischen Königs beteiligt war. Diese Elemente finden sich auch bei Voltaire, ebenso wie die Mischung von historischen Fakten und Fiktion, wobei hier auch ein genetischer Zusammenhang gegeben ist. Da Voltaire mit der Arbeit an der *Histoire de Charles XII* in England begann, wo er sich aus politischen Gründen von 1726 bis 1728 aufhielt, gilt es als wahrscheinlich, dass er Defoes Werk rezipiert hat. Unklar ist

³⁷ Die Forschung geht davon aus, dass dieses Werk Daniel Defoe zuzuschreiben ist, obwohl er die meisten seiner Texte unter einer Vielzahl an Pseudonymen veröffentlichte (vgl. Novak 2001, 3 und 482).

³⁸ Das bemerkt auch Proschwitz: „Vers 1720, Defoe avait donné sa mesure en tant que journaliste et historien. Dans ce deux domaines d’action, il n’avait pas réussi à tenir en bride une imagination trop prompte à laisser sa marque“ (Proschwitz in: Voltaire 1996, 12).

jedoch, ob er das Original selbst las oder ob er über einen Dritten davon Bericht erhielt (vgl. Proschwitz in: Voltaire 1996, 13).

Voltaires Darstellung des Kosaken basiert also, neben den Zeitungsberichten, von denen man nur vermuten kann, dass er sie las, auf zahlreichen vorwiegend französischsprachigen Werken über Karl XII.³⁹ und auf den Berichten von Zeitgenossen⁴⁰ des schwedischen Königs und Ivan Mazepas. Voltaire überführt in seinem Werk diese mündlichen Schilderungen bzw. Briefe in eine Schriftlichkeit, die für die Öffentlichkeit bestimmt ist, legt sie damit fest und bestimmt ihre ‚Schreib-‘ und Lesart. Zugleich entsprechen diese Berichte Zeugenaussagen, die quasi die historische Wahrheit verbürgen, die Voltaires Schrift protokolliert⁴¹. Mazeppa wird also betont als nicht-fiktionaler Charakter eingeführt. Die Augenzeugen, deren Berichte die Darstellung Mazeppas geformt haben, sind die Polen Stanisław Poniatowski (1676–1762) und Stanisław Leszczyński (1677–1766). Während von letzterem keine schriftlichen Dokumente überliefert sind, finden sich die Antworten Poniatowskis auf 21 Fragen Voltaires in der Bibliothèque Nationale de France (vgl. Proschwitz in: Voltaire 1996, 30), darunter auch eine zu Ivan Mazepa.

Gerade in Hinblick auf die Rezeption der *Histoire de Charles XII* ist die Haltung Voltaires zu Russland und Osteuropa von Bedeutung. Er war dem russischen Staat gegenüber positiv eingestellt und korrespondierte mit der russischen Zarin Katharina II.⁴², was seinen Blick auf das restliche Osteuropa prägte. Russlands imperialistisches Vordringen wurde von ihm entschuldigt. Polen hingegen galt ihm als ein barbarisches Land, das von Russland aus pazifiziert werden müsse⁴³. Auch wenn seine Sym- und Antipathien in der Entstehungszeit

³⁹ Zu den gedruckten Quellen Voltaires siehe Proschwitz in: Voltaire 1996, 11-19.

⁴⁰ Zu den Berichten von Augenzeugen siehe Proschwitz in: Voltaire 1996, 19-36.

⁴¹ Bruno Sibona bemerkt Voltaires Vorgehen: „Dans son introduction de l’*Histoire de Charles XII*, il revendique le fait d’avoir obtenu toutes ces informations de sources directes et de témoignages de première main (les événements qu’il relate n’étant survenus qu’une vingtaine d’années avant qu’il écrive son livre; lui-même avait quinze ans à l’époque de la bataille de Poltava). Pour lui, la vérité est le critère décisif pour toute recherche historique. Il ne met cependant aucunement en doute la réalité de l’histoire qu’il nous rapporte” (Sibona 2006, 20-21).

⁴² Voltaire nahm 1763 mit einem Brief voll des Lobes für die russische Zarin die Korrespondenz auf, die bis zu seinem Tod weitergeführt wurde (vgl. Stackelberg 1998, 140). Auch wenn die beiden Werke, in denen Mazeppa erwähnt wird – *Histoire de Charles XII* und *Histoire de la Russie sous le règne de Pierre le Grand* – vor Aufnahme der Korrespondenz entstanden, zeigt sich in der Themenverschiebung von dem schwedischen König und Feind Russlands zu dem russischen Herrscher, der Russland zivilisierte, die prorussische Einstellung Voltaires, die sich durch die Korrespondenz mit Katharina II. noch verstärkte.

⁴³ So schreibt Voltaire in einem Brief an Katharina II.: „Tous les gens sensés conviennent que la Pologne sera toujours le plus malheureux des pays d’Europe tant que l’anarchie y règnera [sic !]. J’ai un petit démon familier qui me dit tout bas à l’oreille qu’en humiliant d’une main l’orgueil ottoman, vous pacifierez la Pologne de l’autre” (Voltaire, zitiert nach Beauvois 1996, 34).

der *Historie de Charles XII* noch nicht so stark ausgeprägt sind, ändert sich das für Voltaires *Histoire de la Russie sous le règne de Pierre le Grand*, die 1759 erschien und in der er Mazeppa einen Verräter nennt (vgl. Babinski 1974, 9)⁴⁴. Mazeppa gehörte damit zu den Feinden Russlands, über den dort sogar der Bannfluch verhängt wurde⁴⁵.

Voltaires Wissen über Russland, Polen, die Ukraine – also alles östlich von Berlin – basierte aber dennoch nur auf schriftlichen oder mündlichen Berichten, was ihn gewissermaßen zu einem ‚armchair traveller‘ macht:

Voltaire, for all his interest in Russia and later devotion to Catherine, never in his life traveled farther east than Berlin, where he visited Frederick. Yet, Voltaire’s *Charles XII* was powerfully influential in mapping Eastern Europe on the mind of the Enlightenment, and demonstrated that the philosophes could explore that domain with no more cumbersome traveling apparatus than a curious imagination (Wolff 1994, 90).

Das unbekannte Osteuropa wurde von Voltaire bebildert, und seine Zeitgenossen rezipierten dieses Bild als Realität. Wie schon bei Defoe spielt der Unterschied zwischen Fakt und Fiktion keine Rolle bei der Entstehung des Diskurses: „L’*Histoire de Charles XII* est plus qu’une histoire, c’est un oeuvre d’art“ (Proschwitz in: Voltaire 1996, 84).

Mazeppa nimmt daher in der *Histoire de Charles XII* folgendermaßen Form an:

Celui qui remplissait alors cette place était un gentilhomme polonais, nommé Mazeppa, né dans le palatinat de Podolie; il avait été élevé page de Jean Casimir, et avait pris à sa cour quelque teinture des belles-lettres. Une intrigue qu’il eut dans sa jeunesse avec la femme d’un gentilhomme polonais ayant été découverte, le mari le fit lier tout nu sur un cheval farouche, et le laissa aller en cet état. Le cheval qui était du pays de l’Ukraine y retourna, et y porta Mazeppa demi-mort de fatigue et de faim. Quelques paysans le secoururent: il resta longtemps parmi eux, et se signala

⁴⁴ In dem Werk Voltaires manifestiert sich auch das Bild Peter I. als Held der Aufklärung, der Russland zivilisiert und durch die Orientierung am Westen konkurrenzfähig macht: „The former myth dated from Peter’s own visit to France in 1717, followed soon after by the eulogy of Bernard de Fontenelle, composed for the French Academy of Sciences, on the occasion of Peter’s death in 1725. That myth then underwent further development, above all, in the writings of Voltaire, whose prominence and influence made Peter a primary political hero of the Enlightenment [...]“ (Wolff 1994, 202).

⁴⁵ Die historischen Fakten belegen diesen Bannfluch: Als Peter I. erfuhr, dass Mazepa zu den Schweden übergelaufen war, ließ er umgehend einen neuen Hetman wählen. „Am Tage vor der Wahl wurden die Einwohner Hluchiws und alle in der Stadt Versammelten Zeugen einer seltsamen Zeremonie: Mazepa wurde in effigie gehängt. [...] Als die kirchlichen Würdenträger einige Tage nach der Wahl in Hluchiw angekommen waren, wurden sie sofort veranlaßt, die Verdammung Mazepas auszusprechen. Die Zeremonie, die noch hundert Jahre später in den Aufzeichnungen von Martos als ‚abscheulich‘ bezeichnet wurde, fand am 12. November (a. St.) in der Dreieinigkeitskirche von Hluchiw und in Moskau statt und wiederholte sich alljährlich in Russland auch in späterer Zeit“ (Krupnycyj 1942, 208-209).

dans plusieurs courses contre les Tartares. La supériorité de ses lumières lui donna une grande considération parmi les Cosaques: sa réputation s'augmentant de jour en jour obligea le czar à le faire prince de l'Ukraine (Voltaire 1996, 332-333).⁴⁶

Damit spricht Voltaire in einem Absatz zahlreiche Aspekte an, die den Stoff in der Literatur der Romantik produktiv machen und verbindet von Anfang an nicht nur Mazeppas Ende mit dem Schicksal des schwedischen Königs, sondern auch die Jugend des Kosaken. Diese Verbindung wird Byron neu deuten und kreativ nutzen.

Zunächst einmal möchte ich darauf aufmerksam machen, dass Voltaires Mazeppa ein „gentilhomme polonais“ ist, der vom Zaren zum „prince de l'Ukraine“ gemacht wurde. Er ist also selbst kein Ukrainer, ja noch nicht einmal Kosake, er wird dazu ernannt. Polen, Ukrainer, Kosaken scheinen dabei nur verschiedene Varianten des Osteuropäers an sich zu sein, die von Russland dominiert werden. Da Voltaire diese Definition von Poniatowski übernimmt, die ja auch in Bezug auf die ‚Staatsbürgerschaft‘ Mazepas zutrifft, wird auch die hegemoniale Position Polens gegenüber der Ukraine offensichtlich, der sich Voltaire nicht bewusst ist bzw. bewusst sein kann. Voltaire verwendet hier weder den Begriff „Hetman“ noch einen dem „Cossack General“ Defoes verwandten Ausdruck. Mazeppa wird zum Fürsten der Ukraine ernannt, was natürlich dem Status eines gewählten Hetmans nicht entspricht. Der von Voltaire benutzte Titel rechtfertigt aber zum einen die ausführlichere Schilderung des Lebens von Mazeppa, der eben mehr als ein einfacher Kosakenführer war, zum anderen passt er den Titel an die Lesegewohnheiten seines Publikums an (wie allerdings auch Defoe). Ein Fürst unterscheidet sich jedoch beträchtlich von einem General. Mazeppas Titel führt ihn aus dem militärischen Bereich in die Umgebung des Hofes, an dem auch seine Liebesgeschichte spielt.

⁴⁶ An der Antwort Poniatowskis auf die Frage Voltaires „Quel homme étoit Mazeppa ?“ (Voltaire 1996, 333, Anm.) lässt sich (ungeachtet der sprachlichen Abenteuerlichkeit des französischen Texts) ablesen, wie groß sein Einfluss auf die Darstellung Mazeppas war: „Mazeppa [...] étoit un Gentilhomme Polonois qui pour quelques amourettes, qu'il a eu dans le Palatinat de Podolie, dont il étoit concitoyen, a été obligé de se sauver, l'histoire scandaleuse rapporte, que le mary l'ayant surpris en flagrant delict avec sa femme l'a fait foëtter des verges, ensuite l'enduit de gaudron et le parsema des plumes, et en cet état le mit sur un cheval farouche le visage vers la queue du cheval, les pieds attachés sur le ventre du cheval, les mains liées, le laissa aller, l'hazard fit que le cheval étant du pais de l'Ukraine y retourna ayant passé plusieurs rivières et ruisseaux à la nage [...] Mazeppa dans sa jeunesse a été Page du Roy de Pologne Jean Casimire, à la Cour duquel il a eu occasion de prendre quelque tinte de la guerre [...] Quelques tintures des belles lettres qu'il acquit à la Cour du Roy Jean Casimire le distinguèrent d'autres Cosaques.' Pierre I^{er} voulait faire discipliner les Cosaques. Mazeppa répondit avec trop de franchise que la Nation de Cosaques tant par la situation du pais, que par le génie ne pourroit être réduite de la même manière, le Czar étant chaud de vin s'emporta contre ses réflexions le nommant Traître et le menaçant de le faire enpaler. Mazeppa depuis ce tems là craignant pour sa Personne, se mit sur la Protection du Roy de Suede, et voila la seule cause de sa revolte“ (Poniatowski zitiert nach Proschwitz in: Voltaire 1996, 333-334, Anm.). Während hier Mazeppa eindeutig als Verräter an Peter I. dargestellt wird, verschiebt sich bei Voltaire die Perspektive zum einen auf die Liebesgeschichte, zum anderen auf den Bund mit Karl XII.

Gleichzeitig wird durch die Verwendung des Titels bzw. die Nichtverwendung des eigentlichen Titels, Hetman, der Figur ihre Bedeutung in der Geschichte der Ukraine abgesprochen, sie wird verwestlicht und der Voltaire'schen Historiographie eingegliedert. Die Verschiebung des Titels aus dem Militärischen ins Höfisch-Politische stellt ganz klar eine Fiktionalisierung dar, die zwar die historischen Tatsachen nicht völlig leugnet, selbige aber verschiebt und neu deutet. In dem Sinne kann aus dem Text Voltaires die literarische Figur Mazeppa herausgelesen werden.

Mazeppa hat zwar am Hofe Jan Kazimierzs „quelque teinture des belles-lettres“ erworben, was sich schon bei Poniatowski findet, diese Bildung ist aber nach Voltaire nur oberflächlicher Natur, wobei sich diese Tendenz schon aus der Formulierung ablesen lässt. Der Ehemann der Geliebten des Pagen dagegen, der auch bei Hofe lebt, wird als grausamer Tyrann beschrieben: Der Plot um die Entdeckung der Liebesaffäre mit einer verheirateten Hofdame und die anschließende Bestrafung durch ihren Ehemann stellt Letzteren als barbarischen und rachsüchtigen Wilden dar. Wie Wolff ausführt, wurden Berichte über grausame Bestrafungen, körperliche Züchtigung Unterlegener in typischen Reiseerzählungen aus Osteuropa erwartet (vgl. Wolff 1994, 80).

Für Mazeppa bringt diese Strafe jedoch nicht den Tod, sondern den Aufstieg zur Macht, der ihm einen Platz in der westlichen Literatur sichert. Diese Transformation vom Todesurteil zu einer siegreichen Auferstehung ist also schon bei Voltaire vorhanden, wobei das Pferd das Vehikel dieses Prozesses ist. Hier kommt auch der dramaturgische Aufstieg bis zur Fallhöhe zum Tragen, die dadurch erreicht wird, dass Mazeppa ja nicht nur ein einfacher polnischer Adelige ist, sondern ein künftiger Herrscher, woraus Grob folgenden Schluss zieht:

Diese Legende kehrt die barocke ‚Fallhöhe‘ gleichsam um und thematisiert den Aufstieg vom todgeweihten ‚Niemand‘ zum geachteten Fürsten, der zum Schluss allerdings – dies gehört zum allgemeinen Hintergrundwissen und wird meist zumindest erwähnt – wieder scheitern wird (Grob 2005, 41).

Die Anekdote aus Mazeppas Jugend ist daher nur vor dem Hintergrund seiner späteren Rolle in der Geschichte interessant. Wie auch später bei Byron sind die zwei Plots, Liebesaffäre und Bestrafung bzw. Niederlage bei Poltava, durch die Figur des Hetmans verbunden und erhalten durch diese Verbindung eine besondere Bedeutung, die die Geschichte nicht als zufällig darstellt, sondern als kausale, schicksalsträchtige Ereignisse. Voltaire stellt Mazeppa im

vierten Buch seiner Abhandlung vor, in dem Karl XII., noch siegreich, Sachsen verlässt, um die Russen unter Peter I. zu schlagen; in Mazeppas Biographie also zu dem Zeitpunkt, an dem er zum Verräter Russlands und Verbündeten Schwedens wird. Der Vorstellung Mazeppas geht eine kurze Beschreibung der Ukraine und ihres Freiheitskampfes voraus, auf die Anekdote folgt die Beschreibung einer Demütigung Mazeppas durch den Zaren⁴⁷. Sein Verrat an Peter I. hat also einen persönlichen Grund⁴⁸, sich an ihm zu rächen und einen politischen, der in der Geschichte der Ukraine verankert war. Während diese ersten Absätze Mazeppa noch durchaus positiv, wenn auch nicht gerade heldenhaft, darstellen, zeigt sich schon kurz danach das Misstrauen gegenüber den verbündeten Kosaken: „Charles avançait dans ces pays perdus, incertain de sa route et de la fidélité de Mazeppa: ce Cosaque parut enfin, mais plutôt comme un fugitif, que comme un allié puissant.“ (Voltaire 1996, 336).

Das Land, die Ukraine und ihre Bewohner, Mazeppa und die Kosaken, werden darin als unbekannt, untreu, schließlich fliehend und verloren beschrieben. Die drohende Niederlage in der Schlacht von Poltava wird hier schon sprachlich vorausgenommen. Zugleich formt Voltaire damit das Bild der Ukraine und ihres Anführers:

l'Ukraine, pays des Cosaques, situé entre la petite Tartarie, la Pologne et la Moscovie. Ce pays a environ cent de nos lieues du midi au septentrion, et presque autant de l'orient au couchant. Il est partagé en deux parties à peu près égales par le Boristhène, qui le traverse en coulant du nord-ouest au sud-est: la principale ville est Bathurin sur la petite rivière de Sem. La partie la plus septentrionale de l'Ukraine est cultivée et riche. La plus méridionale, située par le quarante-huitième degré, est un des pays des plus fertiles du monde et des plus déserts (Voltaire 1996, 331-332).

Verlassenheit und Leere kennzeichnen die Ukraine in der Literatur (vgl. Grob 2005, 42) und bieten damit eine ideale Projektionsfläche für die westliche Definition Osteuropas, derer sich Voltaire bedient. Mazeppa hat durch einen der wichtigsten Autoren der Aufklärung Eingang in den westlichen Diskurs gefunden, dabei allerdings seine ukrainische Identität⁴⁹ verloren,

⁴⁷ Angeblich wurde Mazeppa von Peter I. als Verräter bezeichnet: „Un jour étant à table à Moscou avec le czar, cet empereur lui proposa de discipliner les Cosaques, et de rendre ces peuples plus dépendants. Mazeppa répondit, que la situation de l'Ukraine, et le génie de cette nation, étaient des obstacles insurmontables. Le czar, qui commençait à être échauffé par le vin, et qui ne commandait pas toujours à sa colère, l'appela traître, et le menaça de le faire empaler“ (Voltaire 1996, 333).

⁴⁸ Auch Sadowska-Guillon macht darauf aufmerksam, dass die Abwendung vom Zaren persönliche Gründe hatte (vgl. Sadowska-Guillon 1982, 136).

⁴⁹ Grob etwa bezeichnet Voltaires Mazeppa als „(relativ) aufgeklärte[n] Pole[n]“ (Grob 2005, 43). Der historische Mazepa hingegen verfügte über eine auch für westeuropäische Verhältnisse hohe Bildung, sprach Latein und trat als Mäzen auf.

was man Voltaire aus osteuropäischer Perspektive mit Recht vorwerfen kann und was seinen Blick als typisch westeuropäisch klassifiziert: „Le regard de Voltaire est celui, sans regret, d'un témoin-acteur, qui, finalement, ne se soucie pas de comprendre” (Beauvois 1996, 38).

Einen polnischen und zeitgenössischen Blick wirft Jan Pasek, ein polnischer Adeliger, auf Mazepa, den er kannte und mit dem ihn eine herzliche Feindschaft verband⁵⁰, wie aus seinen *Pamiętniki* [Denkwürdigkeiten] ersichtlich wird. Diese Aufzeichnungen entstanden in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, wurden aber erst 1836 veröffentlicht, wodurch sie zu einer Quelle der Inspiration für die exilierten polnischen Romantiker wurden (vgl. Wytrzens in: Pasek 1967, 13). Auch bei Pasek ist Mazepa ein Außenseiter, ein „Kozak niedawno nobilitowany“⁵¹ (Pasek 1968, 298). Er erzählt die Anekdote der Liebschaft und Bestrafung ausführlich⁵², wie sie auch bei Voltaire beschrieben ist, allerdings trägt das Pferd Mazepa

⁵⁰ Angeblich hatte Mazepa Pasek ungerechtfertigter Weise des Verrats beschuldigt, was Pasek jedoch abstritt. Ihr Verhältnis war daraufhin jedoch etwas getrübt, sodass – wie Pasek berichtet – er sich bei der nächstbesten Gelegenheit bei Hofe rächte und Mazepa eine Ohrfeige verpasste (vgl. Pasek 1967, 254).

⁵¹ „ein erst vor kurzem nobilitierter Kosak“ (Pasek 1967, 254). Ich werde durchgehend im Fließtext das Original, in der Fußnote die Übersetzung von Günther Wytrzens' (1967) zitieren.

⁵² Da die Version Paseks gerade den deutschsprachigen Leserinnen und Lesern eher unbekannt sein dürfte, möchte ich sie hier anführen:

„Na Wołyniu [Mazepa] miał wioskę w samsiedztwie z Falbowskiem, któremu znęcił się był do domu nie wiem po co, że tam przebywał często, kiedy Falbowski wyjechał. Dopowiedzieli o tym panu domownicy, ci osobliwie, co karty nosili i byli consci owych konwersacyj. Jednego czasu założył sobie drogę jakąś daleką Falbowski, pożegnał się z żoną, wyjechał. Stał tedy na tym trakcie, którędy Mazepa przejeżdżał; aż bieży z kartą ten, co zawsze zwykł bywać ablegatem i sam o tym panu powiedział. Wziął kartkę, przeczytał, jako się tam inwitują do ochoty, obznajmując, że JMość wyjechał w drogę etc. etc. Oddawszy kartkę owemu sekretarzowi: „Jedź, a proś go o odpis, mówiąc, że J[ej]Mość prędko kazała”. Tak uczynił, a pan go czekał, póko nie powrócił z responsem, bo dwie mili było biegać. Skoro tedy tam go ekspedycyjowano, skoczył przodem, oddał panu kartkę, w której swoją do usług gotowość deklarują i obiecują się zaraz stawić. Po chwili jedzie Mazepa. Potkawszy się: „Czołem!” — „Czołem!” — „Dokąd jedziesz?” Powiedział, że gdzie indziej. „Proszę na wstęp.” Wymawia się Mazepa, że „pilną mam drogę; WMMPan też, widzę, jedziesz gdzieś”. — „O, nie może być.” Cap go za kark: „A to co za kartka?” Mazepa zdechł; w prośby, że to „pierwszy raz dopiero jadę, żem. tam nigdy nie postać”. Zawołają owego sekretarza: „Siła[ś] razy, chłopie; tam był w mojej niebytności?” Odpowiada, że „jak wiela na mej głowie włosów”. Dopiero wzięto; jadą sobie: „Obierasz śmierć?” Prosił, żeby. nie zabijać, przyznał się do wszystkiego. Tak ci nacudował się nad nim, namęczył; rozebrawszy go do naga przywiązał go na jegoż własnym koniu, zdjawszy kulbakę, głę do ogona, a do głowy tyłem, ręce opak związano, nogi pod brzuch koniowi podwiązano, potężnie bachmata dosyć z przyrodzenia bystrego zhukano, kańczugami osieczono, a jeszcze nadgłówek mu zerwawszy z głowy, kilka razy nad nim strzelono. Tak tedy jako szalony bachmat skoczył ku domowi. A wszystko tam było gęstymi chrustami jechać: głóg, leszczyna, gruszczyzna, ciernie, a nie drogą przestroną, ale ścieżkami, którędy koń drogę do domu pamiętał, bo często tamtędy chodził, jak to zwyczajnie na czatę nie gościńcem, ale manowcami jeżdżą, i trzeba się tam bardzo często uchylać, choć cugle w rękę trzymając, omijać złe i gęste miejsca, a po staremu czasem i po łbu gałąź dała i suknią rozdarła. A tu nagiemu, tyłem do głowy siedzącemu na tak bystrym i zhukanym koniu, który od strachu i bólu oślepił leciał, gdzie go nogi niosły, co się tam dostało specyjałów, póko owych szerokich chrustów nie przejechał, snadno uważać. Owey jego asystencyjej, co z nim dwaj czy trzej jechali, nie puścił, żeby go nie miał kto ratować. Przypadłszy przede wrota zziąbł, woła: „Strózu!” Stróż poznał głos, otwiera; obaczywszy straszidło, znowu zamknął i uciekł. Wywołał wszystkich ze dworu. Zaglądają drzwiami, żegnają się; on się zwierza, że jest ich pan prawdziwy: nie wierzą. Tak ci ledwie, skoro już też mało rzec mógł, i zbity, i zziębły, puścili go” (Pasek 1968, 302-303).

„Er [Mazepa] hatte in Wolhynien ein Dörfchen in der Nachbarschaft von Falbowski. In dessen Haus hatte er sich lieb Kind gemacht, weiß nicht wieso. Er weilte oft dort, wenn Falbowski wegritt. Die Hausleute berichteten dem

nicht etwa in die Ukraine, sondern nach Hause zu seinem Gutshof. Aufgrund dieser öffentlichen Demütigung muss Mazepa dann Polen verlassen. Die Anekdotenhaftigkeit, der Witz und Spott Mazepa gegenüber, die ihn zu einem ‚Underdog‘ und Außenseiter machen, wird noch dadurch verstärkt, dass Pasek sie nach der Geschichte von einem Findelkind, das bei Bären aufwuchs, erzählt und so Mazepa in eine Art literarisches Kuriositätenkabinett einreihet:

Tak tedy dwoch znacznych dworzaninów królewskich namieniwszy – Kozak uciekł z Polski, niedźwiedź zaś nie wiem, w co się obrócił, czy z niego był człowiek, czy nie był; [...] – do materyjej przed się wziętej wracam się (Pasek 1968, 304).⁵³

Diese Vorlage ist für Słowackis Tragödie wichtig, für die anderen Darstellungen spielt sie keine Rolle, auch wenn die *Pamiętniki* kurz nach ihrem Erscheinen ins Deutsche übersetzt wurden und damit auch dem Westen zugänglich waren. Auch bei Vogüé findet sich ein

Herrn davon, besonders solche, die Billetts übermittelten und von den Konversationen wußten. Eines Tages schützte Falbowski einen weiten Weg vor, verabschiedete sich von seiner Frau und ritt davon. Er hielt an jenem Wege, auf dem Mazepa vorbeireiten musste. Da kam auch einer mit einem Billett daher, der für gewöhnlich den Boten machte und auch dem Herrn davon berichtet hatte. Er nahm das Billett, las es durch, wie sie sich darin zum Vergnügen einladen und sie mitteilte, Seine Hochwohlgeboren seien abgereist etc. Er gab das Billett dem Vertrauten zurück: „Reit los und bitte ihn um Antwort und sag, daß die gnädige Frau es sehr eilig hat.“ Er tat so. Der Herr wartete auf ihn, bis er mit der Antwort zurückkam. Er musste zwei Meilen weit reiten. Sobald man ihn dort abgefertigt hatte, jagte er voraus und übergab dem Herrn ein Billett, worin jener seine Bereitschaft zu Diensten deklariert und verspricht, sofort zu kommen. Nach einer Weile kam der Mazepa auch geritten. Beim Zusammentreffen: „Hab‘ ich die Ehre!“ – „Hab‘ ich die Ehre!“ „Wohin reitest du?“ Er gab ein anderes Ziel an. „Ich bitte um einen kurzen Besuch!“ Mazepa redete sich aus, er hätte einen eiligen Weg. „Wie ich sehe, ist auch euer Wohlgeboren unterwegs.“ „Keinesfalls.“ Er packte ihn am Kragen: „Was ist das für ein Billett?“ Mazepa erblaßte, verlegte sich aufs Bitten, er reite zum ersten Mal hin, sei noch nie dort gewesen. Man rief jenen Vertrauten. „Wie oft war der Kerl in meiner Abwesenheit dort?“ Soviel Haare ich auf dem Kopf habe.“ Man griff ihn, und sie ritten weiter. „Soll ich dich umbringen?“ Er bat, ihn nicht zu erschlagen und gestand alles ein. Falbowski ließ seine Wut an ihm aus und quälte ihn gehörig. Nackt ausgezogen band er ihn an das eigene ungesattelte Pferd, mit dem Gesicht zum Schweif, mit dem Rücken zum Pferdekopf. Die Hände fesselte man über dem Rücken, die Beine wurden unter dem Bauch des Pferdes zusammengebunden. Das von Natur aus ziemlich wilde Roß wurde tüchtig scheugemacht, mit Knuten geschlagen, man riß das Kopfgestell herunter und gab einige Schüsse in die Luft ab. Wie wahnsinnig hetzte das Pferd heimwärts. Dorthin musste man ständig durch dichtes Gebüsch reiten: Hagedorn, Haselsträucher, Stechäpfel, Dornen, und nicht auf gebahnten Wegen, sondern auf Pfaden, die sich das Pferd gemerkt hatte, denn es war dort oft geritten, so wie man auf Posten für gewöhnlich nicht auf der Straße, sondern Nebenwege reitet. Man mußte sich dort oft bücken, daß man die Zügel gerade noch in der Hand behielt, schlechte und dichte Stellen umgehen, und trotzdem schlug einem von Zeit zu Zeit ein Ast gegen die Stirn und zerriß das Gewand. Was aber ein Nackter an Delikatessen zu spüren bekam, der mit dem Rücken zum Kopf auf einem so schnellen und scheuen Pferd saß, das vor Schreck und Schmerz blindlings dahinjagte, wohin es die Beine trugen, bis es jenes breite Gebüsch hinter sich hatte, kann man sich lebhaft vorstellen. Seine zwei oder drei Begleiter ließ Falbowski nicht weg, damit ihn niemand retten konnte. Starr vor Kälte langte er vor dem Tor an und rief: „Wache!“ Der Wächter erkannte die Stimme, öffnete: Als er das Gespenst erblickte, sperrte er wieder zu und lief davon. Er rief alle aus dem Hof heraus, sie schauten durch die Türen, schlugen das Kreuz. Er versuchte sie zu überzeugen, daß er wirklich ihr Herr sei. Sie glaubten es nicht, gerade daß sie ihn, der kaum noch sprechen konnte, zerschlagen und steifgefroren war, einließen“ (Pasek 1967, 257-259).

⁵³ „Nun habe ich zwei bedeutende Persönlichkeiten des königlichen Hofes erwähnt, der Kosak lief aus Polen davon, was mit dem Bären geschah, weiß ich nicht, ob ein Mensch aus ihm wurde oder nicht, [...] – nun kehre ich wieder zu dem zurück, was ich behandeln wollte“ (Pasek 1967, 259).

Einfluss von Paseks Text, ohne dass dieser jedoch genannt wird. Entscheidend an diesem Text ist dabei zum einen die Kennzeichnung Mazepas als Fremder am Hof und zum anderen die Bedeutung, die dem Plot um die Bestrafung zugesprochen wird wie auch der ironisch-anekdotenhafte Ton. Die Forschung geht größtenteils davon aus, dass Paseks Bericht Teil seiner Rache an Mazepa war und dazu diente, dessen Ruf bei Hofe zu diskreditieren (vgl. Sadowska-Guillon 1982, 134). Paseks Haltung verweist den Kosaken auf seinen Platz am Rande der Hofgesellschaft:

Paseks Mazepa ist kein richtiger Pole und kein richtiger Adeliger, ein Aufsteiger, der schließlich entlarvt und beschämt ins kulturelle Niemandsland verjagt wird, aus dem er gekommen war. Für den polnischen Adeligen des 17. Jahrhunderts zählt nicht die Schwelle, sondern die feste Kulturgrenze – und die liegt auch für ihn im Osten (Grob 2005, 43).

Insgesamt sind auch die *Pamiętniki* zwischen Fakten und Fiktion einzuordnen: das wie Wytrzens bemerkt „lebendigste Stück altpolnischer Prosa“ (Wytrzens in: Pasek 1967, 9) nimmt die Geschichte für die Illustration des Lebens Paseks her, wodurch es zur „literarischen Geschichtsquelle“ (Wytrzens in: Pasek 1967, 13) wird.

Endgültig von der Historiographie verabschiedet sich der französische Autor André Guillaume Contant d’Orville⁵⁴ mit seinem Roman *Mémoires d’Azéma, contenant Diverses Anecdotes des Règnes de Pierre le Grand, Empereur de Russie, & de de l’Imperatrice Catherine son Épouse: Traduits du Russe. Par M. C... D...* aus dem Jahr 1764, der hier als letzte wichtige Mazeppa-Quelle vor Byron genannt werden soll. Besonders Babinski betont den Einfluss, den dieses Werk auf das Mazeppa-Bild vor Byron hatte (vgl. Babinski 1974, 19). D’Orvilles Roman war in ganz Europa erfolgreich: auf die französische Erstausgabe folgten Übersetzungen ins Dänische und Deutsche sowie aus dem Deutschen ins Russische (vgl. Babinski 1974, 9-10). Das Original war also keineswegs eine Übersetzung aus dem Russischen; diese Behauptung bildet nur die Rahmengeschichte des Romans, der aus den fiktiven Aufzeichnungen der Frau und Geliebten Mazeppas, Azéma sowie denen der gemeinsamen Tochter Stépanine besteht. Ganz im Stil der populären Briefromane der Zeit spielt hier der Autor mit den realen Gegebenheiten.

Sein Held, und da merkt man, dass Voltaire nicht die einzige Quelle war, heißt Mazépa. Damit führt er eine weitere Schreibweise ein, die optisch zwischen Mazeppa und Mazepa

⁵⁴ André Guillaume Contant d’Orville wurde in 1730 in Paris geboren und starb zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Er verfasste neben Romanen auch zahlreiche Theaterstücke u. a. (vgl. Grente 1960, 346).

steht. Dennoch ist die inhaltliche Anlehnung an Voltaire so stark, der Held dem seinen so ähnlich, dass ich auch D'Orvilles Mazépa als Mazeppa bezeichnen würde. Er fiktionalisiert Voltaires bereits literarisierte Anekdote weiter⁵⁵ und entfaltet sie zu einem Roman, indem er neue Figuren, wie etwa die Azémas, einführt.

Mazeppa ist auch bei ihm Pole, allerdings ein Ausnahmecharakter, denn Polen und seine Bewohner werden ansonsten beinahe ausschließlich als barbarisch und wild dargestellt. Er ist ein Frauenheld und verliebt sich in die schöne und junge Comtesse de Bra..., die mit einem rachsüchtigen alten Adeligen verheiratet ist. Bis dahin unterscheidet sich der Plot kaum von Voltaires Version. Mazeppa wird zu Füßen seiner Geliebten erwischt, selbige vom erzürnten Gatten niedergestochen und Mazeppa auf dem Pferd in die Ukraine gejagt. Dort wird er – immer noch ganz nach Voltaire – von Bauern gefunden und wieder ins Leben zurück gepflegt. In der Ukraine trifft er seinen verloren geglaubten Onkel (ebenfalls aus Polen vertrieben), wird Heerführer und nimmt schließlich Rache an dem polnischen Adeligen, dessen Schloss er erobert – unglücklicherweise stirbt dabei auch seine Geliebte, was Mazeppa in großer Verzweiflung zurücklässt, die er nur mildern kann, indem er sich ganz und gar für seine Kosaken einsetzt, so dass Peter der Große ihn schließlich zum „Ettman“ macht. Am Hofe Peter des Großen lernt er, der geschworen hat, nie wieder zu lieben, die schöne Azéma kennen – in die er sich natürlich verliebt. Nach einem Konflikt mit Peter I. – auch hier der Voltaire'schen Quelle folgend – muss Mazeppa den Hof verlassen. Azéma, die sich in letzter Sekunde vor ihrem Vater retten konnte, der versuchte, sie zu vergewaltigen, flieht mit ihm. Daraufhin folgt – nach zahlreichen Verwicklungen, in die der teuflische Vater und eine eifersüchtige Sklavin verstrickt sind, die Mazeppa an Peter I. verraten – die bekannte Geschichte der Niederlage von Poltava und der Flucht in die Türkei, nur eben begleitet von Azéma, die dort nach Mazeppas Tod ihr Kind zur Welt bringt, um welches es dann im zweiten Teil des Romans gehen wird.

Mazeppa wird dabei durchgängig als mutiger und liebesbegabter Held dargestellt, der am Hofe Jan Kazimierzs zunächst eine Art Don Juan ist:

⁵⁵ Das bemerkt schon Babinski: „What he [d'Orville] has actually done in this case is to fictionalize Voltaire's already quasi-legendary account; the result is the creation of a completely legendary character only tenuously connected to historical fact" (Babinski 1974, 10).

Mazépa fut souhaité, chéri, recherché. Une figure noble, intéressante, de grands yeux noirs pleins de feu, une taille élégante, une politesse peu connue, un coeur tendre, de la jeunesse, de l'esprit, des graces, voilà les qualités que les Polonoises admirerent dans le nouveau page (D'Orville 1764, 4).

Er geht mit der Liebe nicht leichtfertig um, allerdings endet jede seiner Liebesbeziehungen in einer Katastrophe: „when he acts emotionally the outcome is unsatisfactory“ (Babinski 1974, 19).

Das positive Bild Mazeppas entsteht allerdings auf Kosten der Polen: der Comte de Bra... ist der Repräsentant eines rachsüchtigen und grausamen Volkes, eher bereit, die Comtesse zu töten, anstatt sie an Mazeppa zu verlieren (vgl. D'Orville 1764, 38). So wie der Comte die ihm Untergebenen – seine Frau und Mazeppa – behandelt, geht sein Heimatland mit der Ukraine um: Polen tritt als grausamer Herrscher gegenüber einer schwachen, aber freiheitsliebenden Ukraine auf:

notre liberté, que nous aimons plus que la vie, est continuellement attaquée par trois grandes Puissances, la Moscovie, la Turquie & la Pologne. Notre foiblesse & notre politique exigeoient de nous un choix entre ces voisins redoutables: il falloit nommer un Protecteur, nous nous jettames dans les bras des Polonois. [...] Vos [Mazeppas] cruels Compatriotes, au lieu de recevoir avec tendresse des amis qui se donnoient, crurent n'avoir acquis que des Esclaves (D'Orville 1764, 18-19).

Mazeppa wird also zum Sprachrohr der Unterdrückten, zwischen den Großmächten Russland, Polen und dem osmanischen Reich. Auch die subalterne Position der Ukraine wird damit angesprochen, während in den anderen Bearbeitungen, gleich ob von englischer, französischer oder polnischer⁵⁶ (Słowacki) Seite, die Hegemonie Polens bzw. Westeuropas nicht in Frage gestellt wird. Der Fokus liegt bei D'Orville deutlich auf Mazeppa, der weitaus positiver erscheint als bei Voltaire. Er verrät den Zaren nicht, sein Zusammenschluss mit den Schweden wird durch die Freiheitsbestrebungen der Ukraine erforderlich. Voltaires Vorwurf an Mazeppa, den schwedischen König nicht genug unterstützt und so sein Versprechen gebrochen zu haben, mildert D'Orville ab: Mazeppa gerät in dem Roman ständig unverschuldet und entgegen besserer Intention in Schwierigkeiten.

Auch D'Orville verwendet die Ukraine, von der er nicht viel mehr weiß, als das sie „confine à la petite Tartarie, à la Pologne & à la Moscovie“ (D'Orville 1764, 18) ist, als

⁵⁶ Anders ist das etwa bei der Mazepa-Bearbeitung (1824) von Józef Bohdan Zaleski, einem Vertreter der ukrainischen Schule der polnischen Romantik.

Projektionsfläche für das Osteuropabild des 18. Jahrhunderts. Allerdings gibt er zusätzliche Details, die den exotischen Faktor dieses Bilds erhöhen. In diesem Sinne möchte ich auch die Schreibweise des Namens verstehen, die mit Mazépa ein unvertrautes und daher orientalisches Bild vermittelt, auch wenn der Charakter in der Tradition Mazeppas steht. Auch Azéma und Métima – der Name der eifersüchtigen Sklavin – evozieren den Orient durch ihren unvertrauten Klang. Trotz der positiven Darstellung bedient das Werk also die orientalischen Stereotype, die von einer allgemeinen westlichen Dominanz ausgehen. Über die geographischen Gegebenheiten schien sich D’Orville mehr Gedanken zu machen: die Tatsache, dass ein Pferd mit einer menschlichen Last auf dem Rücken vom polnischen Königshof bis in die Ukraine galoppiert, schien offenbar auch ihm unglaublich. Im Sinne der *vraisemblance* verlegte er die Verführungsszene, bei der Mazeppa ertappt wird, auf das Château de Bielastock des Comte, das sich einige Meilen von der ukrainischen Grenze entfernt befindet⁵⁷.

Der Roman weist einige Elemente auf, die später in den Hippodramen von Cuvelier de Trie und Milner auftauchen, wie etwa die Burg als Schauplatz sowie ihre Eroberung durch Mazeppa, und verbindet sich darin mit Byrons Gedicht. Ähnliche Elemente lassen sich letztlich auch bei Słowacki finden.

2.2 Byron und der französische Byronismus

Eine Pause von über 50 Jahren und entscheidende weltpolitische und historische Ereignisse liegen zwischen D’Orvilles Roman und dem Gedicht Lord Byrons. Mazeppa wird im Zuge des Byronismus in ganz Europa bekannt und als romantischer Held rezipiert. Die politischen und philosophischen Veränderungen schreiben sich in die Behandlung des Ostens und Mazeppas ein. Die Ideen und Vorstellungen der Aufklärung werden dabei von der Romantik ebenso abgelehnt wie weitergeführt. Gleiches gilt auch für das während des 18. Jahrhunderts entstandene Orient- und Osteuropabild. Während es anfangs noch ein deutlich negatives Image hat, wird der Orient in der Romantik zwar aufgewertet – Mazeppa ist Held, nicht

⁵⁷ Zu der geographischen Korrektur bemerkt Grob: „D’Orville hat Voltaires eigenwillige Geographie etwas korrigiert und das Geschehen der Ukraine angenähert; der Name ‚Bialystock‘ [Grob zitiert nach der deutschen Übersetzung des Romans durch F. W. Zachariae, 1766], der geographisch ins Abseits führt, dürfte dabei zu den dekorativen Zufallsnamen gehören, die die Mazeppa-Texte für lange Zeit auszeichnen werden“ (Grob 2005, 45).

Verräter – der westliche, dominierende Blick auf den Osten bleibt jedoch und wird weiter popularisiert. Dieser Übergang in der Betrachtungsweise lässt sich bei Herder nachlesen: „For Herder the Slavs were objects of fascination and admiration“ (Wolff 1994, 306). Betrachtet man Herder als Teil des Sturm und Drangs und damit als Vorläufer der Romantik⁵⁸, so ist seine Haltung gegenüber Osteuropa prägend für die nachfolgenden Schriftstellerinnen und Schriftsteller. Während sich in der Aufklärung Orientalisten – Linguisten, Anthropologen (avant la lettre) – also Wissenschaftler mit dem Orient befassten bzw. ihn kreierten, wird er in der Romantik von der Kunst und Literatur aufgenommen. Die Fiktionalisierung Osteuropas und Mazeppas, die bei Voltaire stattfindet, ist eine Begleiterscheinung seiner historiographischen Darstellung. Bei Byron, Hugo und ihren Nachfolgern ist die fiktive Darstellung, natürlich vor dem Hintergrund des allgemeinen Interesses für die Erforschung des Orients, Programm:

When around the turn of the eighteenth century the Orient definitively revealed the age of his languages [...] it was a group of Europeans who made the discovery, passed it on to other scholars, and preserved the discovery in the new science of Indo-European philology. A new powerful science for viewing the linguistic Orient was born, and with it [...] a whole web of related scientific interests. Similarly [...] Byron, Goethe, and Hugo restructured the Orient by their art and made its colors, lights, and people visible through their images, rhythms, and motifs. At most, the ‘real’ Orient provoked a writer to his vision; it very rarely guided it (Said 1978, 22).

Ein weiterer Unterschied liegt in der Reisefreudigkeit zahlreicher Romantiker, die im Gegensatz zu Voltaire nicht von ihrem Schreibtisch aus den Orient erkundeten, sondern selbst den Weg unternahmen. Diese Reisen führten jedoch nicht zu einer Veränderung des Orientbildes, vielmehr scheint es, als würden auch die Reisenden den Orient nur durch die Brille der westlichen Schriftlichkeit und Zivilisation wahrnehmen. Die Lektüre ging jeweils der Reise voraus und formte bestimmte Erwartungen, die es einzuhalten galt. Byron gehört zu den bekanntesten Orient-Reisenden seiner Zeit, dessen Faszination für den Osten vor allem durch die entsprechende Lektüre geweckt wurde:

As Byron progressed in his school and college education, his natural craving for reading about the East turned into a genuine desire to visit that part of the world. Byron’s dream of visiting the East came true when he left England in 1809, for a two-year tour. During this Oriental tour Byron

⁵⁸ Es ist durchaus legitim, Herder, wie auch im französischen Kontext Rousseau, als Vorläufer der Romantik zu betrachten, die durch ihr Geschichts- und Kulturkonzept bzw. das Verhältnis von Kultur und Natur die Ideen der Romantiker nachhaltig prägten (vgl. Schulz 1996, 15). Herder gehört schließlich auch zu den ersten, die sich mit orientalischer Literatur befassen: „Herders erstes Interesse für Hafis ist für das Jahr 1777 bezeugt“ (ebd. 20).

visited and resided in Portugal, Spain, Greece, Albania, and Turkey; he cruised the Mediterranean and sojourned among the Greek islands (Queijan 1999, 17).

Diese Reise in die Levante befriedigte also die orientalistischen Gelüste der Zeit, ungetrübt von der kolonialen Realität, die sich in den britischen Kolonien entwickelte. Hier zeichnet sich der in letzter Zeit in der Forschung immer stärker berücksichtigte Bezug zum kolonialen Hintergrund der Romantik ab⁵⁹.

Das Osmanische Reich bzw. Russland garantieren den Exotismus dieser Regionen und verhindern noch die Übernahme durch den Westen.

The Ottoman territories, from North Africa to Palestine and from Palestine to the Balkans, were held in a kind of political vacuum: a space still decidedly “Oriental”, but one with no longer posed a significant threat to Britain. Hence it was an ideal space to tour the exotic East without, on the one hand, having to see the obvious deployment of British imperial power needed to keep it under control (as in India); or, on the other hand, feeling threatened by what even some contemporary critics *still* refer to as “the austere ferocity of Islam” (Makdisi 1998, 129, Heraushebung im Text, und auch heute noch durchaus gerechtfertigt).

Die Ukraine, zwischen Polen, Russland und dem Osmanischen Reich gelegen, entspricht genau den Anforderungen einer exotischen, orientalischen Gegend, in die der Westen noch nicht eingegriffen hat.

Der Orientalismus der Romantik, der den westlichen SchriftstellerInnen und LeserInnen eine Flucht aus dem Alltag, der politischen Realität, der Moderne erlaubten, war natürlich Programm und wurde als solches auch von Byron erkannt, wie einige Zeilen aus *Beppo* beweisen: „And sell you, mix’d with western sentimentalism, / Some samples of the finest Orientalism“ (Byron 1986, 145, V. 405). Dies könnte auch der Vorsatz für *Mazeppa* gewesen sein, der zu Byrons *Oriental Tales* gezählt wird. Er benutzt die Vorlage Voltaires und baut darauf sein Gedicht auf, das nicht mehr Anekdote ist, sondern eine orientalische Welt erschafft.

⁵⁹ Zu der Verbindung der englischen Romantik und dem britischen Imperialismus vgl. Coleman 2008.

2.2.1 VOLTAIRE UND BYRON

Byrons *Mazeppa*, *A Poem* benötigt keine außerliterarischen Bezüge wie der Roman von D'Orville, es steht zu seiner Fiktionalität und macht gleichzeitig erstmals den Hetman zum Titelhelden. Der Gattungswechsel führt dazu, dass *Mazeppa* mehr Raum und zugleich eine eigene Stimme erhält, die allerdings verdoppelt und dadurch gebrochen ist. Das Poem⁶⁰ ist ein dramatischer Monolog, der durch eine Rahmengeschichte mehrere Erzähler bzw. Perspektiven zulässt. Dadurch entsteht das Stilmittel der „dramatic irony“ wie es Marshall für die Werke Byrons nach 1816 bzw. die Werke um *Don Juan* herum annimmt⁶¹:

Irony becomes a quality of the poem, in this instance dramatic irony, when the reader, interpreting what the speaker says in terms of either common reason or information revealed to the reader but presumably not understood by the speaker himself, becomes aware of the discrepancy between appearance and reality (Marshall 1962, 21).

Das Konzept dramatischer Ironie, wie es hier formuliert wird, steht in struktureller Nähe zum Orientalismus bzw. wird durch den orientalistischen Blickwinkel quasi wiederholt. Besonders für die französische Rezeption wird das Verständnis dieser Herangehensweise notwendig, die eine orientalistische Perspektive annimmt, ohne sich dessen bewusst zu sein. Die französische Lesart entspricht damit auf einer Metaebene der ironischen Haltung des Poems.

Zunächst jedoch bezieht sich das Gedicht auf seine französische Quelle, nämlich Voltaire. Byron nimmt in seinem Poem *Mazeppa* eindeutig intertextuellen Bezug auf Voltaire, indem er dem Gedicht drei Textauszüge aus der *Histoire de Charles XII* voranstellt. Dabei handelt es sich zum einen um oben zitierte Anekdote, zum anderen um zwei Textausschnitte⁶², die die

⁶⁰ Ich möchte hier nicht näher auf die Metrik des Gedichts eingehen, was bereits von Englaender unternommen wurde (vgl. Englaender 1897, 26-46).

⁶¹ Zur Einordnung des Gedichts in Byrons Werk ist anzumerken, dass es nach *Beppo* und in zeitlicher Nähe, teils sogar parallel zum ersten Canto des *Don Juans* entstand: „It [*Mazeppa*] is, undoubtedly, closer in major respects to the mode of *Don Juan* than *Beppo*, for, like *Don Juan*, it depends upon conveying immediacy of life and sceptical detachment simultaneously“ (Beatty 1991, 215). Babinskis Einordnung des Poems als „wedged“ zwischen *Childe Harold* und *Don Juan*, Canto I und II ist also etwas unpräzise (vgl. Babinski 1974, 21).

⁶² Es sind Szenen nach der Schlacht bei Poltava, während der der König verletzt wurde, sein Pferd sogar starb. Auf der Flucht verliert der verwundete König nochmals ein Pferd, weshalb ihm ein treuer Colonel das seine überlässt: „Le roi fuyant et poursuivi eut son cheval tué sous lui; le colonel Gierta blessé et perdant tout son sang, lui donna le sien. Ainsi on remit deux fois à cheval dans sa fuite ce conquérant, qui n'avait pu y monter pendant la bataille“ (Voltaire 1996, 357). Das letzte Zitat schildert den erschöpften König, der eine Rast benötigt: „le roi alla par un autre chemin avec quelques cavaliers. Le carrosse, où il était, rompit dans la marche, on le remit à cheval. Pour comble de disgrâce, il s'égara pendant la nuit dans un bois; là son courage ne pouvant plus suppléer à ses forces épuisées, les douleurs de sa blessure devenues plus insupportables par la fatigue, son

Figur Karl XII. und sein Pferd⁶³ in den Vordergrund stellen. Diese Verweise werden zum einen in der Rahmengeschichte ausgedeutet, zum anderen entsteht dadurch eine ganze Serie von Verdoppelungen und Spiegelungen der Personen. Die drei Zitate stellen zwar die Geschichte um Mazeppas Zeit am polnischen Hofe bzw. den Ritt an erste Stelle, die darauf folgenden Stellen verweisen aber zunächst einmal auf die Schlacht bei Poltava und Karl XII. Schon hier kann man anmerken, dass der Osteuropäer Mazeppa eben nur durch seine Verwicklung in die europäische Politik und sein Bündnis mit dem schwedischen König zum Thema wird. So verwundert es auch nicht, dass Mazeppa erst in der vierten Strophe auftritt. Das Poem setzt nach der Schlacht von Poltava ein und schildert zunächst die Flucht vor den siegreichen Russen. Mazeppa ist Teil des fliehenden Heeres. Als sich die Soldaten ein Nachtlager bereiten, kümmert sich der alte Hetman fürsorglich um sein Pferd, zu dem er ein besonderes Verhältnis zu haben scheint. Er wird daraufhin aufgefordert, zu erzählen, wie er ein so guter Reiter geworden sei – durch eben jenen Ritt auf dem Rücken eines ungezähmten Tieres. Die ‚Gute-Nacht-Geschichte‘ für den verwundeten, erschöpften, verfolgten König wirkt: als Mazeppa seine Erzählung beendet – „The king had been an hour asleep“ (Byron 1986, V. 865).

Der alte Mazeppa spricht also über seine Jugend. Damit werden hier die beiden Stoffbereiche zusammengeführt: Poltava und der Ritt. Diese Verdoppelungen ziehen sich durch das gesamte Poem. Die Figuren bilden folgende Paare: Der König Charles steht zum einen Napoléon Bonaparte gegenüber, sein Russlandfeldzug ist nur die Vorausnahme der gescheiterten Eroberungspläne des Franzosen⁶⁴. Byron sorgt damit auch für die Verwandlung des Staatsmannes und Militärführers Napoléon in einen literarischen Helden⁶⁵. Zum anderen

cheval étant tombé de lassitude, il se coucha quelques heures au pied d'un arbre, en danger d'être surpris à tout moment par les vainqueurs qui le cherchaient de tous côtés (Voltaire 1996, 358).

⁶³ Hier soll es jedoch vorwiegend um die Figur Mazeppa gehen. Eine detaillierte Abhandlung über das Pferd als zentrale Figur bei Voltaire, Byron und Hugo liegt mit Bruno Sibonass Studie *Le cheval de Mazeppa* bereits vor. Das Pferd wird allerdings in der Zirkusbearbeitung von Byrons Gedicht von Cuvelier de Trie und Milner relevant werden und uns gegen Ende dieses Kapitels noch beschäftigen.

⁶⁴ Gleich in der ersten Strophe wird diese Parallele aufgezeigt, die eine Beschäftigung mit dem schwedischen König rechtfertigt und ihre Aktualität bezeugt.

„’Twas after dread Pultowa’s day, / When fortune left the royal Swede, / Around a slaughter’d army lay, / No more to combat and to bleed. / The power and glory of the war, / Faithless as their vain votaries, men, / Had pass’d to the triumphant Czar, / And Moscow’s walls were safe again, / Until a day more dark and drear, / And a more memorable year, / Should give to slaughter and to shame / A mightier host and haughtier name; / A greater wreck, a deeper fall, / A shock to one – a thunderbolt to all. (Byron 1986, V. 1-10).

⁶⁵ Hoffmeister bemerkt dazu, dass Byron selbst „den Grundstein zur französischen ‚Légende napoléonienne‘ gelegt [hat], weil er Napoleon mit einer dichterischen Aura umgeben hatte“ (Hoffmeister 1983, 59). Sowohl in der Selbstwahrnehmung Byrons als in der Rezeption der französischen Zeitgenossen schienen zahlreiche Parallelen in den Lebenswegen des Dichters und des Staatsmannes auf (vgl. ebd.).

werden Charles und der polnische König John Casimir (Jan Kazimierz)⁶⁶ gespiegelt, wobei letzterer als das vollkommene Gegenstück des asketischen und enthaltsamen schwedischen Kriegsführers gezeichnet wird⁶⁷. Auch Charles und Mazeppa werden verglichen; verbunden durch ihre Funktion als Heerführer, der eine ohne eigenes Land, der andere zum ersten Mal besiegt, unterscheiden sie sich in ihrem Temperament: der schlafende König und der wachende Hetman. Beide durch die verfolgenden Russen in Todesgefahr, gehen sie jeweils anders damit um: Charles dominiert zunächst den Beginn des Gedichts. Er wird als „royal Swede“ (Byron 1986, V. 1). eingeführt, und in eine Reihe mit dem berühmtesten europäischen Kriegsherrn zu Beginn des 19. Jahrhunderts gestellt. In der zweiten Strophe wird seine Verwundung in der Schlacht beschrieben, die es ihm kaum erlaubt, weiter zu reiten. Auch diese Situation, verwundet zu Pferde, spiegelt sich in Mazeppas Ritt. Der König lässt sich sein Leid jedoch nicht anmerken: „Kinglike the monarch bore his fall“ (Byron 1986, V. 40). Dennoch lassen ihn seine Schmerzen nicht zur Ruhe kommen. Die Geschichte Mazeppas und dessen Leid wirken als ‚Tranquilizer‘ gegen die eigenen Wunden. Charles ist Vertreter des Westens in dieser Konstellation und als solcher eine Folie, gegen die die Andersartigkeit Mazeppas projiziert und die dadurch besonders sichtbar wird. Mazeppas Erzählung in diesem Kontext wird durch den König initiiert, aber auch klassifiziert: Mazeppa ist zunächst unwillig, zu erzählen, woraufhin der König es ihm befiehlt. Durch diese Erzählsituation wird die Hierarchie zwischen den Figuren klar, die Mazeppas Erzählung einer gewissen Wertung unterwirft und damit auch Mazeppas Stimme lenkt bzw. ihn nicht frei sprechen lässt. Mazeppas Erzählung ist keine frei(willig)e Schilderung. Sie steht zwischen dem Befehl des Königs und einem ignoranten Publikum. Mazeppa ist dadurch als Untergebener, aber auch als Fremder charakterisiert. Der dramatische Monolog entspinnt sich vor einem schweigenden Publikum, dessen Passivität als Desinteresse zu deuten ist. „Although the men do not comment – in fact they hardly seem present at all – Mazeppa is directing his story to them while he is entertaining and instructing the King. Unfortunately, *no one really listens*“ (Babinski 1974, 42, Heraushebung: J. K. M.).

⁶⁶ Auch hier möchte ich den Namen dem Werk entsprechend verwenden, John Casimir ist also der polnische König in Byrons Poem, Jan Kazimierz sein Gegenstück in Słowackis Tragödie.

⁶⁷ „John Casimir, - I was his page / Six summers in my earlier age; / A learned monarch, faith! was he, / And most unlike your majesty: / He made no wars, and did not gain / New realms to lose them back again; / And (save debates in Warsaw's diet) / He reign'd in most unseemly quiet; / Not that he had no cares to vex, / He loved the muses and the sex; / And sometimes these so forward are, / They made him wish himself at war; / But soon his wrath being o'er, he took / Another mistress, or new book: / And then he gave prodigious fêtes – / All Warsaw gather'd round his gates / to gaze upon his splendid court / And dames and chiefs of princely port: / He was the Polish Solomon“ (Byron 1986, V. 125-145).

Keinesfalls kann aus der Situation die Interpretation Marshalls gewonnen werden, der Mazeppa als „garrulous and egoistic old man“ beschreibt (Marshall 1962, 122), der sich einer unwilligen Zuhörerschaft aufdrängt. Eher bildet sich darin die implizite Abwertung der Titelfigur ab, die als eine Art ‚court jester‘ von Charles erscheint, was dann auch die Komik der Erzählung betont.

Die Erzählung Mazeppas teilt sich noch einmal: zunächst schildert er seine Zeit bei Hofe, stellt den adeligen Ehemann und seine schöne und junge Gattin Theresa vor, bevor er auf den Ritt zu sprechen kommt. Wie auch bei D’Orville ist Mazeppa in der höfischen Umgebung eine Art Don Juan:

„I was a goodly stripling then; / At seventy years I so may say, / That there were few, or boys or men, / Who, in my dawning time of day, / Of vassal or of knight’s degree, / Could vie in vanities with me; / For I had strength, youth, gaiety, / A port, not like to this ye see, / But smooth, as all is rugged now; (Byron 1986, V. 180-185).

Diesem jungen Mann kann Theresa nicht widerstehen. In der Beschreibung seiner ehemaligen Geliebten finden sich orientalische Elemente, die einem westlichen Publikum die Assoziation eines Orients von Polen bis in die Türkei erlauben: „She [Theresa] had the Asiatic eye, / Such as our Turkish neighbourhood / Hath mingled with our Polish blood“ (Byron 1986, V. 205-210). Ihr Ehemann wird als Karikatur eines Edelmanns dargestellt⁶⁸, der nur an seinem Reichtum interessiert und um seinen hochadeligen Stammbaum besorgt ist. Aus dieser Dreieckskonstellations ergibt sich, was zunächst wie die komische Verwicklung einer Liebeskomödie erscheint. Doch aus der Besorgnis des Ehemanns um seinen Stammbaum erwächst der tragische Teil der Handlung. Bei Byron verbindet sich die komödienhaft leichte Situation mit dem Nahtoderlebnis des Protagonisten vor dem Hintergrund einer verlorenen Schlacht, die den Tod desselben verursachen wird. Der Fall als Ausfall und damit Grenzübertritt Mazeppas wird zum tragenden Motiv des Gedichts:

The Fall postulates the satisfactions of limitation in an enclosed garden [hier das Leben am Hofe, die Liebe zu Theresa], man’s rejection of this archetypal home, and preference for the apparent unlimitation of exile, wandering and homelessness. “Man” here means genus but also signals

⁶⁸ „There was a certain Palatine, / A count of far and high descent, / Rich as a salt or silver mine; / And he was proud, ye may divine, / As if from heaven he had been sent: / He had such wealth in blood and ore / As few could match beneath the throne; / And he would gaze upon his store, / And o’er his pedigree would pore, / Until by some confusion led, / Which almost look’d like want of head, / He thought their merits were his own. / His wife was not of his opinion – “ (Byron 1986, V. 155–165). Die letzte Zeile des Zitats zeigt deutlich die Komik der Figur des Ehemanns.

typical masculine activity and understanding. Unlimitation in the Fall story is at once taboo, reward, and punishment (Beatty 1991, 206-207).

Rache und Strafe werden zu den treibenden Kräften der Handlung. Die Überschreitung und Missachtung der gesellschaftlichen und sozialen Grenzen durch die Affäre eines Pagen mit einer Adelligen führt zu Mazeppas Bestrafung, für die er Rache schwört. Die Durchführung der Rache – er marschiert mit einem Kosakenheer ein und zerstört die Burg – wird aber erst durch die Strafe möglich, da diese ihn in die Ukraine zu seinem künftigen Volk führt. Sowohl die grausame Strafe als auch die Rache werden als charakteristische Züge zur Beschreibung Osteuropas oder des Orients verwendet. Wolff gibt zahlreiche Beispiele für die Schilderung von körperlicher Züchtigung und Folter aus westlichen Reiseberichten (vgl. Wolff 1994, 79–81). Das Bild wird ergänzt durch die Darstellung Mazeppas als Sklave, denn die für ihn vorgesehene Strafe war die, mit der Leibeigene gezüchtigt wurden. Auch Sklaverei gilt dem aufgeklärten Westen als Symbol eines primitiven und rückständigen Osten (vgl. Wolff 1994, 81), allerdings durchaus vergleichbar mit der Situation in den westeuropäischen Kolonien. Auf die Darstellung des Osteuropäers in einer passiven Rolle, den Slawen als Sklaven geht Rudaś-Grodzka ein, die dabei auch die Verbindung zur Sexualität herstellt: „Versklavung, ein Leben als Sklave bedeutete häufig auch sexuelle Unterwerfung“ (Rudaś-Grodzka 2007, 281). Die Nacktheit Mazeppas verstärkt ebenfalls das orientalische Bild und gibt der Strafe eine sexuelle Konnotation, die ihn zwischen den Geschlechtern situiert. Es ergibt sich dadurch eine doppelte sexuelle Konnotation von Mazeppas Körper während der unterlegene passive Mazeppa die gesellschaftliche Rolle der Frau annimmt – „[i]n dieser Situation völliger Unterwerfung ähnelte der Status des Sklaven demjenigen der Frau, der eine natürliche Unterlegenheit zugeschrieben wurde“ (Rudaś-Grodzka 2007, 281) – wird er durch seine Rettung wieder in einen kriegesischen Mann verwandelt, der Rache üben kann. Grenzüberschreitung tritt also in jeder Hinsicht als Merkmal des Orients, aber auch der Grenze auf, das Mazeppa zu einem Repräsentanten eben dessen macht. Am Ende seiner Geschichte wird er als der Flüchtling par excellence beschrieben, der keine Heimat mehr hat oder sucht, sondern ständig unterwegs ist:

„Comrades, good night!“ – The Hetman threw / His length beneath the oak-tree shade, / With leafy couch already made, / A bed nor comfortless nor new / To him, who took his rest whene’er / The hour arrived, no matter where: – (Byron 1986, 200, V. 860–865).

Diese Verwandlung vom Höfling zum Heimatlosen findet natürlich während des Ritts statt, der diese Grenzüberschreitung gleich in mehrfacher Hinsicht deutlich macht. Das Pferd ist Vehikel dieser Metamorphose und Übersetzung und wird gerade in der französischen Kunst der Romantik zum vorherrschenden Symbol dieser Verwandlung. Mazeppa und das Pferd verschmelzen im Ritt: „That center is Mazeppa and the circumstances of his ride, and it is extremely difficult to separate the two, for the character becomes the action and his action becomes totally identifiable with Mazeppa” (Babinski 1974, 32). Für Sibona wird diese Verbindung zur zentralen Fragestellung seiner Untersuchung der drei Texte von Voltaire, Byron und Hugo: „À la lecture de ces trois textes, toute la question est de savoir si le véritable héros qui établit le lien entre eux n’est pas plus le cheval que son cavalier. Dans quelle mesure n’est-ce pas l’animal qui tient lieu de pont textuel entre les trois œuvres?” (Sibona 2006, 11). Auch wenn diese Annahme im Falle meiner Arbeit keine Alternative sein kann, weil das Pferd bei Slowacki nur eine Anspielung auf den berühmten Byron-Text ist, führt es bei Sibona zu einer produktiven Auseinandersetzung mit den Texten. Er betont zum einen die Wichtigkeit des Ritts und der Überschreitung des Flusses, zum anderen die Verbindung von Pferd und Mann, die auch Grob hervorhebt: „Byrons Mazeppa ist beinahe ein Mittelwesen zwischen Mensch und Tier” (Grob 2005, 45). Für Pferd und Reiter wird der Ritt zum Übergang von Leben und Tod⁶⁹: Nachdem er dem Tod so nahe war, wie es dem Lebenden nur irgend möglich ist: „[...] he who dies / can die no more than then I died“ (Byron 1986, V. 545), wird er durch die Überquerung eines wilden Stromes „rebaptized“ (Byron 1986, V. 585). Die wilde Jagd geht auch danach weiter, bis das Pferd schließlich erschöpft seinen Schritt verlangsamt, ohne seiner Bürde Linderung zu bringen. Eine Herde wilder Pferde bricht hervor; Mazeppas Tier grüßt sie und bricht dann tot zusammen, Mazeppa ist noch immer festgebunden: „– and there we lay, / The dying on the dead“ (Byron 1986, V. 710–715). Gleich mehrere Ebenen von Heimat und Identität kommen bezüglich Mazeppas und des Pferdes zum Tragen. Das Pferd ist aus der Ukraine: „In truth, he was a noble steed, / A Tartar of the Ukraine breed“ (Byron 1986, V. 355–360) und wurde gerade erst eingefangen. Freigelassen läuft es in seine Heimat zurück⁷⁰. Die anthropomorphe Darstellung des Pferdes,

⁶⁹ Dieser Ritt steht damit deutlich in der Tradition des unheimlichen und schaurigen Todesritts, wie er etwa in Bürgers Ballade *Lenore* geschildert wird. Das Pferd „est l’animal psychopompe par excellence. C’est-à-dire que, de par sa nature chtonienne, souterraine et infernale, le cheval est l’animal qui transporte les âmes des morts dans leur nouvelle résidence“ (Sibona 2006, 37). Der Ritt Mazeppas entspricht also auch diesen Charakteristika der Romantik.

⁷⁰ Auch hier sollten wir uns nicht über die konkreten geographischen Gegebenheiten bekümmern, die es sicherlich unmöglich machen, in zwei Tagen und einer Nacht in die Ukraine zu galoppieren. Das Raumkonzept

die gemeinsam mit der Repräsentation Mazeppas als wilder, ungezügelter, animalischer Charakter zu der Verschmelzung der beiden führt, bildet sich auch in der Rückkehr des Pferdes ab. Nicht das Territorium definiert die Heimat, sondern die Herde wilder Pferde, die quasi die Familie des Tieres bilden. Das Pferd antwortet, bevor es dadurch erlöst stirbt: „The sight re-nerved my courser’s feet, / A moment staggering, feebly fleet, / A moment, with a faint low neigh, / He answer’d, and then fell“ (Byron 1986, V. 685–690). Die Tiere bilden eine ‚ethnische Volksgemeinschaft‘, deren Zugehörigkeit sich durch die Blutsverwandtschaft herstellt, hier lässt sich wieder das oben erwähnte Konzept einer ethnischen nationalen Identität wiederfinden. Während die Verbindung zwischen Mazeppa und seinem Pferd sich im Moment des Todes auflöst und die Pferde vor dem „human eye“ (Byron 1986, V. 705) fliehen, wird sie in der Rahmenhandlung wieder aufgenommen – nun allerdings zwischen Mazeppa und dem Hengst, mit dem er in die Schlacht bei Poltava ritt. Sibona verweist auf die quasi-symbiotische Beziehung:

Il l’embrasse [le cheval] et le choie comme s’il était un *alter ego* supérieur. Le souvenir du cheval d’Alexandre le Grand⁷¹ renforce la valeur de l’animal actuel, tandis que la référence au conquérant grec fonctionne plutôt de manière antithétique si on le compare au vieux général (Sibona 2006, 90, Heraushebung im Text).

Die Spiegelung von Hetman und Schlachtross ist dabei essentiell für die Identität Mazeppas. Sein Charakter ist wild, tierisch, was ihn am königlichen Hof scheitern lässt. In der Ukraine – als Raum des Wilden, Anderen – erscheint er als Flüchtling und damit wieder als Fremder. Mazeppa ist auch bei Byron, wie bei Voltaire, Pole. Als Hetman der Ukraine und Anführer der Kosaken regiert er also ein fremdes Volk. Er ist Flüchtling, Verbannter, Heimatloser, bestenfalls Gast.

Der ganze Ritt wird von dem alten Hetman geschildert, die Perspektive Mazeppas ist also verdoppelt; einmal erlebt, einmal reflektiert er die Geschehnisse. Die Identität lässt sich daher auch im Text nie gänzlich fassen. Zwei weitere Figuren sind ähnlich ambivalent: das Pferd

Byrons kann man eher als eine Art ‚mental mapping‘ auffassen, in dem die jeweiligen Ortsnamen ein literarisches Osteuropa kreieren.

⁷¹ Diese Anspielung macht Charles „[...] On the earth / so fit a pair had never birth, / Since Alexander’s days till now, / As thy Bucephalus and thou“ (Byron 1986, 101-104). Während Sibona davon ausgeht, dass der Name des Pferdes Bucephalus war („[a]u début du poème, Byron invite le lecteur à admirer Mazeppa pour le soin qu’il prend de son cheval, appelé Bucéphale“ Sibona 2006, 90), ist eine ironische Anspielung jedoch wahrscheinlicher, da es darauf sonst keinen Hinweis im Text gibt. Da der schwedische König das Tier so benennt, und dieser dem Kosakengeneral hierarchisch überlegen ist und ihn auch im Folgenden als Untergebenen behandelt, ist der Vergleich nicht ganz ernst gemeint. Doch auch auf die äußeren Rezipienten bezogen tritt hier die dramatische Ironie zutage, derer sich Byron bedient.

verbindet der Zustand zwischen Leben und Tod, der Ritt von Osten nach Westen, schließlich die Herkunft mit seinem Reiter: „Nichts passt zu ihm [Mazeppa] so gut wie das ukrainische und gleichzeitig tatarische Pferd, das damit seinerseits die europäisch-orientalische Kulturgrenze in seinem Blut hat“ (Grob 2005, 46). Auch Theresa⁷² stammt von europäischen und orientalischen Vorfahren ab. Was bei Theresa und dem Pferd durch die Blutsverwandtschaft begründet wird, drückt sich in Mazeppas Charakter aus: Theresa initiiert indirekt seinen Ritt, das Pferd trägt ihn, er selbst aber personifiziert den Übergang von Westen nach Osten und ist damit ein hybrider Charakter. Die Identität Mazeppas hängt eng mit der der Ukraine zusammen. Die Ukraine bei Byron ist nicht viel mehr als eine offene Fläche, die gänzlich menschenleer von wilden Tieren bewohnt wird: „Byron has set the ride and the death-in-life experience in nature, beyond the bounds of civilization in which man is isolated [...] Nature as encountered on this ride is as untamed, wild, and furious as the horse and Mazeppa” (Babinski 1974, 36). Wald und Steppe sind die dominierenden Landschaftsmerkmale, die genannt werden. Statt Menschen gibt es Wölfe⁷³. Es ist kalt, der Wind weht, obwohl es Sommer ist. Durch die Kälte, die Wölfe, die endlosen Wälder und Weiten wird ein anderer geographischer Name evoziert, der noch heute zumindest umgangssprachlich eben jene Bilder hervorruft – Sibirien:

‘We near’d the wild wood – ‘twas so wide, / I saw no bounds on either side; / Twas studded with old sturdy trees, / That bent not to the roughest breeze / Which howls down from Siberia’s waste, / And strips the forest in its haste, – (Byron 1986, V. 460–465).

Geographisch zieht sich Osteuropa zu einem westlichen Rand – Polen – einer weiten, leeren Mitte – der Ukraine – und schließlich einem wilden Osten – Sibirien – zusammen. Dass das wiederum mit den realen Gegebenheiten nichts zu tun hat, wird deutlich, wenn man sich die tatsächlichen Entfernungen vor Augen führt: Sibirien verhält sich dabei zur Ukraine ungefähr wie der polnische Hof zum Land der Kosaken.

Der dramatische Monolog Byrons erlaubt also eine völlig neue Fragestellung, die zwar das historische bzw. historiographische Material verwendet, dann allerdings durch die Literarisierung des Stoffes neue Ebenen einführt. Babinski betont gerade für die Literarisierung Mazeppas den Einfluss D’Orvilles auf Byron, den ich allerdings gerade bei der

⁷² Zur Verbindung von Pferd und geliebter Frau in *Mazeppa* siehe Sibona 2006, 93-97.

⁷³ „We rustled through the leaves like wind, / Left shrubs, and trees, and wolves behind; / By night I heard them on the track, / Their troop came hard upon our back, / With their long gallop, which can tire / The hound’s deep hate, and hunter’s fire” (Byron 1986, V. 490–495).

Dramatisierung des Werkes für den Zirkus verstärkt annehmen möchte, wie noch zu zeigen ist. Hier werden Exotismus und Orientalismus eine entscheidende Rolle spielen. Dieser Orientalismus ist auch allgemein Element des sich verbreitenden Byronismus in Frankreich und beeinflusst und lenkt daher die Rezeption seiner Werke.

2.2.2 BYRON UND MAZEPPA IN FRANKREICH

Byrons Werke wurden in der französischen Romantik gelesen, übersetzt und als Inspiration für das eigene künstlerische Schaffen verwendet; ihr Autor wurde mindestens ebenso bewundert und verehrt. Estève unterteilt die Entwicklung des Byronismus in Frankreich in seiner Monographie *Byron et le Romantisme français* (Paris 1907/1973) in fünf Phasen – von der Infiltrierung und Invasion zu zwei Phasen der intensiven Auseinandersetzung mit Byron bis zum Verschwinden des Phänomens. Die Rezeption von *Mazeppa* fällt in dieser Chronologie in die Generation von 1825 (vgl. Estève 1973, 156). Bevor ich zu den genauen Umständen der Mazeppa-Rezeption komme, lohnt es sich doch, die generelle Situation des Byronismus und Byrons in Frankreich kurz zu skizzieren. Byronismus ist dabei zunächst nach der Definition von Hoffmeister zu verstehen:

In unserem Wortverstand handelt es sich bei Byronismus um die Nachahmung Byrons durch eine Unzahl meist zweit- oder gar drittrangiger Dichter, die von dem sogenannten „Byron-Fieber“ befallen waren, konstante Themen, Motive, Figuren und Stileigentümlichkeiten übernahmen, ohne sie, wie die großen Dichter der Zeit, zu assimilieren und als Ausgangspunkt für eigene Originaldichtungen zu benutzen (Hoffmeister 1983, 153).

Ohne auf die in der Definition enthaltene Wertung einzugehen, kann man die populären und allgegenwärtigen Byron-Bearbeitungen der Zeit als die Folie betrachten, vor der auch die ‚großen‘ Dichtungen der französischen Romantik entstehen und gelesen werden. In Mazeppas Fall ist etwa das Gedicht von Victor Hugo im Kontext der zahllosen Mazeppa-Gemälde, Lithographien oder der Zirkusstücke zu verstehen. Weiters wird Byronismus aber auch als eine bestimmte Geisteshaltung definiert, die zwar weitaus weniger klar ist, dennoch eine Rolle bei der Rezeption spielt:

Le fond du byronisme peut se définir d'un mot: c'est l'individualisme, hautain, irréductible, absolu. Etendre son moi au delà de toutes limites, l'affranchir de toutes lois, ne donner à son activité

d'autre but que lui-même, ne voir dans tout ce qui existe que le reflet de son être ou le moyen de son développement, faire de lui le centre du monde, c'est un instinct de l'homme (Estève 1973, 4).

Diese Definition von Estève wird auch die Mazeppa-Rezeption und Hugos Interpretation bestimmen. Für Mazeppa sind noch zwei weitere Aspekte entscheidend, die von Byron in der Weltliteratur popularisiert wurden: der Orientalismus und das Interesse für den Freiheitskampf unterdrückter Völker (vgl. Hoffmeister 1983, 39). Gerade durch Byrons eigenes Leben und seinen Tod wurden diese Elemente besonders wahrgenommen, er selbst wurde durch sein Sterben zum legendären Helden. 1824, im Jahr seines Todes, sind die Protagonisten des späteren romantischen Zirkels um Hugo noch jung – Victor Hugo selbst ist 22 Jahre alt – und daher von dem Tod ihres Idols tief beeindruckt. Der Tenor der Nachrufe ist auch dementsprechend nachhallend enthusiastisch (vgl. Estève 1973, 120).

Die Rezeption des Byron'schen Werks verläuft größtenteils über Übersetzungen, da die wenigsten französischen Künstler der Romantik über adäquate Englisch-Kenntnisse verfügen. Besonders wirkungsmächtig, weil als erste auf dem Markt und auf Vollständigkeit bemüht, ist die Übersetzung der gesammelten Werke Byrons von Amadée Pichot⁷⁴. Die erste Ausgabe erschien 1819, zunächst noch ohne *Mazeppa*, der dann aber eingegliedert wurde (vgl. Babinski 1974, 48). Allerdings handelte es sich bei dieser Ausgabe um ein typisches Produkt der aufkommenden Übersetzungsmaschinerie des 19. Jahrhunderts: Byron verkaufte sich gut und daher war man bemüht, neue Werke so schnell wie möglich auf den Markt zu werfen, auch wenn das bedeutete, dass man dem literarischen und ästhetischen Anspruch in keiner Weise genügte. Der französische *Mazeppa* von Pichot ist eine Prosa-Übertragung des Gedichts. Hugo, der kein Englisch konnte (vgl. Estève 1973, 299), war jedoch auf diese Version angewiesen⁷⁵. Die Übersetzung war von einer bestenfalls durchschnittlichen Qualität, was Byron dazu veranlasste, seine Übersetzung als „slaver of a prose translation“ (Byron

⁷⁴ Hierbei handelt es sich um einen „Arlésien de naissance, docteur de la faculté de Montpellier, enlevé à la médecine par les lettres, traducteur attitré, entre 1820 et 1850, des poètes anglais et futur directeur de la *Revue britannique*“ (Estève 1973, 79). Die Byron-Übersetzungen haben interessanterweise einen doppelten orientalischen bzw. kolonialen Hintergrund: zum einen wurde Pichot durch „un médecin mulâtre de la Trinité, nommé Philippe“ (ebd.) auf den englischen Dichter aufmerksam gemacht, zum anderen unternahm Pichot die Übersetzung zunächst mit einem Kollegen, der ein typischer Orientalist seiner Zeit war: „Pichot s'associa un confrère en doctorat, le Montpelliérain Eusèbe de Salle, qui, après avoir passé par l'Ecole royale des langues orientales, servi comme officier supérieur interprète au quartier général de l'armée d'Afrique pendant l'expédition d'Alger, et eu son heure de célébrité en 1832 avec son roman d'Ali le Renard, devait finir sa carrière comme professeur d'arabe à Marseille“ (Estève 1973, 79–80).

⁷⁵ Umso mehr erstaunt es, dass der Umstand, dass es sich dabei um eine Prosaübersetzung handelt, in fast keiner wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Mazeppa erwähnt wird. Weder Babinski noch Grob berücksichtigen diesen Zwischenschritt. Eine Ausnahme bildet Sibona, der genau den Einfluss der Übersetzung auf Hugos Gedicht untersucht (vgl. Sibona 2006, 146–147).

zitiert nach Estève 1973, 81) zu disqualifizieren. Die Übersetzung wurde trotzdem gekauft und gelesen, wenn auch unter dem Motto: „Avez-vous lu le nouveau chef-d’oeuvre de lord Byron? C’est détestablement traduit, mais que cela doit être beau en anglais!“ (aus einem Zeitungsartikel in *L’Abeille*, zitiert nach Estève 1973, 84). Dieser Gedanke beherrschte auch die Rezeption des Gedichts durch Hugo, der durch englischsprachige Freunde zumindest einen sekundären Eindruck des Originals über den Inhalt hinaus erhielt. Die Übersetzung von Pichot transportiert, wie auch im Weiteren die Zirkusdramen, den Inhalt *Mazeppas*, ohne die ästhetische Behandlung des Stoffes durch Byron zu übernehmen. Die Rahmenstruktur bleibt erhalten, der alte Mazeppa erzählt von seiner Jugend – allerdings verkümmert das dramatische Gedicht zu einem Prosamonolog, der sämtliche Zwischentöne des Byronschen Textes gänzlich ausblendet. Dadurch eröffnen sich jedoch andere Möglichkeiten für eine Neubehandlung des Stoffes durch die französischen Romantiker. Die ironische Dimension, die bei Byron durch die Verdoppelung des Protagonisten und damit die Infragestellung der Erzählung entsteht – die Übersetzung macht einem zusätzlich bewusst, wie viel Witz in der poetischen Sprache Byrons liegt – spielt in der französischen Variante des Textes keine Rolle. Byrons Gedicht dient als narrative Vorlage, die den Inhalt determiniert, aber bezüglich der stilistischen Gestaltung alles offen lässt: „Byron lieferte die narrative Folie zu Mazeppa-Bearbeitungen in Künsten, die nicht im engen Sinne ‚narrativ‘ sind. Mazeppa kann deswegen nun zunehmend als Bild Verbreitung erfahren“ (Grob 2005, 47).

Der Stoff erhält eine intermediale Umsetzung, die in ihrem Zusammenspiel relevant und produktiv wird. Die Mazeppa-Darstellungen der Romantiker können nur gemeinsam gedacht und aufeinander bezogen rezipiert werden. In dem Kreis entsteht auch Hugos Gedicht.

2.2.3 HUGO UND SEIN CÉNACLE ENTDECKEN MAZEPPA

In Frankreich wurde die erste, auf Byrons Gedicht folgende Mazeppa-Welle von der bildenden Kunst getragen⁷⁶. In den Pariser Ateliers las man die Übersetzungen der Gedichte Byrons⁷⁷. Théodore Géricault war dabei der Vorreiter: er schuf gemeinsam mit Eugène Lami

⁷⁶ Eine genauere Übersicht zu Mazeppa in der französischen Kunst der Romantik findet sich bei Marciuk 1991.

⁷⁷ Enthusiastisch schildet D. Aimé-Azam das Byron-Fieber in den Ateliers der Zeit: „In London hatte er [Géricault] sich mit Byrons Werk, mit dem Genius dieses Mannes ganz durchdrungen, der sich, maßlos wie er, beständig selbst in seine Schöpfung hineinprojiziert und sie durchlebt bis hin zur Selbstzerstörung, Jedes

eine Reihe von Lithographien, die verschiedene Sujets aus den Byron'schen Poemen illustrierten, darunter auch Mazeppa (vgl. Marciuk 1991, 48). Auf die Darstellung von Géricault folgen Bilder von Eugène Delacroix, Horace Vernet, Louis Boulanger und Théodore Chassériau. Alle Darstellungen setzen sich aus den Elementen ‚junger Mann auf ein Pferd gebunden‘ zusammen, allerdings in verschiedenen Variationen. Géricaults Lithographie illustriert den Teil des Gedichts, in dem Mazeppa und das Pferd den Fluss überquert haben und gerade ans andere Ufer gelangen („We reach the slippery shore at length“ (Byron 1986, V. 590)). Delacroix und Vernet behandelten das Sujet gleich mehrere Male auf unterschiedliche Weise. Von Delacroix existieren neben mehreren Skizzen ein Ölgemälde sowie ein Aquarell. Letzteres zeigt Mazeppa in dem Moment, in dem das Pferd zusammenbricht, in einer „sich endlos dahinziehenden Ebene ohne jeglichen Baum- und Strauchbewuchs“ (Marciuk 1991, 84). Vernet malt *Mazeppa aux chevaux* in der Szene mit der Wildpferdherde, dann – und dieses Bild erlebt einen großen Erfolg – *Mazeppa aux loups*, verfolgt von wilden Wölfen. Dieses Werk wurde auch häufig als Vorlage für die Plakate der Zirkusstücke verwendet. Boulangers *Le Supplice de Mazeppa* fokussiert die Szene, in der Mazeppa auf das Pferd gebunden wird. Im Hintergrund sind der Palatin sowie Theresa zu sehen, ebenso wie das Schloss (vgl. Marciuk 1991, 156). Chassériaus Werk ist in dieser Reihe chronologisch das letzte, es entsteht um 1851 und zeigt den bewusstlosen Mazeppa auf dem Rücken des toten Pferdes, der von dem Kosakenmädchen gefunden wird. Gemeinsam ist den Bildern, dass sie das Narrativ Byrons voraussetzen, um eine Annäherung an das Sujet zu ermöglichen. Deutlich ist auch der Fokus auf den zweiten Teil des Poems zu erkennen: die historische Rolle des Hetmans interessiert die französischen Romantiker nicht, die Rahmenhandlung mit dem Bündnis gegen Russland und der verlorenen Schlacht bei Poltava kommt nicht mehr vor. In ihren Bildern werden der wilde Ritt, das Pferd, die Darstellung eines nackten, muskulösen Jünglings zum beherrschenden Prinzip. Mazeppa wird immer mit dem Pferd, als eine Einheit mit ihm, dargestellt. Zur Transformation von Literatur in bildende Kunst in Frankreich bemerkt Babinski:

einzelne Werk vermochte ihn zu glühender Begeisterung entfachen, ‚Manfred‘, ‚Childe Harold‘, ‚Lara‘, ‚The Bride of Abydos‘, ‚The Giaour‘, und dann ‚Mazeppa‘ [...]. Bei Géricaults Ankunft in Paris ist das Gedicht gerade in der Übersetzung erschienen und weckt Begeisterungstürme. Die ganze Künstlerwelt stürzt sich auf dieses einzigartige Thema: ein junger Mann, nackt auf einen wilden Hengst gebunden, der mit ihm fort ins Ungewisse sprengt, seiner schicksalhaften Bestimmung entgegen“ (Aimé-Azam 1967, 213). Dieses Zitat ist nicht ganz unproblematisch, da es die Identifikation von Künstler und Figur forciert – es illustriert aber umso stärker den Enthusiasmus für das Thema.

Many French Romantic painters were not interested in merely illustrating a poem but wanted to capture the “poetry” on canvas. They often searched for the right scene in a poem, a scene that would convey the whole work (Babinski 1974, 50).

Die Vielschichtigkeit des Byronschen Poems wird also zugunsten der französischen Interpretation aufgegeben, zumindest in den meisten Werken. Als eine Ausnahme kann das Werk von Boulanger gelten, das die Narrativität des Sujets darzustellen sucht. Aus der Zusammenführung des Mazeppa-Bildes mit dem Byronismus als Individualismus und als Identifikation des Künstlers mit seinem Helden erwächst eine neue Mazeppa-Interpretation.

Der Raum, in dem diese Interpretation, die schließlich die französische Romantik dominieren wird, entsteht, ist der Salon. Hier trafen sich Schriftsteller, Maler, Intellektuelle:

One such center of artistic activity was Victor Hugo’s house, where of an evening in the 1820s one might have found Louis Boulanger, Ste.-Beuve, Théophile Gautier, Gérard de Nerval, [...], Petrus Borel⁷⁸ and his two brothers, Achille Roche, de Vigny, Delacroix, de Musset, the Jahonnots, Dumas, Brizeux, Edouard Fouinet, Fonteny, and others (Babinski 1974, 51–52).

Victor Hugo initiiert zum einen diese Mazeppa-Mode mit, zum anderen lässt er sich auch davon zu seinem Gedicht inspirieren. Er überzeugt den jungen Louis Boulanger, sich an dem Thema zu versuchen, das dann auch zu einem großen Erfolg des Salons 1827 wird (vgl. Majewski 2002, 104). Hugo widmet sein Gedicht *Mazeppa* in den *Orientales* dem Maler. Die Wechselwirkung wird also durch die Genese des Textes, in diesem künstlerischen Umfeld, deutlich. Dennoch ist Hugos Gedicht strukturell eher der Darstellung von Vernets *Mazeppa aux loups* oder anderen Werken, die sich ganz auf die Einheit von Mazeppa und seinem Pferd konzentrieren, verbunden. Die intertextuellen Bezüge sind in Hugos Gedicht⁷⁹ sowohl zu Byron als auch zu Pichots Übersetzung gegeben. Dem Gedicht voran geht ein Zitat aus dem Byron’schen Poem: „Away! – Away! – “ (Byron 1986, V. 370), das im englischen Original gleich mehrfach wiederholt wird. Die Pichot-Übersetzung verwendet hier „nous volons“

⁷⁸ In Borels Roman *Madame Putiphar* findet sich ebenfalls eine Anspielung auf Mazeppa. Dort wird der Leichnam des im Duell getöteten Sohnes der tragischen Hauptheldin auf ein Pferd gebunden und fortgejagt: „Après avoir tiré du bosquet le cheval, ils chargèrent sur la selle le cadavre [du fils de Déborah], puis, l’ayant lié avec de bonnes cordes, ils conduisirent hors du parc [...] ce lugubre équipage. – Là, ayant frappé chacun avec un caillou dans les flancs du cheval, l’animal, qui hennissot à l’odeur du sang, s’emporta et s’enfuit – épouvanté“ (Borel 1987, 339). Der intertextuelle Verweis auf Mazeppa ist explizit, wie eine Bemerkung des M. de Villepastour zu seinem Diener beweist: „Connois-tu, Jasmin, l’histoire de Mazeppa?“ (ebd.). Für diese Informationen danke ich Herrn Professor Alfred Noe.

⁷⁹ Zum Einfluss Byrons auf die *Orientales* siehe Barineau in: Hugo 1952, XIV, XXIII, dort heißt es u. a. „Parmi les poètes étrangers, Lord Byron est le seule envers qui Hugo ait une dette considérable“ (Barineau in: Hugo 1952, XXIII).

(Byron 1824, 250), das ebenfalls zu Beginn des nächsten Absatzes wiederholt wird. Hugo verwendet nun – wie Sibona feststellt (vgl. Sibona 2006, 147) – in seinem Gedicht beide Elemente. Als Motto verwendet er das englische „Away! – Away! –“, das ins Französische mit „En avant! en avant!“ (Hugo 1952, 143) übersetzt wurde, im Text führt er dann das Bild des Fluges aus, das so bei Byron nicht vorkommt und für das daher Pichot verantwortlich ist:

Hugo accepte l'héritage (sans toutefois l'assumer ouvertement) et le développe par la métaphore filée du cheval ailé qui ‚court‘ tout au long de son poème, pour finir par aboutir au résultat poétique le plus évident: l'allégorie de Pégase (Sibona 2006, 149–150).

Das Pferd wird also bei Hugo zu einem Symbol, und in der häufigsten Lesart zu einem Bild für das Genie. Das Gedicht teilt sich in zwei Abschnitte: der erste ist noch stark mit dem Mazeppa-Stoff verbunden. In der ersten Strophe des zweiten Teils wird hingegen das Bild des Genies ausgeführt.

Das Gedicht setzt ein, nachdem Mazeppa auf das Pferd gefesselt wurde: die Vorgeschichte ergibt sich aus der Kenntnis des Byron'schen Prätexts: „En corollaire, un blanc est laissé à remplir au lecteur qui doit lire la version Byron-Pichot s'il veut comprendre comment Mazeppa en est arrivé là“ (Sibona 2006, 169).

Die dramatische Haltung, die sich bei Byron aus der Erzählerrolle Mazeppas ergibt, wird bei Hugo nicht weitergeführt. Stattdessen wird im ersten Teil von außen der Ritt Mazeppas geschildert. Teilweise hat man auch den Eindruck aus der Perspektive der Palatins dem davon stürmenden Tier nachzusehen, was sich in der Zeile „Puis déjà ne sont plus qu'un point noir dans la brume“ (Hugo 1952, 143, V. 22) äußert. Die Gegend, durch die Mazeppa und das Pferd galoppieren, ist eine offene Ebene: „Ils vont. L'espace est grand. Dans le désert immense, / Dans l'horizon sans fin qui toujours recommence, / Ils se plongent tous deux.“ (Hugo 1952, 143–144, V. 25–27). Hier finden sich noch weniger Andeutungen auf die konkrete Situierung im Raum. Zunächst gibt nur der Titel *Mazeppa*, der Name, der in der ersten Zeile der ersten Strophe des ersten Teils wiederholt wird und sonst nicht mehr fällt, einen Hinweis auf die Verortung in der Ukraine, die einmal mehr als eine leere Steppe charakterisiert wird. In der vorletzten Strophe des ersten Teils, nach dem Tod des Pferdes, wird schließlich das Land benannt, verknüpft mit einer Vorausdeutung des Schicksals Mazeppas: „Eh bien! ce condamné qui hurle et qui se traîne, / ce cadavre vivant, les tribus de l'Ukraine / Le feront prince un jour“ (Hugo 1952, 147, V. 91–93).

Die Wildpferde, die bei Byron quasi als ‚Begrüßungskomitee‘ funktionieren, erhalten in Hugos *Mazeppa* eine andere Bedeutung. Die Wildpferdherde bei Byron heißt den Hengst⁸⁰ in der Heimat willkommen, womit seine Zugehörigkeit zu einer Familie, einem Stamm, einem Volk manifestiert wird. Die Bezeichnung des Leittieres als „patriarch of his breed“ (Byron 1986, V. 700) spricht für eine Deutung der Herde als Stamm oder Volk. Weitergeführt wird diese Rückkehr und Aufnahme im Land durch Mazeppa bei den Kosaken. Bei Hugo hingegen folgen Mazeppa und dem Pferd inmitten der leeren Steppe: „des troupeaux de fumantes cavales / Le suivent à grand bruit!“ (Hugo 1952, 144, V. 41–42). Mazeppa, der aufgrund seiner Liebe zu einer Frau bestraft wurde, was wir allerdings bei Hugo nicht aus dem Text erfahren, selbiges also als Vorwissen vorausgesetzt ist, wird von wilden Stuten verfolgt, die als Anspielung auf jenen Vorfall zu verstehen sind. Allerdings wird damit auch hier das sexuelle und feminine Potential des Pferdes ausgeschöpft, das Sibona in der Verbindung von Mazeppa und dem Pferd findet:

[L]a figure féminine si importante dans la narration byronienne n'est plus nécessaire. Tout se passe comme si la féminité était incluse au sein même du couple Mazeppa-cheval qui, de ce fait, se voit dote d'une dimension passive, soumise et souffrante, pseudo-féminine. (Sibona 2006, 177).

Mazeppa wird damit zu einer androgynen Figur. Das zeichnet auch Słowackis Mazepa aus, obwohl auch dieser zunächst als Frauenheld auftritt.

Neben den „fumantes cavales“ ist die ukrainische Steppe bei Hugo von einer ganzen Menagerie weiterer wilder Tiere bewohnt: es finden sich neben den schon von Byron bekannten Raben auch Adler, Seeadler, Eulen, Gänsegeier, bis schließlich ein ganzer Vogelschwarm Mazeppa und das Pferd verfolgt⁸¹. Damit führt Hugo konsequent das Bild des fliegenden Ritts weiter, bei dem das Pferd nicht mehr von Wölfen, sondern von geflügelten Todesboten verfolgt wird. Der Ritt führt damit in himmlische Sphären von der Erde in den Tod:

Enfin, après trois jours d'une course insensée, / Après avoir franchi fleuves à l'eau glacée, / Steppes, forêts, déserts, / Le cheval tombe aux cris des mille oiseaux de proie, / et son ongle de fer sur la pierre qu'il broie / Eteint ses quatre éclairs. (Hugo 1952, 147, V. 79–84).

⁸⁰ Wir können davon ausgehen, dass Mazeppa auf ein männliches Pferd gefesselt wurde, wie durch das verwendete Personalpronomen („he“) deutlich wird.

⁸¹ Sibona sieht hier eine Parallele zu Prometheus, der in der Romantik ebenfalls eine wichtige Rolle spielte – man denke nur an Goethes und Byrons Gedichte – durch das Bild eines gefesselten Mannes, der von Raubvögel verfolgt wird: „Ce passage donne à Mazeppa une dimension réellement prométhéenne (Sibona 2006, 175-176).

Hier möchte ich das Augenmerk auf die „trois jours“ richten, die den Leidensritt Mazeppas auf die Zeit des christlichen Leidenswegs festlegt. Wie Christus wird Mazeppa nach den drei Tagen von seinem Leiden erlöst und von dem Pferderücken befreit – das Bild der Auferstehung als Prinz und Hetman wird sogar zweimal ausgeführt, jeweils am Ende der beiden Teile. Diese Auferstehung resultiert aus der Qual: „Sa sauvage grandeur naîtra de son supplice“ (Hugo 1952, 148, V. 97). Mazeppa wird zum wilden Messias⁸² – ein Bild des Künstlers in der französischen Romantik. Diese Identifikation mit dem Künstler wird im zweiten Teil des Gedichtes fortgeführt und verstärkt: Mazeppa ist hier der vom Genie getriebene Künstler, das davon preschende Pferd das Genie. Auch die Perspektive wechselt, das Genie, personifiziert im wilden Tier, wird angesprochen:

Ainsi, lorsqu'un mortel, sur qui son dieu s'écale, / S'est vu lier vivant sur ta croupe fatale, / Génie, ardent coursier, / En vain il lutte, hélas! tu bondis, tu l'emportes / Hors du monde réel, dont tu brises les portes / Avec tes pieds d'acier! (Hugo 1952, 148, V. 103–108).

Genie und Messias bilden den Kern des Bilds des Künstlers in der französischen Romantik, das damit in Mazeppa seine treffende Benennung findet. Sibona, der sich ausführlich mit dem Genie-Begriff in Bezug auf dieses Gedicht auseinandersetzt, führt drei Bedeutungen an: zum einen die Verwendung als lateinisches Äquivalent für das griechische „daimon“, dann die Verwendung von „genius“ für eine naturgegebene Begabung, schließlich die metonymische Ausweitung auf den Schöpfer selbst (vgl. Sibona 2006, 190–191). Neben dem offensichtlichen Zusammenhang der letzten Bedeutung des Begriffs durch den zweiten Teil des Hugo'schen Gedichts, wird die erste Bedeutung des Dämonisch-Genialen auch für Mazeppa eine Rolle spielen, wenn wir uns die populärere Bearbeitung des Werks ansehen. Mazeppas Ritt führt ihn also zu höheren Weihen – nicht wie bei Byron, wo die Karriere als Kosakenführer teilweise als eine ungerechte Belohnung für die Missetaten Mazeppas betrachtet wird⁸³ – bei Hugo ermöglicht das Leiden dem Künstler, verkörpert durch Mazeppa, Zugang zu einer höheren, genialen Ebene. Mazeppa ist am Ende nicht Heerführer, nicht Fürst, sondern König: „il court, il vole, il tombe, / Et se relève roi!“ (Hugo 1952, 149, V.137–138).

⁸² Der Messianismus ist sowohl Element der französischen als auch der polnischen Romantik, wobei er jeweils anders ausgelegt wird. Generell bezeichnet er jede Form von Glauben an einen Erlöser, der der Menschheit das Heil bringt, wobei der jüdische Messianismus allgemein als ältester und daher „klassischer“ gilt. Der Terminus ist ein echtes Kind der französisch-polnischen Verbindungen des 19. Jahrhunderts und wurde von dem polnischen Philosophen und Mathematiker J. Hoene-Wroński 1831 geprägt. In der Literatur setzt sich ein Bild des Künstlers als Messias, im Polnischen als „wieszcz“ als eine Art Dichter-Prophet durch. (Vgl. Pieróg 2002, 546–540). Letztlich ist diese Haltung natürlich auch immer politisch geprägt und gerade im Fall von Polen auch Teil der Konstitution einer Nation ohne Territorium.

⁸³ Beatty interpretiert Mazeppas Überleben als „escape from punishment“ (Beatty 1991, 215).

Während also die Flucht in die weite Wildnis bleibt, erhält Mazeppa durch seine Metamorphose im Gedicht von Hugo eine Aufwertung, die sich auch in den Gemälden der Zeit nachvollziehen lässt. Mazeppa ist ein attraktiver Jüngling, kein finsterer Wilder.

Mit der positiven Haltung gegenüber Mazeppa geht auch die dominante Rolle des Pferdes einher, die schon in der Malerei zum Ausdruck kommt. Während das Pferde-Motiv die Rezeption von Byrons Werk im Kontext einer allgemeinen Anglomanie mit ihren Pferderennen beeinflusst hat, wird es auch für die Rezeption des Hugo'schen Gedichts relevant. Dabei wird es wiederum in ein anderes Medium, in die Musik, übertragen. Persönliche Kontakte durch die Pariser Salonkultur vermitteln auch hier: Franz Liszt ist seit dem Jahr der *Orientales* mit Hugo bekannt (vgl. Laster 2001, 70). Allerdings soll es noch gut 20 Jahre dauern, bis im Zuge der Entwicklung der Programmmusik⁸⁴ die symphonische Dichtung *Mazeppa* erklingt. Die Narrativität des Werkes bezieht sich auf Hugos Gedicht, nicht den Byron'schen Prätext, der wiederum den Ausgangspunkt von Hugo erklärt. Liszt stellt dadurch den Ritt, den Galopp in den Vordergrund. Er entwickelt die symphonische Dichtung aus einer Etüde, die schon 1826 unabhängig vom späteren inhaltlichen Kontext entstand. Der Titel, und damit das Programm, wurde erst nachträglich hinzugefügt, nämlich in einem Sonderdruck, der 1847 erschien (vgl. Gut 2009, 399, Anm.). Allerdings sah Liszt schon vorher einen Zusammenhang zwischen Hugos Werk und dieser Etüde, wie sich durch einen Brief vom 7. Juli 1834 an Marie d'Agoult belegen lässt, worauf Gut (Gut 2009, 399) hinweist und in welchem es heißt: „À propos vous ai-je dit que j'avais fait un Mazeppa, qui s'echine au quadruple galop?“ (Liszt 2001, 161). Die erste Fassung der symphonischen Dichtung, die aus der Etüde entwickelt und von Beginn an *Mazeppa* betitelt wurde, entstand 1851 und wurde drei Jahre später in Weimar unter der Leitung von Liszt selbst uraufgeführt (vgl. Gut 2009, 485). Als sie wiederum zwei Jahre danach im Druck erschien, wurde ihr das Gedicht von Hugo vorangestellt. In der symphonischen Dichtung zieht Liszt dann auch die musikalischen Konsequenzen, die sich aus dem Programm ergeben (vgl. Gut 2009, 513). Die symphonische Dichtung unterstreicht zum einen die Bedeutung von Mazeppa in der Mitte des 19. Jahrhunderts, lässt ihn neben den anderen Werken Liszts in einer Reihe mit Tasso, Prometheus, Hamlet stehen – ebenfalls Figuren, die in der Romantik noch einmal eine eigene

⁸⁴ Die Programmmusik, wie sie von Liszt verstanden wird, entsteht im 19. Jahrhundert: „Etwa seit 1835 begegnet das Wort Programm in Beziehung zum Wort Musik unter dem Aspekt der Tondichtung, wobei der Aspekt der Tonmalerei zumeist miteinbezogen bleibt. [...] Mit dem Begriff Tondichtung wird ganz allgemein die für die Musikästhetik des 19. Jh. charakteristische Orientierung an der Wechselbeziehung zwischen Musik und Poesie bezeichnet“ (Massow 1993, 5).

Ausgestaltung erhalten haben. Zum anderen zeigt sich in der Bearbeitung von Liszt das präsente Element des Galopps, dadurch des Pferdes, das die Rezeption des Stoffes beherrscht. Der Galopp lässt sich dennoch am unmittelbarsten in der Manege des Zirkus erleben, wie es den Zeitgenossen sicherlich präsent war. Auch bei Hugo finden sich literarisierte Spuren des Zirkus. Durch die Konzentration auf das Pferd, aber auch durch den Blick des Gedichts von außen auf die Figur von Mazeppa ergibt sich eine Zuschauerperspektive, die wir im Zirkus wiederfinden können. In den Versen „Son oeil s'égare et luit, sa chevelure traîne, / Sa tête pend; son sang rougit la jaune arène“ (Hugo 1967, 590) könnte durch die Verwendung des Wortes „arène“ in der ursprünglichen Bedeutung von „Sand, Sandwüste“ dennoch die eingegrenzte Bedeutung des Begriffs angesprochen werden, die auf eine Zirkusarena verweist. Die Leere der ukrainischen Steppe wird auch im Zirkus vorgeführt. Deswegen muss neben diesen Produkten der Hochkultur die Repräsentation und Allgegenwärtigkeit Mazeppas in der Populärkultur des 19. Jahrhunderts berücksichtigt werden, der sich auch die Dichter und Maler der Zeit nicht entziehen konnten und für die die Metapher der „arène“ eine Andeutung sein könnte.

2.3 Mazeppa als Hippodrama

Um ein vollständiges Bild der Mazeppa-Mode in England und Frankreich im 19. Jahrhundert zu bekommen, genügt es nicht, nur die Produkte der Hochkultur zu erwähnen. Der Byronismus inspirierte auch die entstehende Massenkultur. In der bildenden Kunst lässt sich das am Beispiel des Verfahrens der Lithographie nachvollziehen: fast ein Vorgriff auf die Reproduzierbarkeit eines Kunstwerks lässt Mazeppa omnipräsent werden. Géricault illustriert Byrons Werke, aus Vernets Gemälden werden Lithographien, Plakate etc. Doch diesen Produkten geht die Dramatisierung des Byron'schen Poems voraus. Der Mazeppa-Stoff und die Begeisterung für den Autor führen zu einer Adaptation des Werks für den Zirkus, der gerade in der Zeit eine Entwicklung von der Wandertruppe zum festen Haus und zum Publikumsmagneten des 19. Jahrhunderts in den immer weiter wachsenden Großstädten London und Paris erlebt.

Die Geschichte des modernen Zirkus beginnt gemeinhin mit Philip Astley⁸⁵, der 1768 in Lambeth Kunstreitstücke aufführte, ein Jahr später in der Nähe der Westminster Bridge eine feststehende Bühne erbaute, die schließlich einige Zeit später ein Dach erhielt (vgl. Saxon 1968, 10). Die Konstruktion einer feststehenden Bühne ermöglichte die Aufführung von dramatischen Werken, die über die Inszenierung von einzelnen Szenen hinausging: „Astley’s went on to develop a theatrical genre of circus involving burlettas [...] and later *gloires militaires* (military pieces on horseback portraying recent news, especially of the Napoleonic Wars)“ (Assael 2005, 3, Heraushebung im Text). Der große Erfolg dieser Stücke, die eine dramatische Handlung mit den Kunststücken der Reiter und Pferde kombinierten, führte dazu, dass selbst die seriöseren Theater die Stücke adaptierten (vgl. ebd.). In den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts hatte sich Astley’s Amphitheatre bereits einen Namen gemacht, und besaß die größte Zirkustruppe – auf die menschlichen und tierischen Darstellerinnen und Darsteller bezogen – der Zeit. Astley exportierte sein Konzept nach Paris, wo er 1783 das Amphithéâtre Astley im Faubourg du Temple eröffnete, das später von Antonio Franconi, einem italienischen Dompteur und Kunstreiter, und seiner Familie übernommen wurde. Dieser war es auch, der zu Beginn des 19. Jahrhunderts den Cirque Olympique begründete – der Zirkus wurde noch zwei weitere Male an anderen Orte wiedereröffnet, und war ab 1827 im Boulevard du Temple untergebracht. (Vgl. Saxon 1968, 18–22). Sowohl in London als auch in Paris war die Kunstreiterei ein wesentliches Element der Zirkusaufführungen, das mit narrativen und szenischen Mitteln zum Zentrum des Hippodramas wurde: „The true hippodrama, as the name implies, is literally a play in which trained horses are considered as actors, with business, often leading actions, of their own to perform“ (Saxon 1968, 7). Auch wenn schon vorher Pferde auf der Bühne erschienen, stehen sie in diesen, im 19. Jahrhundert in Mode kommenden Stücken im Mittelpunkt, wobei auch hier die Grenzen zum Mimodrama, zum Melodrama hin offen sind und häufig alle Stücke darunter fallen, in denen Pferde eine größere Rolle spielen (vgl. Saxon ebd.). Die Faszination des Publikums für das neue Genre setzt sich aus mehreren Elementen zusammen: eine neue Haltung gegenüber Tieren allgemein, die sicher auch durch die voranschreitende Industrialisierung und Verstädterung, die damit einhergehende Entfremdung von der Natur bedingt ist. Die Rückkehr zur Natur, wie sie von Rousseau verlangt wurde, vollzog sich auf der Zirkusbühne zur allgemeinen

⁸⁵ Philip Astley wurde 1742 geboren und stieß im Alter von 17 Jahren zu den englischen Dragonern, bei denen er sich durch seine Reitkünste hervortat. Nachdem er in zahlreichen Schlachten Ruhm und Ehre erlangt hatte, folgte eine Karriere als Kunstreiter und Zirkusdirektor: „At twenty-four Astley had enough military glory. What he aspired to was a riding-school where he would instruct the young nobility in the pure *art d’équitation*“ (Disher 1937, 22). Daraus entwickelte er schließlich die ersten Zirkusvorführungen (vgl. ebd.).

Unterhaltung des Publikums (und sicherlich nicht mehr im Rousseau'schen Sinne). Daneben befassten sich die Stücke häufig mit militärischen Themen; Napoleon wurde nicht nur zum Helden der literarischen Romantik, sondern auch der Zirkusmanege. Durch die Entstehung der Kunstreiterei aus den Reitkünsten der Kavallerie z. B. bei dem Zirkusgründer Philip Astley war hier eine Nähe zu den Darstellungen von Schlachten gegeben. Wie eine wirkliche Schlacht waren diese Aufführungen nicht ganz ungefährlich, was eventuell den Reiz und die Spannung noch erhöhte⁸⁶. Des Weiteren bot gerade die Manege den Raum, mit exotischen Tieren, Kostümen, Musik – als eine Art Gesamtkunstwerk – den orientalischen Themen der Literatur zu einer Visualisierung und Dramatisierung zu verhelfen. Byrons *Mazeppa* kam also genau zur rechten Zeit am rechten Ort für eine Zirkusadaptation: ein orientalisches Setting und Figuren, eine Liebesgeschichte, Pferde und Schlachtengetümmel, ebenso wie der zugkräftige Name des Originalautors machten das Stück zu dem Hippodrama schlechthin, über das Saxon schreibt: „In the history of hippodrama and hippodramatic entertainment, one play towers above all others“ (Saxon 1968, 173). Die Genese des Hippodramas bzw. der Hippodramen *Mazeppa* ist unklar: vier Jahre nach der Publikation von Byrons Poem wurde Henry M. Milners *Mazeppa; or, The Wild Horse of the Ukraine*, beworben als „an entirely new hippodramatic romantic spectacle“ (zitiert nach Saxon 1968, 174), im Royal Coburg aufgeführt. Der Text dieses Stückes ist nicht erhalten, und es geriet in Vergessenheit. In Frankreich, inmitten des aufkommenden Byronismus nach dem Tod des Schriftstellers, nahm sich Jean Guillaume Antoine Cuvelier de Trie in Zusammenarbeit mit Léopold Chandezon des Stoffes an und schrieb 1824 *Mazeppa, ou Le Cheval Tartare*, das nach seiner Premiere am 11. Januar 1825 im Cirque Olympique mehrere Wiederaufnahmen erlebte (vgl. Saxon 1968, 175). Dieses Stück wird als Mimodrama bezeichnet, und legt noch nicht so viel Wert auf die prominente Rolle des Pferdes wie es in der englischen Fassung der Fall sein wird, die sechs Jahre danach entsteht. Eine englische Übersetzung des französischen Mimodramas kann sich nicht durchsetzen (vgl. Saxon 1968, 179). Der neue englische *Mazeppa* wurde wiederum von Henry M. Milner geschrieben und von Andrew Ducrow für die Zirkusbühne adaptiert. Unter dem Titel *Mazeppa. A Romantic Drama, in three acts. Dramatized from Lord Byron's Poem, by H. M. Milner, and Adapted to the Stage under the direction of MR. Ducrow* wurde das

⁸⁶ „Sometimes, too, there were real-life fatalities in the course if these representations. Many horses and actors were killed or permanently injured during performances of *Mazeppa*, for in this play the horse, with the victim lashed to its back, had to dash up a series of ramps extending to the flies. In reading over the accounts of these disasters, one is impressed by the curious fact that more pity was often expended on the horses than on their riders“ (Saxon 1968, 7). Letzteres dürfte wohl auf den zu der Zeit immer noch prekären sozialen Status der Schauspielerinnen und Schauspieler zurückzuführen sein.

Stück am 4. April 1831 uraufgeführt (vgl. Saxon 1968, 180). Diese Version setzte sich schließlich durch und wurde zur Standardfassung des Werks, die im Laufe des 19. Jahrhunderts nicht nur europäische Bühnen, sondern auch die Manegen und Rodeos Amerikas eroberte. Wie genau die genetischen Einflüsse der ersten Milner-Version, des Werks von Cuvelier de Trie, der Übersetzung ins Englische und schließlich der Endfassung von Milner/Ducrow von sich gingen, ist nicht mehr nachzuvollziehen, nicht zuletzt, weil die erste Version von 1823 verloren ging. Für diese Arbeit sind jedoch sowohl das französische Mimodrama als auch das englische Romantic drama von Bedeutung, da sie die Entstehung des Gedichts von Hugo⁸⁷ und der Tragödie von Słowacki beeinflussten sowie die Welle der Begeisterung für Mazeppa vorantrieben. Im Folgenden sollen die beiden Texte von Cuvelier de Trie und Milner vorgestellt und untersucht werden.

Zunächst geht mit der Bearbeitung ein weiterer Gattungswechsel einher: von der historiographischen Darstellung bei Voltaire, die immer noch im kollektiven Gedächtnis präsent ist – nicht zuletzt durch den direkten Verweis in der Publikation von Byrons *Mazeppa* – über das dramatische Gedicht von Byron zu einem Theater- bzw. Zirkusstück. Begleitet wird der Gattungswechsel von einer Popularisierung des Stoffes: das Theaterstück ist auf eine Rezeption durch die breite Masse angelegt, die nicht mit dem französischen und englischen Prätext vertraut ist. Das Stilniveau wird dieser Forderung angepasst, jegliche Ironie, Wortwitz, ästhetisierende Elemente der Sprache werden zugunsten der Story und des Spannungsaufbaus aufgegeben. Elemente der Komödie finden sich zwar in Ansätzen schon im französischen Spiel, verstärkt dann in der englischen Fassung – diese gehen aber über typische Figuren(-konstellationen) einer Komödie nicht hinaus. *Mazeppa, ou Le Cheval Tartare* verweist schon im Titel auf die beiden Helden des Stückes: Mazeppa und sein Pferd. Zudem wird die Handlung von der Ukraine, in welcher sie noch in der ersten Milner-Version angesiedelt war, in ein nicht näher bezeichnetes östliches Tatarenreich verlegt. So lautet denn auch die Bühnenanweisung „La scène se passe, dans la première et troisième parties, en Pologne, sur les bords du Dnieper, et la deuxième, au milieu de déserts de la Tartarie indépendante“ (Cuvelier de Trie 1825, 2). Es werden diverse neue Figuren eingeführt: am Hofe des Castellan de Lawrinski, eines polnischen Adligen, leben seine Tochter Olinska, die in den jungen Mazeppa verliebt ist. Dieser, in Liebe zu seiner Herrin entbrannt, war ein

⁸⁷ Das französische Mimodrama übte jedoch weitaus größeren Einfluss auf das Gedicht *Mazeppa* von Jules de Rességuier aus, erschienen 1829 – also im selben Jahr wie die *Orientales* – in den *Tableaux poétiques*, wie Kiebusinski anführt (vgl. Kiebusinski 2012).

Findelkind und wuchs unter dem Namen Casimir am Hof auf. Die junge Liebe wird durch den Comte Palatin de Premislas bedroht, dem Olinska versprochen ist, seitdem er ihrem Vater das Leben im Kampf gegen die Türken gerettet hat. Am polnischen Hofe treten außerdem noch der Majordomus des Schlosses, Rudzoloff und Drolinsko „chef des piqueurs“ auf, der für die komödiantischen Einlagen verantwortlich ist. Auf tatarischer Seite stehen der Anführer Abderkan, der Großvater von Mazeppa, seine Getreuen Ozeb, Zelo, Koscar und sein Gegenspieler Thamar. Eine für den Handlungsablauf zentrale Figur ist außerdem die alte Seherin Korella, die zuerst die Rückkehr Mazeppas prophezeit. An dieser Figurenkonstellation kann man zunächst eine moralisierende Lesart festmachen: Mazeppa ist der wahre Geliebte Olinskas, die gegen ihren Willen verheiratet werden soll, sie ist also keine Ehebrecherin wie bei Byron; auch ist sie die Tochter und nicht die Ehefrau des Comte Palatins. Mazeppa ist hier zwar tatarischer, aber dennoch adeliger Abstammung und damit Olinskas würdig. Sein Name, den er am polnischen Hof erhält – Casimir – macht ihn zu einer Personalunion des Mazeppas aus Byrons Poem und des polnischen Königs, dessen Page er dort ist. Korella schließlich, eine Prophetin der Tataren, spielt nur in der französischen Fassung eine Rolle, sie lenkt die Geschicke des Volkes, funktioniert als Stimme der Vernunft gegen den gefühlsgetriebenen Mazeppa. Die englische Fassung verwirft jedoch ihre Rolle wieder. *Mazeppa, ou le Cheval Tartare* beginnt mit einem Gespräch zwischen Drolinsko und Rudzoloff über ein wildes tatarisches Pferd, das heute eingeritten werden soll. Sofort kommt die Sprache auf Mazeppa/Casimir, der ein tatarisches Findelkind ist, aber sehr schön und tapfer sein soll. Dieser trifft gerade in dem Moment ein und erfährt von Rudzoloff, dass Olinska den Comte Premislas heiraten soll. Der Kastellan und seine Tochter treffen ein und verkünden den Beginn eines Wettkampfes. In einer Art Spiel im Spiel werden danach Kämpfe ausgetragen, Kunststücke zu Pferd vorgeführt, bei denen sich Casimir besonders hervorhebt und schließlich sogar das wilde tatarische Pferd zähmt. Olinska, allein mit ihrer Amme, spricht von ihrer Liebe zu Casimir, der hinzukommt. Sie werden von dem Kastellan und den Höflingen überrascht, die Olinska den Heiratsantrag Premislas‘ überbringen, den sie anzunehmen gezwungen ist. Casimir wird von dem weitsichtigen Kastellan nach Warschau geschickt⁸⁸. Anstatt sich auf den Weg dorthin zu machen, bleibt er im Schloss und fordert seinen Konkurrenten zum Zweikampf heraus. Er sticht ihn nieder, wird aber von Drolinsko und anderen Höflingen überwältigt und vom Kastellan mit der schon bekannten Strafe belegt:

⁸⁸ Hier zeigt sich eine Parallele zu Słowackis *Mazepa*, bei dem ebenfalls der missliebige Page unter einem Vorwand nach Głuchow und dann nach Warschau gesandt werden soll.

aufs Pferd gefesselt verlässt er Olinska, Schloss, Bühne. Der zweite Akt beginnt im Tatarenreich vor der Grotte von Korella, die den Nachfolger des Abderkan voraussagen soll und die Rückkehr Mazeppas prophezeit hat. Thamar will seinen Namen hören und bedroht und besticht die alte Seherin. Eingeflochten in die Szene sind Hirtengesänge über eine tatarische Legende, den bösen Steppendämon Volpas:

Chanson tartare / Premier couplet

Dans les champs de la Tartarie / Il est un génie infernal; / La voix de la tempête à sa voix se marie,
/ Au milieu des éclairs galope son cheval! / D'épouvante et de mort il trace sa carrière. / Toi,
surtout, pastourelle aux séduisants appels! / Fuis sous la tente hospitalière; / Un démon te poursuit...
ah! fuis, c'est le Volpas! / (On répète la fin en chœur avec des signes d'effroi.)

2me couplet

Le vent hérisse la crinière / De son coursier noir et fougueux, / Ses pieds en tourbillons font voler la
poussière, / Et ses naseaux fumans lancent au loin des feux! / Rien ne peut échapper à sa fureur
guerrière. / Toi, surtout, pastourelle, redoute ses longs bras; / Fuis sous la tente hospitalière, / Un
démon te poursuit... ah! fuis, c'est le Volpas! / (Chœur et danse.) (Cuvelier de Trie 1825, 30).

Dieses Lied bezeichnet den Volpas als „génie infernal“, hier verbinden sich zum ersten Mal und noch vor Hugo, Genie und Mazeppa, der den Tataren als Volpas erscheinen wird. Korella weissagt, dass der böse Geist den Nachfolger Abderkans bestimmen werde: in dem Moment tobt ein wütender Sturm, Mazeppa erscheint auf das Pferd gebunden – alle fürchten sich vor dem vorgeblich bösen Dämon. Als jedoch Mazeppa und sein Ross in den See stürzen und der junge Mann beinahe ertrinkt, wird er von zwei mutigen Tataren gerettet. Abderkan erkennt in ihm seinen verloren geglaubten Enkelsohn wieder, der jedoch nicht bei Bewusstsein ist. Thamar, der sich seines Machtverlusts bewusst ist, plant, den jungen Nachfolger bei nächster Gelegenheit umzubringen. Gerade rechtzeitig erwacht Mazeppa, um das Attentat zu vereiteln und sich und Korella zu retten. Die Verschwörer werden festgenommen und bestraft, Mazeppa wird in einer Wiedererkennungsszene mit seinem Großvater vereint und als König der Tataren eingesetzt. Er möchte sofort losziehen, um seine Geliebte zu retten, womit der zweite Akt schließt. Der dritte Akt zeigt Olinska, die sich für die Hochzeit mit Premislas vorbereitet. Um die Familienehre zu retten, wird sie vor den Altar treten, um aber ihre Liebe zu Mazeppa nicht betrügen, sich gleich danach selbst töten. Ihre Amme soll alle Erinnerungen an Mazeppa, Briefe, Liebesgaben, zu dem Baum bringen, der ihnen immer als versteckter

Liebesbriefkasten diene⁸⁹. Dabei wird sie von Mazeppa überrascht, der von der Hochzeit erfährt. Nachdem er zunächst Olinska der Untreue bezichtigt, bringt ihn Korella, die in weiser Voraussicht das Heer anführte, zur Vernunft und klärt ihn über die tatsächlichen Motive und die hohe Gesinnung Olinskas auf. Mazeppa und die Tataren dringen als Schauspieler verkleidet in das Schloss ein und verhindern so die Trauung. Mazeppa entdeckt sich Olinska, die dennoch eine Verbindung mit ihm zurückweist, da Polen und Tataren eine lange Feindschaft verbindet. Die Zugehörigkeit zur polnischen Nation verbiete ihr diese Verbindung. Olinska, zwischen Vaterland und Liebe zerrissen, glaubt die einzige Lösung im Selbstmord zu finden. Auch hier löst Korella den Konflikt, indem sie prophezeit:

Arrête, Olinska! abjure un désespoir qui te rendrait criminelle. Ta mort causerait la dévastation de la Pologne! toi seule peux être le gage de la paix entre ton père et ton amant, ta patrie, et celle de Mazeppa! (Cuvelier de Trie 1825, 64).

Der Liebesbund geht mit dem Frieden zwischen den beiden Ländern einher. Premislas stirbt, der Vater fügt sich den Umständen und das Stück endet mit einem Tableau vivant, bei dem Mazeppa und Olinska glücklich vereint sind.

*Mazeppa. A Romantic Drama*⁹⁰ bezieht sich im Titel zunächst nicht auf das Pferd; verfolgt man jedoch die Änderungen im Text im Vergleich zum französischen Mimodrama, so fallen sie deutlich zu Gunsten des Pferdes aus. Personell bleibt das Drama relativ unverändert: Der Castellan of Laurinski, Olinska, seine Tochter, die hier noch eine Dienerin, Zemila, an die Seite gestellt bekommt, die den weiblichen Gegenpart zu Drolinsko darstellt. Die Amme wurde von Martha in Agatha umbenannt. Auf tatarischer Seite wird Abder Khan (in dieser Schreibweise) als Vater von Mazeppa eingeführt. Außerdem wird ein Tatarenmädchen, Oneiza, aus der Byron'schen Vorlage übernommen, die Mazeppa in der Steppe findet. Die Situierung zwischen Polen und „the Plains or Steppes of Tartary“ (Milner 1885, 10) bleibt ebenfalls gleich; der Ukrainebezug, der sich noch in der ersten Version Milners von 1823

⁸⁹ Diese Praxis der (unglücklich) Liebenden ist natürlich seit den Briefromanen Richardsons und Rousseaus obligatorisch.

⁹⁰ Dieser Text liegt, wie auch das französische Mimodrama, nur in Auflagen aus dem 19. Jahrhundert bzw. im Nachdruck vor; zum einen gibt es eine Version, die 1885 in London in der Reihe *Dicks' Standard Plays* erschien und auf Grundlage des Souffleurbuchs erstellt wurde. Sie trägt den von mir im Fließtext angeführten Titel. Eine Ausgabe für den amerikanischen Markt unter dem Titel *Mazeppa; or, the Wild Horse of Tartary, A Romantic Drama*, basiert auf dem Textbuch eines Schauspielers. Hier ist der Titel dem französischen ähnlicher, es finden sich leichte Unterschiede im Text, aufgrund derer man davon ausgehen kann, dass diese Version eventuell schon einem moralisch anspruchsloseren Publikum angepasst war bzw. mit dem fortschreitenden 19. Jahrhundert die moralischen Vorschriften etwas gelockert wurden. Die Ausgabe von 1885 dürfte damit näher am Originaltext der Uraufführung sein.

find, wurde von dem stärkeren französischen Einfluss ausgelöscht. Während der erste Akt weitgehend gleich ist, wenn auch mehr Musikeinlagen notiert sind, unterscheidet sich der zweite Akt vor allem dadurch, dass hier Mazeppas Ritt gezeigt wird, der in der französischen Version nur angedeutet wird. Der Ritt, der Mazeppa von einer Seite der Bühne zur anderen usw. führt, wird von einem Monolog des Protagonisten unterbrochen, dem man den Byron'schen Einfluss deutlich anmerkt und der die ganze erste Szene (Akt II, 1) ausfüllt. Die Struktur des Tatarenstammes erhält schon deshalb eine andere Prägung, weil Korella nicht aus der französischen Version übernommen wurde. Ihre Funktionen werden auf die anderen Personen verteilt, wodurch sich die Struktur des Stückes weitgehend ändert: Abder Khan selbst hat Visionen von der Rückkehr seines Sohnes, wodurch es seinem Rivalen Thamar ein leichtes ist, den Alten als verwirrt und entscheidungsunfähig zu diskreditieren. Wieder wird das Bild des Steppendämons, des Volpas, hervorgerufen, als Mazeppa erscheint. Er wird von Oneiza gefunden und gerettet, von seinem Vater wiedererkannt und aufgenommen. Er erwacht gerade rechtzeitig aus der Bewusstlosigkeit, um seinen Vater und sich selbst vor dem Angriff Thamars zu bewahren. Es folgen Ernennung zum Anführer und Kriegserklärung an den Kastellan, um Olinska zu gewinnen. Hier tritt eine Wendung ein, die das Pferd betrifft – es ist nämlich im Gegensatz zu Byrons Vorlage und der französischen Version nicht tot, sondern: „He was the instrument of torture – let him now be the messenger of vengeance“ (Milner 1885, 13). Der dritte Akt beginnt ebenfalls mit Olinskas Schwur vor dem Altar Selbstmord zu begehen – allerdings wird im Weiteren auf zahlreiche Mittelsfrauen wie Korella und die Amme verzichtet: Mazeppa und Olinska, der erste als Schauspieler verkleidet, begegnen einander auf dem Weg zum Hochzeitsfest und klären in einem kurzen Gespräch die Situation, Mazeppa offenbart sich kurz vor Vollzug der Trauung dem versammelten Hof, der Kastellan verweigert sich jedoch immer noch einer Verbindung, nachdem er erfahren hat, dass Mazeppa der rechtmäßige Herrscher der Tataren ist: „Impostor! barbarian! traitor! wert thou the king of half the eastern world, the scorn in which I hold thee were not lessened“ (Milner 1885, 16). Das gilt den Tataren als Kampfansage, Premislas wird niedergestochen, der Kastellan wird beinahe von Abder Khan getötet, als sich seine Tochter dazwischen wirft, deren Glück mit Mazeppa er daraufhin nicht mehr im Wege steht. Das Schlussbild ist leicht anders: Die Tataren erringen einen vollständigen Sieg über die polnischen Kämpfer, nicht Frieden zwischen den Völkern ist das Ergebnis, sondern ein blutiger Kampf, aus dem Mazeppa als Gewinner hervorgeht, was seine Abschlussworte

unterstreichen: „Then let revenge and slaughter be our word of battle! and let ruined Poland speak Mazeppa mounted to the throne of Tartary“ (Milner 1885, 16).

Das englische Stück besteht aus konventionellen Versatzstücken einer Komödie: die Spiegelung des Paares Mazeppa – Olinska in Drolinsko – Zemila, die als komische Figuren auftreten, sowie Elemente der Tragödie. Insgesamt ist hier die Mischung zwischen Komödie und Tragödie viel stärker als in dem französischen Stück, das sich diesbezüglich zwar auch nicht eindeutig einordnen lässt, aber über weitaus weniger lustige Einlagen verfügt. Im Gegenteil scheint das französische Mimodrama zugunsten einer Übersemantisierung und Erhöhung der Spannung auf die Komik zu verzichten.

Insgesamt zeigt sich ein jeweils unterschiedliches Orientbild in den beiden Stücken, das französische Mimodrama baut zu einem großen Teil auf die orientalische Kulisse, die Namen, die Orte, die genannt werden, auf. Die Verlegung der Szenerie aus der unbekannten Ukraine, die dem Publikum keine unmittelbaren Assoziationsmöglichkeiten bot, zu den Tataren, machte den orientalistischen Zugang von Beginn an, nämlich durch den Titel, deutlich. Dem französischen Verständnis nach, zumindest seit Voltaire und Rousseau sowie zahlreicher französischer Reisender des 18. Jahrhunderts, galten die Tataren als die östlichen Barbaren schlechthin: „Voltaire distinguished ‚our part of Europe‘ as superior ‚in its manners and its genius‘ to the other part, which extended from Thrace to Tartary“ (Wolff 1994, 352). Rousseau fürchtete einen Überfall der Tataren auf Russland: „Rousseau’s Eastern Europe confronted a continental crisis, polarized between French taste and manners on the one hand and Tartar inundations and devastations on the other“ (Wolff 1994, 241). Die Situierung des Stückes führte also zu einer eindeutig orientalistischen Rezeption, die diese Bilder anspricht und fortführt. Dadurch erklärt sich auch der Nationalitätsgedanke, der Olinska von einer Hochzeit mit Mazeppa abhält. Die Lösung ergibt sich nur durch den Frieden zwischen den Ländern. Der koloniale Blick auf Osteuropa wird in den populären Bearbeitungen deutlich, und prägt damit auch die kolonialistische Haltung gegenüber diesen Ländern. Noch weniger als in der Hochkultur, etwa bei Byron, wird der Orientalismus ironisch durchbrochen und damit infrage gestellt.

Die Einführung der Tataren determiniert auch den entscheidenden Unterschied zwischen den *Mazeppa*-Bearbeitungen der Hochkultur, Byron, Hugo und den massentauglichen Zirkusstücken; sie klärt nämlich die Identitätsfrage zumindest in nationaler Hinsicht. Mazeppa ist kein Pole mehr, der aus seinem Land vertrieben den Rest seines Lebens als Heimatloser

gilt, er ist Tatar. Deswegen gilt das Motiv der räumlichen Grenzüberschreitung nicht mehr, das Grob als zentral für die Mazeppa-Figur angibt und womit er bei Byrons und Hugos Interpretation des Stoffes auch sicher recht hat. Die Grenzüberschreitung wird im Zirkus zu einer Heimkehr. Das Findelkind⁹¹ Casimir, das am polnischen Hofe immer ein Außenseiter war, wird zum tatarischen Königssohn Mazeppa, der mit der Rückkehr einen festen Platz in der tatarischen Gemeinschaft und damit eine Identität erhält. Die Auflösung dieser komplexen Struktur, die die Werke Byrons und Hugos bestimmt, führt wiederum zu einer Identifikation des Publikums mit dem Helden, die ohne illusionsstörende Verfahren erlebt werden kann, trivialisiert dadurch aber auch gleichzeitig das Sujet. Die Neuidentifizierung Mazeppas findet sich auch in dem englischen Stück. Letztlich ermöglicht aber gerade die konkrete orientalische Identität Mazeppas, gewisse Abstriche bei der öffentlichen Moral zu machen. Wie bei D'Orville ist aber der polnische Kastellan, der Mazeppas Bestrafung festsetzt, der eigentliche Bösewicht und damit ein typischer orientalischespotischer Herrscher. Damit wird die Grenze zum Orient Richtung Polen verschoben. Wenn auch auf gewisse moralische Ansprüche Rücksicht genommen wird, indem Olinska etwa keine Ehebrecherin ist, was auch Mazeppas moralischen Status aufwertet, so spielen die Elemente von Bestrafung, Nacktheit, Erotik eine große Rolle, die wir schon zu Anfang als typisch für die Darstellung orientalischer Themen angenommen haben. Natürlich lässt weder die Gesellschaft der Restauration, die das Premierenpublikum des Stücks von Cuvelier de Trie stellt, noch die viktorianische Gesellschaft, die in den Genuss der Milner'schen Version kommt, Nacktheit auf der Bühne so zu – mag das Stück auch in noch so entfernte Gegenden entführen. In der französischen Fassung wird über die Nacktheit kein Wort verloren (vgl. Cuvelier de Trie 1825, 25), Mazeppas Bestrafung wird off-stage durchgeführt. Nicht so in der englischen Version; hier heißt es: „[Castellan:] strip him of that garb he has degraded – (they proceed to remove his dress)“ (Milner 1885, 8). Die Bühnenanweisungen zeigen, dass Mazeppa zwar bekleidet war, aber besonders aus einer gewissen Distanz heraus nackt erschien: „Flesh legs, arms and body – short tight trunks – half body of brown cloth“ (Milner 1885, 2). Diese scheinbare Nacktheit, gerechtfertigt durch den orientalischen Kontext, wurde später zum zentralen Element des Stückes. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts werden die Motive Orient, Nacktheit, Weiblichkeit zusammengeführt und Mazeppa wird von einer Frau gespielt, wodurch das ursprüngliche Hippodrama zu einer Stripteaseshow wird. Das Stück war zu dem Zeitpunkt in

⁹¹ Das Findelkind ist eine charakteristische Figur des populären Feuilletonromans der Zeit und daher dem Publikum vertraut.

den USA sehr bekannt und beliebt, als die Schauspielerin Adah Isaacs Menken 1861 in dieser Rolle debütierte. Sie wurde daraufhin schlagartig bekannt, wenn auch unter dem Zunamen „the Naked Lady“ (vgl. Saxon 1968, 192):

It was this costume [ein kurzer weißer Dress, der viel Bein zeigte], worn for the scenes in which she was bound to the fiery steed – certainly not her acting, about which few persons other than herself ever entertained the slightest illusion – that drew overflowing houses wherever she appeared (Saxon 1968, 193).

Weniger die Tatsache, dass eine halbnackte Frau zu der Zeit die Theatersäle füllte, sondern der Umstand, dass Mazeppa hier eine Gendertransformation durchmacht, ist von Interesse. Die Figur wird einmal mehr androgyn. Letztlich ging die erneute Veränderung des Stückes aber mit dem Niedergang des Hippodramas einher (vgl. Saxon 1968, 203). Wiederum zeigt sich hier eine Grenzüberschreitung, die der Figur Mazeppa anscheinend auch in seiner populärsten Version innewohnt. Auch die bekannteste Mazeppa-Darstellerin Adah Isaacs Menken ist eine ambivalente Gestalt, deren Identität nie vollständig geklärt werden konnte. In ihrer Selbstdarstellung spielt sie mit dieser Offenheit, was Barca (Barca 2004) dazu veranlasst, diesen Identitätswechsel als typisches Merkmal der Schauspielerin zu sehen, anstatt zu versuchen, ihren biographischen Hintergrund zu skizzieren:

What this text does seek to demonstrate, however, is Menken's consciously mutable gender and racial identities in different social situations: Menken never eschews liminal identities, but rather embraces different liminal roles depending on her perceived audiences (Barca 2004, 295).

Mazeppa bildet gewissermaßen den Höhepunkt dieser Schwellenidentität: „Menken brings the androgyny of the role into the starkest possible contrasts of gender, the undeniably visible gender representing its opposite“ (Barca 2004, 299). Diese Grenzüberschreitung ist in der Rolle gerade durch die Transformation Mazeppas vom Unterlegenen zum Herrscher – in sozialer Hinsicht vom Passiv-Weiblichen zum Dominant- Männlichen – angelegt, die auch in der populären Version nicht gestrichen wird, sondern eben ihren Reiz ausmacht.⁹² Die Androgynie ist durchgängig für die Mazeppa/Mazepa-Figur kennzeichnend. Zur Blütezeit des Hippodramas, also um 1830, ist aber von dieser Entwicklung noch nichts zu spüren; Mazeppas Nacktheit ist nur ein Element unter vielen, die auf den Orient hindeuten.

⁹² Zu Menken als androgynem Mazeppa vgl. Barca 2004, 299–300.

Die Musik tritt als weiteres Ausdrucksmittel hinzu, womit orientalische Elemente verstärkt werden können, wie es etwa in den Hirtengesängen, die den Volpas ankündigen geschieht. Die Musik, als Teil des Performativen, der Inszenierung auf dem Theater, wird auch bei Słowacki eingesetzt und beeinflusst damit die Bedeutung des Stückes.

Nur kurz sollen hier einige Aspekte angesprochen werden, die sich in Słowackis *Mazepa* wiederfinden und die im nächsten Kapitel untersucht werden sollen. Wenn für Hugo wohl eher das französische Stück und darin besonders der Volpas von Bedeutung waren, spielt für den polnischen Autor die englische Version eine wichtige Rolle.

Zusammenfassend zeigt sich an diesen Ausführungen von Beginn an eine deutlich orientalistische Ausrichtung der Figur Mazeppa in England und Frankreich, die zunächst zwischen Historiographie und Literatur steht, mit der Romantik aber eindeutig in der Bereich der belles lettres wechselt. Diese orientalistischen Merkmale lassen sich anhand der missachteten Grenzen von Kultur, Sprache und Gender ablesen, die sowohl in den als Hochkultur qualifizierten Werken – Byrons, Hugos und seiner Kollegen aus der französischen Romantik – als auch in der Populärkultur im Zirkus überschritten werden. Die Identität Mazeppas ist entweder eindeutig im Osten verortet, wie es in den Hippodramen der Fall ist, oder sie steht an der Schwelle Richtung Orient. Immer jedoch entscheidet der westliche Blick über seine Darstellung, er ist Objekt und damit subaltern. Von diesem Überblick aus kann nun weitergegangen und die polnische Bearbeitung Mazepas betrachtet werden, denn nicht nur der Westen eignete sich die Ukraine und Mazepa als ihren Helden an, auch die polnische Literatur – von der russischen ganz zu schweigen – bediente sich ihrer im Sinne des ‚nation building‘, was auch den Ausgangspunkt für die Untersuchung der Tragödie Słowackis darstellen soll. Von Voltaire bis Hugo, von Pasek bis zum Zirkus findet sich in diesem Kapitel also das Inventar der Mazeppa-Gestalt, das Słowacki bei der Entstehung seines Textes vorfand und dem wir im nächsten Kapitel nachgehen werden.

3. Słowackis Mazepa als Andere(r) im kulturellen Dazwischen

Juliusz Słowacki vollführt in seiner Bearbeitung des Stoffes eine Art Rösselsprung⁹³, greift einige Elemente der bestehenden Fassungen auf, lässt andere dafür fallen und bezieht außerdem polnische Quellen mit ein. Mazeppa wird zu Mazepa. Diese Verschiebung zieht sich durch mehrere Ebenen: Gattung, Sprache, Verortung des Stückes, Identität, Nationalität, Geschlecht des Protagonisten.

3.1 Ein Pole in Paris

In die französische osteuropäisch-orientalische Fiktion dringt mit der Emigrationswelle nach dem misslungenen polnischen November-Aufstand die Realität ein: polnische Intellektuelle und Künstler kommen nach Paris, um der Strafverfolgung zu entgehen. Unter ihnen sind auch die führenden Schriftsteller der polnischen Romantik; Adam Mickiewicz, der nicht nur die Romantik in Polen begründete, sondern auch federführend für die Bestimmung der polnischen Nation war, und Juliusz Słowacki sowie zahlreiche andere. Während diese Emigrationswelle das Eindringen der polnischen Kultur in den Westen zumindest ein wenig vorantrieb, orientierten sich die polnischen Intellektuellen schon vorher an den Entwicklungen im Westen. Die Romantik in Polen war von der englischen, französischen und deutschen Literatur geprägt. Daher waren auch die notwendigen Sprachkenntnisse vorhanden: Słowacki las schon früh Französisch (vgl. Bourrilly 1960, 31) und eignete sich später auch Kenntnisse des Englischen an, was ihn nicht nur befähigte, Byron im Original zu lesen, sondern sogar Shakespeare zu übersetzen (vgl. Treugutt 1959, 25). Diese Sprachkenntnisse halfen Słowacki auch, sich im französischen Exil zurechtzufinden. Er verlässt Polen im März 1831 und reist als diplomatischer Kurier⁹⁴ über Dresden und Paris zunächst nach London (vgl. Treugutt

⁹³ Ohne hier in eine formalistische Textanalyse verfallen zu wollen, beschreibt dieser Terminus des russischen Literaturtheoretikers Viktor Šklovskijs die Verschiebung des Mazeppa-Stoffes durch Juliusz Słowacki sehr genau. Zu Šklovskijs Verwendung dieser Schach-Metapher zur Darstellung von Literaturgeschichte siehe Hansen-Löve 1978, 90.

⁹⁴ Ganz klar ist diese Mission nicht: Bourrilly beschreibt den Auftrag folgendermaßen „le 25 juillet au matin, se présenta à lui un inconnu, porteur d’une lettre du Gouvernement National qu’il était de la plus haute importance de faire parvenir sans délai au général Grouchy alors à Londres“ (Bourrilly 1960, 118). Słowacki macht sich

1959, 31–32). Damit kreuzt sein Lebensweg den Mazeppas, der in der Version von Milner und Ducrow genau zu der Zeit seinen Siegeszug im Zirkus beginnt. Doch nach nur wenigen Monaten kehrt Słowacki nach Paris zurück, wo sich mittlerweile die intellektuelle Elite Polens verschiedener politischer Couleur eingefunden hat. Die Wielka Emigracja beginnt langsam sich in Paris zu etablieren und wird dort zum nationsmanifestierenden Ort Polens:

Die polnische Emigration nach 1831 verstand sich, wie es von ihrem führenden literarischen Kopf [Adam Mickiewicz] zum Ausdruck gebracht wurde, als den Repräsentanten der polnischen Nation; das meinte nicht nur eine Botschafterrolle, sondern auch eine Stellvertreter- und damit eine Führungsrolle (Hahn 2002, 207).

Die Literatur, die in dieser Zeit in polnischer Sprache, aber in Paris, entstand und von den dortigen polnischen Kultureinrichtungen gefördert, von den polnischen Druckereien gedruckt wurde, sorgte für die Konstituierung einer nationalen Identität⁹⁵. Das zeigt sich nicht zuletzt darin, dass der Erfolg in Paris die Grundlage für die literarische Anerkennung eines Schriftstellers war: „Wollte ein junger Dichter nach dem Aufstand eine größere Rolle in der polnischen Literatur spielen, musste er zuerst Paris ‚erobern‘“ (Treugutt 1959, 37).

Słowacki scheitert zunächst mit seinen frühen Werken, insgesamt steht er Zeit seines Lebens im Schatten des erfolgreichen Adam Mickiewicz. Während dieser als schon etablierter Schriftsteller der Sprachführer der polnischen Emigration und der polnischen Romantik ist, findet Słowackis literarische Identitätsfindung im Exil statt. Er lebt und schreibt zwischen einer dominanten französischen Öffentlichkeit und einem polnischen Emigrantenpublikum. Er steht also nicht nur zwischen den Kulturen, er trägt auch die Aufgabe, mit seinen Werken die polnische Identität, die polnische Nation mitzugestalten und zu erhalten. Die Rezeption westlicher Werke, der Einfluss der französischen und englischen Literatur – der in so einem Umfeld unvermeidlich ist und auch schon vorher sein Schreiben bestimmte – erhält dadurch eine politische Dimension. Deutlich wird das in der Auseinandersetzung Słowackis mit Byron und Hugo in der Zeit von 1830 bis 1840 anhand der Bearbeitung des Mazeppa/Mazepa-Stoffes. Die Textgenese zeigt deutlich die ambivalente Haltung zwischen Westen und Osten, Rezeption und Ablehnung, Einschreiben und Gegenschreiben. Die Exil-Situation kann also in

umgehend auf den Weg. Dort angekommen, muss er jedoch feststellen, dass der Lauf der Ereignisse den Brief unwichtig gemacht hat (vgl. Bourrilly 1960, 120).

⁹⁵ Zu den wichtigsten polnischen Einrichtungen und Institutionen der Zeit gehören die Towarzystwo Literackie Polskie [Polnische Literarische Gesellschaft], die Towarzystwo Historyczno-Literackie [Historisch-Literarische Gesellschaft], die Biblioteka Polska [Polnische Bibliothek] und die Księgarnia Polska [Polnische Buchhandlung] (vgl. González 2009, 54).

Hinblick auf eine kolonialistische Perspektive als Zusammentreffen der dominanten und der subalternen Kultur beschrieben werden, die gleichzeitig die Herstellung und Bewahrung einer nationalen Identität des émigrés erfordert und sie durch das Fehlen eines Territoriums, eines Nationalstaats, einer stabilen Gemeinschaft, einer Sprache unmöglich macht. Der Exilant muss in die Literatur ausweichen:

Exiles are cut off from their roots, their land, their past. They generally do not have armies or states, though they are often in search of these institutions. This search can lead exiles to reconstitute their broken lives in narrative form, usually by choosing to see themselves as part of a triumphant ideology or a restored people. Such a story is designed to reassemble an exile's broken history into a new whole (Said 2006, 440).

Das ist die Rolle der polnischen Romantik, die im Messianismus ihre Ideologie findet⁹⁶. Die Konstruktion einer kontinuierlichen Vergangenheit des polnischen Volkes bedient sich dabei wiederum Elementen der Hegemonie dem unbekannten Osten gegenüber. Słowackis osteuropäischer Orientalismus steht zwischen Westen und Osten, wie auch seine Haltung gegenüber dem Orient allgemein ambivalent ist.

Nach der üblichen Orient-Lektüre brach auch Słowacki zu einer *Voyage en Orient* – im Jahr nach dem Erscheinen von Lamartines Reisebeschreibungen – auf, die ihn zunächst nach Griechenland führte, von wo er mit dem Schiff nach Ägypten reiste, um seine Reise in Palästina und im Libanon abzuschließen (vgl. Treugutt 1959, 78–80). Wie in der Forschung auch häufig bemerkt, lehnte er sich damit biographisch an Byron an. Dennoch kann seine Haltung nicht die eines westeuropäischen Schriftstellers sein, wenn auch die Lektüre und die Orient-Reise als Initiation eines jeden romantischen Dichters zu gelten haben⁹⁷. Słowacki unternimmt diese Reise aus dem Exil heraus, wird vom Fremden zum Reisenden, der aber nicht mehr in der Heimat ankommen kann⁹⁸. Im Exil selbst wird er – als Pole – als Angehöriger einer subalternen Kultur, als Vertreter Osteuropas wahrgenommen, das, wenn auch nicht im Orient, so doch an der Grenze dazu liegt. Die polnische Identität, die sich in der

⁹⁶ Przybylski verweist auf den Zusammenhang zwischen Messianismus und Exil, der in der Schöpfungsgeschichte mit dem Verweis von Adam und Eva aus dem Paradies gegeben ist (vgl. Przybylski 1982, 9).

⁹⁷ Przybylski liest seine Reise weniger als ‚voyage en Orient‘, denn als Pilgerfahrt zu den heiligen Stätten des Christentums (vgl. Przybylski 1982, 13). Weiters beschäftigt er sich mit der Literatur, die während dieser Reise und in Bezug darauf entstand.

⁹⁸ Zu Słowackis Situation als Exilant und Reisender, der nie nur Tourist sein kann siehe Przybylski 1982, 11-12.

Romantik herausbildet, ist also sowohl von der Exilumgebung als auch von der Grenze zwischen Okzident und Orient bestimmt und kann daher unterschiedlich definiert werden:

Dość wspomnieć [...] kwestię źródła polskiej identyfikacji, upatrywanego przez jednych w ‚zachodniości‘, przez innych zaś we ‚wschodniości‘ naszego profilu kulturowego [...]. Czy nasza tożsamość wynika z poczucia więzi z Okcydentem, czy Orientem? (Skórczewski 2010, 57).⁹⁹

Słowacki steht also zwischen dem westeuropäischen Orientalismus nach Said und der Identifikation mit dem Osten, die zumindest von der ihn umgebenden Kultur an ihn herangetragen wird.

Anders ist das Verhältnis zur Ukraine, die in der westlichen Literatur vorwiegend als Grenze zum Orient dargestellt wird und ansonsten weitgehend unbekannt ist. Słowacki hat hierzu ein anderes Verhältnis: Er wuchs zunächst in Krzemieniec¹⁰⁰ auf, das zu der Zeit zum ukrainischen Teil des Russischen Reichs gehörte, dann zog seine Familie nach Vilnius/Wilno im heutigen Litauen, wo er die Universität besuchte. Das macht ihn zu einem Kind der ‚kresy‘, der Grenzländer, in denen Polen eine hegemoniale Machtposition zukam. Die Unterlegenheit gegenüber der westeuropäischen Kultur, die im Exil auf verschiedenen Ebenen in Kultur, Sprache, Politik, Wissenschaft fühlbar wurde, verwandelte sich gegenüber der Ukraine in Überlegenheit, die ebenfalls dazu diente, die polnische Identität zu festigen:

Widoczne jest ponadto w romantyzmie polskim pragnienie hegemonii kulturowej (i politycznej), ujawniające się np. w związku z relacjami polsko-ukraińskimi. Kolonizowani przez Rosjan Polacy pragną być kolonizatorami Ukraińców, postrzegając siebie jako przedstawicieli kulturowego centrum, usiłując stworzyć w ten sposób swoją mocną tożsamość (Kuziak 2010, 63).¹⁰¹

Der Mazepa-Stoff wurde also von Słowacki ebenso okkupiert wie die Figur Mazeppas als Repräsentant eines wilden Ostens in der westeuropäischen Literatur. Im Folgenden soll nun die ambivalente Position der Figur und des Werkes zwischen Dominanz und Unterlegenheit untersucht werden, die sich schon in der Haltung des Schriftstellers erkennen lässt.

⁹⁹ „Es genügt, an die Frage nach der Quelle der polnischen Identifikation zu erinnern, die zum einen von der ‚Westlichkeit‘ dominiert ist, zum anderen jedoch von der ‚Östlichkeit‘ unseres kulturellen Profils. Entsteht unsere Identität aus dem Verbundenheitsgefühl mit dem Okzident oder mit dem Orient?“

¹⁰⁰ So der polnische Name der Stadt, die ukrainische Bezeichnung lautet Кременець (Kremenec’).

¹⁰¹ „Überdies wird in der polnischen Romantik der Wunsch nach kultureller (und politischer) Hegemonie sichtbar, wie sich z. B. im Zusammenhang mit den polnisch-ukrainischen Beziehungen zeigt. Von den Russen kolonialisiert, wollten die Polen die Kolonialherren der Ukrainer sein, sahen sich dabei als die Vertreter des kulturellen Zentrums und bestärkten auf diese Weise die Entstehung ihrer eigenen starken Identität.“

Bevor ich die verschiedenen Ebenen des Textes in dieser Relation untersuche, folgt nun die Handlung der doch eher unbekannten Tragödie Słowackis, wodurch der notwendige Hintergrund für eine Auseinandersetzung mit dem Text gegeben werden soll.

3.2 Text und Textgenese von *Mazeppa*

Słowacki war vermutlich schon seit seiner Kindheit mit dem legendären ukrainischen Hetman vertraut¹⁰². Im Westen traf er die transformierte Figur als Zirkushelden wieder, denn es gilt als sicher, dass er im Sommer 1831 einer Aufführung von *Mazeppa* im Royal Amphitheatre beiwohnte: „W Royal Amphitheatre grano *Mazepę* [sic!] całymi latami, także w sierpniu 1831, gdy do Londynu przyjechał Słowacki, który niezawodnie widział go. Co myślał o nim, nie wiemy“¹⁰³ (Raszewski 1966, 439).

Zu den Kindheits- und Jugenderzählungen und der Zirkusaufführung kommt der starke Einfluss des Byronismus, dem der junge Autor zunächst unterliegt. In dem 1832 begonnenen und Fragment gebliebenen Roman *Le Roi de Ladawa* lässt sich zum einen nachweisen, dass sich Słowacki trotz sprachlicher Schwierigkeiten¹⁰⁴ an die fremdsprachige Umgebung anpassen und damit auch ein breiteres Publikum ansprechen wollte, zum anderen zeigt sich der Autor hier als Byronist, der sämtliche orientalistischen Klischees der Epoche aufgreift: „Słowacki był ‚bajronistą‘“¹⁰⁵ (Raszewski 1966, 440) bemerkt auch Raszewski bezüglich dieses Werks. Ende des Jahres 1832 reiste Słowacki nach Genf, wo er einige Jahre im Schweizer Exil verbrachte, bevor er sich auf die Reise in den Orient begab. Er stand in Genf offensichtlich noch unter dem Einfluss Byrons und der französischen *Mazeppa*-Mode, die sich auch hier durchgesetzt hatte, denn Słowacki konnte eine Kopie von Vernets *Mazeppa aux*

¹⁰² „Mit Mazepy znał, może od lat dziecińczych. Podczas licznych pobytów na Wołyniu, w długiej podróży po Ukrainie musiał słyszeć o nim wiele, zresztą sprzecznych, opinii” (Raszewski 1966, 440). [„Den Mazepa-Mythos kannte er, vielleicht schon aus seiner Kinderzeit. Während zahlreicher Aufenthalte in Wolhynien, auf der langen Reise in der Ukraine musste er über ihn viele, wenngleich widersprüchliche, Meinungen gehört haben.“]

¹⁰³ „Jahrelang wurde *Mazeppa* im Royal Amphitheatre gespielt, so auch im August 1831, als Słowacki nach London kam, der es sicherlich sah. Was er darüber dachte, wissen wir nicht“.

¹⁰⁴ „Widoczne jest, że Słowacki nie znał dobrze gramatyki francuskiej, że po francusku umiał dzięki słyszeniu tego języka i mówieniu nim najpierw w domu, potem w Paryżu, że nie miał dokładnego obrazu wzrokowego słów pisanych czy drukowanych” (Kleiner 1958, 78). [„Es ist offensichtlich, dass Słowacki die französische Grammatik nicht gut beherrschte, dass er Französisch durch Hören und Sprechen, erst zu Hause, dann in Paris konnte, dass er keine Vorstellung von der geschriebenen oder gedruckten Form der Wörter hatte.“]

¹⁰⁵ „Słowacki war ‚Byronist‘“.

louis bei einem Schweizer Freund, Doktor Morin, bewundern (vgl. Raszewski 1966, 441). Diese Omnipräsenz des Kosaken zeigt sich in einer vielzitierten Stelle eines Briefes Słowackis an seine Mutter:

Otoż wytańcowawszy się na tym wieczorze, wróciłem do domu i jak na nieszczęście, ponieważ to zwykła pora roku (jesień), w której mię napada poetyczna kanikuła już od lat czterech bez wyjątku – ponieważ w tej porze rodzą zwykle, nazajutrz po wieczorze przyszła mi do głowy myśl jakaś. Myśl ta galopowała tak przez cztery godziny, że stała się długa na pięć łokciowych aktów. Jakoż we dni kilkanaście napisałem tragedią, na której plakałabyś Mama, jeśli nie po *Mazepie*, to po *Julku*¹⁰⁶ (Słowacki 1962, 267).

Der Galopp lässt den anglo-französischen Einfluss vermuten, der *Mazeppa* und das Pferd als Einheit fasst. In dieser Zeit und unter diesen Umständen entstand die erste Version von *Mazepa*, die der Autor allerdings vermutlich im Dezember 1834 verbrannte¹⁰⁷. Die Gründe dafür sind unbekannt, allerdings spricht vieles für die These Woldans, wonach Słowacki erkannte, dass er zu nahe an der Byron'schen Vorlage schrieb (vgl. Woldan 2011, 40), was sich auch an dem galoppierenden *Mazepa* des Briefes an die Mutter ablesen lässt. Ob die Schlussfolgerung, Słowacki wolle einen „echteren, ursprünglicheren *Mazepa* schaffen“ (Woldan ebd.), haltbar ist, wird jedoch noch nachzuprüfen sein. Letztlich entsteht durch das Schreiben gegen den westlichen *Mazeppa* und für einen polnischen *Mazepa* auch ein Konstrukt, das dem historischen ukrainischen Hetman widerspricht. Über Inhalt und Aufbau dieser ersten *Mazepa*-Tragödie lässt sich einiges vermuten (vgl. Raszewski 1966, 441-445), jedoch wenig feststellen. Byrons Gedicht dürfte aber schon deswegen das dominierende

¹⁰⁶ „Nachdem ich also ausgiebig getanzt hatte an diesem Abend, kehrte ich nach Hause zurück, und wie zum Unglück – denn das ist die Zeit (der Herbst), da mich schon seit vier Jahren ohne Ausnahme die poetische Verrücktheit befällt, zu dieser Jahreszeit gebäre ich für gewöhnlich – kam mir anderntags ein Gedanke. Dieser Gedanke galoppierte 4 Stunden durch meinen Kopf, bis er das Ausmaß von 5 ellenlangen Akten erreichte. Kein Wunder, daß er galoppierte, denn ich dachte an den galoppierenden *Mazeppa*. Und so schrieb ich denn in reichlich zehn Tagen eine Tragödie, bei der Du in Tränen ausbrechen würdest, Mama, wenn schon nicht *Mazeppas*, dann *Juleks* halber.“ (Słowacki 1984, 201–202).

¹⁰⁷ Hier lässt sich eine weitere Briefstelle Słowackis an seine Mutter anführen (18. Dezember 1834): „Już wieczorem żadne mary nie przyjdą mię nawiedzać, żadna idealna piękność nie uśmiechnie się do mnie – a tyle idealnych figur przeszło przez mój pokój w ciągu tych dwóch miesięcy. Nie które wyszły przez okna, inne spaliły się w żarze kominka, inne nareszcie zostały zasuszone w papierze jak bratki albo inne kwiatki niepełne“ (Słowacki 1962, 272). [„Schon suchen mich des Abends keine Phantasiebilder mehr heim, keine Schönheit lächelt mir zu – dabei wandelten so viele ideale Gestalten durch mein Zimmer im Laufe dieser zwei Monate. Manche entschwandten durchs Fenster, andere verglommen in der Glut des Kamins, wieder andere schließlich wurden zwischen Papierblättern getrocknet wie Stiefmütterchen oder wie nicht voll erblühte Blumen“ (Słowacki 1984, 207).] Dass es sich bei den verbrannten Gestalten um *Mazepa* handelt, geht aus dem Brief vom 5. Februar 1835 hervor: „Zakończyłem moje zimowe prace i z dwóch tragedii jedna mi tylko została, bo jedną spaliłem w moim kominku. *Mazepę* taki smutny los spotkał“ (Słowacki 1962, 280). [„Ich habe meine Winterarbeiten beendet, und von den zwei Tragödien ist mir nur eine geblieben, die andere habe ich im Kamin verbrannt. Dem ‚*Mazepa*‘ ward dieses traurige Schicksal zuteil“ (Słowacki 1984, 215).]

Modell gewesen sein, weil die wichtigste polnische Quelle, Paseks *Pamiętniki*, erst nach der Zerstörung von *Mazepa I* veröffentlicht wird und daher nur für die zweite Fassung eine Rolle spielt. Die zweite Fassung, von der wir wiederum nicht wissen, wie viel sie der ersten verdankt, verfasste Słowacki 1839 nach seiner Orient-Reise in Paris¹⁰⁸. Das Werk erschien unter dem Titel *Mazepa. Tragedia w 5-ciu aktach przez Juliusza Słowackiego* 1840 in der polnischen Druckerei und Buchhandlung in Paris. *Mazepa* ist das erste Drama des Autors, das zu seinen Lebzeiten aufgeführt wurde, wofür eine weitere Transformation notwendig war. Die Uraufführung fällt mit dem Beginn des Völkerfrühlings zusammen: am 13. Dezember 1847 wurde *Mazepa* im ungarischen Nemzeti Színház (Nationaltheater) in einer ungarischen Übersetzung von Ignác Nagy nach der deutschen Übersetzung von August von Drake (1846) aufgeführt (vgl. Heise/Pacewicz 1963, 9-10 sowie der Theaterzettel der Uraufführung). Bis zur polnischen Uraufführung sollten noch vier Jahre vergehen: 1851 wurde *Mazepa* im Teatr Narodowy (Nationaltheater) in Krakau gespielt. Galizien sollte der einzige Teil von Polen sein, der die Aufführung von Słowackis Stücken erlaubte, im preußischen und russischen Teil war die Zensur für polnische Stücke wesentlich stärker bzw. wurde die polnische Kultur in einem Maße unterdrückt, das polnischsprachiges Theater gar nicht erst zuließ (vgl. Heise/Pacewicz 1963, 10).¹⁰⁹ Nicht zuletzt diese Umstände, die die Exilsituation Słowackis unterstrichen und die Rezeption in seiner Heimat erschwerten bzw. unmöglich machten, werfen die Frage auf, für welches Publikum Słowacki seinen *Mazepa* verfasste. Ins Französische wurde das Stück erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts übersetzt und damit der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

Die Handlung trägt sich in Polen – „w zamku Wojewody“¹¹⁰ (Słowacki 1953, 196) – vor dem Hintergrund des Polnisch-Russischen Krieges zu und beginnt mit einer Szene, in der ein Ball zum Empfang des polnischen Königs vorbereitet wird. Alle handelnden Figuren¹¹¹ werden

¹⁰⁸ Angeblich schrieb er die Tragödie innerhalb von sechs Tagen und zwischen zwei Schachpartien (vgl. Raszewski 1966, 445) – diese Information fällt jedoch eher in den Bereich des literaturwissenschaftlichen Anekdotismus.

¹⁰⁹ Zur Situation der Zensur im geteilten Polen siehe außerdem Bates 2001, 1887-1889 sowie Kaminski 2001, zu den ersten *Mazepa*-Aufführungen in Krakau und Lemberg sowie zum Einfluss der Zensur siehe Got 1959, 324.

¹¹⁰ „im Schloss des Wojewoden“. Das polnische „Zamek“ kann sowohl Schloss als auch Burg bedeuten.

¹¹¹ Ich möchte mich hier Pfisters Definition einer dramatischen Figur, in Absetzung zu Person oder Charakter, anschließen: „Die Konnotationen des Worts ‚Figur‘, die auf intentional Gemachtes, Konstruktives, Artifizielles verweisen und nicht die Vorstellung von Autonomie, sondern von Funktionalität wecken (man denke an die Figuren im Schachspiel), kommen dieser unserer Ansicht gerade entgegen. Denn im Gegensatz zu einer realen Person, die zwar von ihrem Kontext mitgeprägt wird, jedoch als Gewordene eine von ihrem Kontext analytisch isolierbare, reale Kategorie darstellt, ist eine dramatische Figur von ihrem Kontext überhaupt nicht ablösbar, da sie ja nur in diesem Kontext existiert, sie erst in der Summe ihrer Relationen zu diesem Kontext konstituiert wird“ (Pfister 2001, 221).

hier vorgestellt: der König Jan Kazimierz; Mazepa, sein Page; der Wojewode; Amelia, seine Frau; Zbigniew, der Sohn des Wojewoden aus erster Ehe; die Höflinge Chmara und Chrzastka; die Castellanin sowie weitere Hofleute, Adelige und ein Mönch.

Schon der erste Akt wirft die konflikträchtige Situation auf, in deren Zentrum die Figur Amelias steht: Mazepa verliebt sich in die junge Wojewodin, die wiederum von Zbigniew begehrt wird. Obwohl sie Mazepas Verführungsversuch zurückweist, plant er ein nächtliches Rendezvous. Dabei kommt ihm der König ins Gehege, der sich in einer umgekehrten Don Giovanni-Situation als Page ausgibt, um selbst Amelia zu besuchen. Dabei wird er jedoch von Zbigniew überrascht, an der Hand verletzt und in die Flucht geschlagen. Um den König vor der peinlichen Entdeckung zu bewahren, was außerdem die Kompromittierung Amelias zur Folge hätte, fügt sich Mazepa selbst eine Verletzung zu und nimmt damit die Schuld auf sich.

Der zweite Akt öffnet mit einer Unterhaltung zwischen dem König und dem Wojewoden – die nächtliche Eskapade des jungen Pagen weckt die Eifersucht des Schlossherrn, der seine Entfernung aus dem Schloss fordert. Auch Amelia bittet den König um die Bestrafung Mazepas, der sich früh am Morgen ihr in den Weg gestellt und sie gegen ihren Willen geküsst habe. Diese Unterhaltung nutzt der König dazu, sein eigenes Interesse an Amelia zu bekunden, die ihn durchschaut und auch ihn zurückweist. Der König entsendet Mazepa mit einem Brief zunächst nach Gluchow, sodann in die Hauptstadt Warschau¹¹². Zbigniew, noch immer entschlossen, Amelia zu rächen, fordert Mazepa zum Duell, der ihm dies aber verweigert. Mazepa, der den jungen Rittmeister mit seinem Liebesdilemma konfrontiert, überzeugt ihn schließlich davon, gemeinsam mit ihm den väterlichen Hof zu verlassen. Nachdem Zbigniew gegangen ist, um Abschied zu nehmen, öffnet Mazepa den Brief – der ihm entdeckt, dass der König plant, die Wojewodin zu entführen und ihn, Mazepa, ins Gefängnis werfen zu lassen.

Im dritten Akt will Mazepa Amelia diesen Plan offenbaren, wozu er sich in ihr Zimmer schleicht; bevor er aber dazu kommt, hört er Schritte, hinterlässt eine Notiz über seine Anwesenheit auf einem Fächer und versteckt sich in einem Alkoven. Zbigniew und Amelia treten ein, sie werden von dem alarmierten Wojewoden unterbrochen, der Mazepas

¹¹² Wie schon erwähnt, ist dies auch die Finte des Kastellans im Hippodrama, um Mazeppa/Mazepa loszuwerden. Bei Słowacki gewinnt dieses Manöver jedoch noch an Bedeutung: der König will dadurch nämlich seinen Konkurrenten im Kampf um das Herz Amelias ausschalten. Der Inhalt des Briefs, der Mazepa anvertraut wurde, ist außerdem der Grund Mazepas, zu bleiben und Amelia zu warnen, woraus die Einmauerung des Pagen resultiert.

Gegenwart vermutet. Nachdem sowohl Amelia als auch Zbigniew die Unschuld der ersten beteuert haben und sie sogar auf das Kruzifix schwört, lässt sich der Wojewode davon abbringen, das Zimmer zu durchsuchen. Stattdessen lässt er Handwerker kommen, die den fensterlosen Alkoven zumauern sollen. Währenddessen findet Zbigniew den beschriebenen Fächer; auch er ist jetzt von Amelias Untreue überzeugt.

Der Beginn des vierten Akts zeigt Amelia, die schon die zweite Nacht eingesperrt in einem vergitterten Raum verbringt. Zbigniew, verkleidet als Mönch, wirft Amelia ihre Untreue vor. Sie jedoch, von der Nachricht, dass ein Mensch eingemauert wurde, völlig überrascht, beteuert ihre Unschuld und überzeugt damit auch ihren Stiefsohn. Beide eilen zum Wojewoden, um Mazepa zu retten. Ersterer muss sich mittlerweile vor dem König verantworten, der ihm vorwirft, seine Frau oder auch seinen Sohn eingemauert zu haben. Das Erscheinen der beiden macht diese Vorwürfe zunichte. Mazepa wird befreit und schildert die Umstände, die ihn in diese Lage geführt haben. Anstatt einer glücklichen Lösung beharrt der Wojewode aber auf seine Rache, da er seine Ehre angegriffen sieht. Ein Duell zwischen Mazepa und Zbigniew soll sie wiederherstellen. Ersterer kehrt zurück, um vom Tod Zbigniews zu berichten. Der rasende Wojewode zwingt Mazepa im Schloss zu bleiben, während der König zu seinem sich der Burg nähernden Heer zurückkehrt, womit der letzte Akt beginnt. Hier übernimmt Mazepa schließlich die Funktion, die Handlung aufzulösen: er überbringt Amelia die letzte Botschaft von Zbigniew, der sie liebte und mit der Waffe Mazepas Selbstmord beging, um ihre Ehre wiederherzustellen. Amelia hat aber schon Gift genommen und stirbt kurz darauf. Der Wojewode wird von Mazepa über die Liebe zwischen seiner Frau und seinem Sohn sowie deren Selbstmorde aufgeklärt, das Schloss wird von den Truppen des Königs gestürmt und der Wojewode tötet sich, nicht ohne Frau und Sohn zu verfluchen. Mazepa verlässt schon vorher die Bühne, er wird von Bewaffneten angegriffen, sein weiteres Schicksal bleibt offen bzw. wird den Vorkenntnissen des Publikums überlassen.

Die Handlung zeigt deutlich die Verschiebungen des Stoffes auf, wobei der Gattungswechsel eine Verengung des Raumes wie auch eine Entfaltung der Figuren ermöglicht, was für die Struktur des Werks bestimmend sein soll.

3.3 Mazepa im räumlichen und menschlichen Dazwischen

3.3.1 EIN ERNEUTER GATTUNGSWECHSEL

Die Bearbeitung des Stoffes durch Słowacki kann von zwei Perspektiven aus betrachtet werden: zum einen stellt sie eine Dramatisierung des bereits bei Voltaire, Byron und Hugo fikionalisierten Stoffes dar, zum anderen findet dadurch ein Übergang der bereits vorhandenen dramatischen Bearbeitungen von der populären Gattung des Zirkusstückes in die Hochkultur statt. *Mazepa* weist sowohl mit Byrons Poem als auch mit den Zirkusstücken strukturelle Ähnlichkeiten auf, die ich im Folgenden aufzeigen möchte. Die Unterschiede zum Mazeppa-Stoff werden schon bei einer Zusammenfassung des Inhalts deutlich: ließe man den Titel und Namen des Protagonisten weg, wäre der Zusammenhang mit dem Stoff zunächst kaum ersichtlich. Hauptgrund dafür ist natürlich das fehlende Pferd, das besonders in der französischen Romantik zum Kennzeichen Mazeppas wurde. Auch die Liebesintrige um Mazepa verschiebt sich zu dem vordergründigen Liebesdreieck Wojewode – Amelia – Zbigniew. Das spätere Schicksal Mazepas in der Ukraine und in der Schlacht bei Poltawa findet keinen Eingang, dennoch wird es durch den Titel evoziert und ist dem gebildeten Publikum bekannt.

Der Titel ist also der erste wesentliche Anknüpfungspunkt an den Mazeppa-Stoff. Durch den Titel *Mazepa* und die Gattung Tragödie findet eine gewisse Vorinformation statt, die den Rezipienten zum einen erwarten lässt, dass etwa der Ausgang des Stückes gemäß der Konvention unglücklich sein wird, zum anderen, dass der Titel auf den Protagonisten verweist (vgl. Pfister 2001, 69). Doch zu Beginn des Stückes werden diese Erwartungen enttäuscht: Der erste Akt ist von zahlreichen komödienhaften Elementen geprägt. Der Schauplatz ist die Burg des Wojewoden, in der ein Ball zum Empfang des Königs vorbereitet wird. Die Ankunft der polnischen Adligen führt zu einer ersten komischen Situation, die allerdings off-stage stattfindet und nur durch den Bericht eines Höflings, Chrzastka, vermittelt wird. Dabei handelt es sich um eine Szene voll slapstickhafter Komik, bei der zwei ankommende polnische Adelige einander erst den Vortritt lassen wollen, dann doch zusammenstoßen und schließlich in der Tür stecken bleiben, wodurch das höfische Protokoll ad absurdum geführt wird. Babinski sieht in dieser zweiten Szene, „entirely comic but laden with meaning“

(Babinski 1974, 134), eine Satire auf die polnische Monarchie und Aristokratie (ebd.) sowie eine Vorausdeutung des tragischen Endes. Die Ambivalenz von komischen und tragischen Elementen, die zumindest bis zur Mitte des Stückes nebeneinander zu finden sind bzw. gerade die Rede Mazepas charakterisieren, findet sich in den Funktionen der verschiedenen Figuren wieder, die in einem weiteren Kapitel untersucht werden soll. Die Erwartungen eines Zuschauers an eine klassische Tragödie werden also zunächst enttäuscht.

Auch der Auftritt Mazepas ist der eines Don Juans der Komödie: er steigt durchs Fenster hinein, um dem langwierigen Hofprotokoll zu entgehen. Bezogen auf dieses Protokoll erlaubt sich der Autor eine Anspielung auf die *Pamiętniki* Paseks: auf die Frage, weshalb er nicht durch die Tür hineingekommen sei, antwortet Mazepa:

Bo we drzwiach jest pan Pasek, niby / Cerber z trzema głowami – krew się w żyłach ścina, / Co jedna skończy mówić, to druga zaczyna... / Myśląc, że to nigdy nie skończy – uciekłem. (Słowacki 1953, I, 113–116).¹¹³

Pasek als dreiköpfiger Höllenhund, der niemals zu reden aufhört, spielt auf die in den *Pamiętniki* beschriebene Feindschaft zwischen dem Höfling Pasek und dem Pagen Mazepa an, die sich in der polnischen Romantik einer großen Beliebtheit unter den Schriftstellern erfreuten¹¹⁴. Dieser Scherz am Rande konnte sicherlich vom polnischen Publikum erkannt werden, allerdings gab es ab 1838 auch eine deutsche Übersetzung der *Denkwürdigkeiten*, ins Französische wurden sie jedoch erst im 20. Jahrhundert übertragen (vgl. Wytrzens in: Pasek 1967, 17-18). Hier zeigt sich neben dem intertextuellen Verweis der Umgang mit historischen Quellen im Kleinen, der sich durch die Struktur des Dramas zieht.

Der Auftritt Mazepas erfolgt spät, in der vierten Szene. Der Titelheld tritt erst auf, nachdem alle anderen zentralen Figuren – der Wojewode, Zbigniew, die Kasztelanowa, Amelia – schon auf der Bühne sind. Nur der König erscheint noch später. Auffällig ist hier, dass dem Wojewoden sowohl das erste als auch das letzte Wort im Stück zugestanden wird, so dass

¹¹³ „Weil dort, gleich dem dreiköpfigen Cerberus, / Herr Passek steht, daß Einem in den Adern / Das Blut gerinnt: denn kaum hört einer auf / Zu reden, fängt der andre an, und fürchtend / Das werde nimmer enden, lief ich fort“ (Słowacki 1846, 2023). Ich werde alle *Mazepa*-Zitate im Fließtext im polnischen Original anführen und in der Fußnote die (historische) deutsche Übersetzung von August von Drake (Berlin 1846) zitieren. Da diese Übersetzung jedoch nicht immer mit dem Original übereinstimmt, werde ich die entsprechenden Stellen – sofern sie für meine Analyse des Textes relevant sind – in eigener Übersetzung bzw. Überarbeitung der bestehenden Übersetzung angeben. Das Hauptaugenmerk liegt dabei auf einer adäquaten Vermittlung des Inhalts bzw. der sprachlichen Motive und Metaphern, die Übertragungen vernachlässigen leider die sprachlich-ästhetische Ebene, die Słowackis Werk ausmacht.

¹¹⁴ Zum Einfluss der *Pamiętniki* auf *Mazepa* siehe Raszewski 1966, 445–448.

einige Interpreten des Werkes ihn zur eigentlichen Hauptfigur erklärt haben (vgl. Raszewski 1966, 449). Daher werden die mit dem Titel verbundenen Annahmen, wenn nicht widerlegt, so doch zumindest in Frage gestellt. Dem Titel kommt daher neben einer vorinformierenden Funktion auch die Bedeutung eines intertextuellen Bezugs auf den Byron'schen Subtext sowie des allgemeinen Bezugs auf die Mazeppa-Mode zu. Damit ist der Titel zugleich auch symptomatisch für das ganze Stück, indem er die Ambivalenz zwischen Mazeppa und Mazepa herstellt, die sich durch den Gleichklang jedoch zunächst nicht entdecken lässt.

Neben dem Klang des Titels gibt es jedoch noch weitere Bezüge zu Byron und der Mazeppa-Mode. Mazeppa funktioniert dabei als eine Art Leitmotiv, das einige Male im Dramentext wiederkehrt. So findet sich ein Verweis auf den wilden Ritt im zweiten Akt, als Mazepa auf Wunsch des Wojewoden weggeschickt wird, da er die Nachstellungen des Pagen missbilligt. Der Wojewode führt ihm ein Pferd zu, über das Mazepa bemerkt: „Piękny upominek / Dobra szabla, a jeszcze lepszy koń murzynek... / I podajby to koń był – co kiedyś po lesie / I po łąkach aż na tron pazika zanieś, / Jak to już wywróżyła cyganka przed laty”¹¹⁵ (Słowacki 1953, II, 8, V. 205–210). Mazepa hofft also, dass dieses Pferd ihn über Wald und Feld auf den Thron tragen werde, wie es eine Zigeunerin geweissagt habe. Weiters wird in der letzten Szene der Ritt erwähnt: Der Wojewode plant die Bestrafung des Pagen, obwohl er dem König sein Wort gegeben hat, Mazepa lebend zu entlassen. In Szene V, 6 zeichnet sich der Plan ab: „Co zaś do dworzanina: na szlacheckiej wierze / Król może polec, pazia mu wypuszczę żywcem; / Ale król będzie dobrym, Mopanku, myśliwcem, / Jeśli go złowi”¹¹⁶ (Słowacki 1953, V, 6, V. 155). Nachdem Mazepa in Szene V, 7 die Bühne verlassen hat, hört man Kampfeslärm. In seinem Schlussmonolog, allein auf der Bühne, kommentiert der Wojewode das Geschehen off-stage: „Biorą go [Mazepy] – wiążą. – To mi to zemsta nad wrogiem! / Sznury się w mięso wypiły... koń ciało roztarga. – ”¹¹⁷ (Słowacki 1953, V, 7, V. 200). Die narrative Grundlage für diese fragmentarischen Kommentare ist also wieder bei Byron zu suchen, ohne diese Vorkenntnisse bleiben die Sätze Mazepas und des Wojewoden vollkommen unverständlich. Ob die Bestrafung Mazepas wirklich stattfindet – und damit Mazepa zum Mazeppa wird – bleibt offen.

¹¹⁵ „Ein schön Andenken solch ein guter Säbel, / Ein bess'res noch solch ein geflügelt Rofs. / Oh wär' es dieses Rofs, das einst durch Wald und Au'n bis auf den Thron mich trüge, / Wie ein Zigeunerweib mir prophezeite.“ (Słowacki 1846, 2030).

¹¹⁶ „Was den Pagen anbetrifft, / Mein Wort drauf: ich entlass' ihn lebend, aber / ein guter Jäger wird der König sein, / Wenn er ihn einfängt“ (Słowacki 1846, 2043).

¹¹⁷ „Sie haben ihn ergriffen, binden ihn – / Das heiß ich Rach' an seinem Feinde nehmen! / Die Schnüre schneiden tief ins Fleisch ihm ein, / Das Rofs wird ihn zerfetzen...“ (Słowacki 1846, 2044).

Hier setzt die dramatische oder auch tragische Ironie¹¹⁸ ein, denn der vorinformierte Zuschauer, der mit dem Mazeppa-Stoff vertraut ist, weiß natürlich um die tragischen Umstände und Konsequenzen des Ritts, der schließlich in der Niederlage bei Poltava endet. Diese dramatische Ironie ist auch für das Byron'sche Gedicht entscheidend, wobei sie bei Byron durch die Verdoppelung der Erzählperspektive im Werk, bei Słowacki jedoch durch die Rezeption des Zuschauers wirksam wird, was nur durch die Vorkenntnisse von Byrons Gedicht möglich ist. Słowackis Verwendung der dramatischen Ironie ist dabei ebenso wenig wie in Byrons *Mazeppa* eine romantische Ironie. Mit Nemoianu ist die Gattung der Tragikomödie, bei der es sich im Falle von *Mazepa* handelt, als eine Gegenbewegung zur romantischen Ironie anzusehen (vgl. Nemoianu 1994). Die berühmte Definition der Ironie aus Schlegels Lyceums-Fragmenten von 1797 als „freieste aller Lizenzen, denn durch sie setzt man sich über sich selbst hinweg“ (Schlegel 1967, 160) wird gezähmt, und in der Absicht, sie greifbar zu machen, in die Tragikomödie überführt, wodurch die romantischen Konzepte relativiert werden:

Another strategy of retreat is to relativize the Romantic model; this is usually a reduction in size or a kind of sectionalization. Thus irony itself can be treated ironically. While this sometimes leads to pure comedy, it often leads to a tragic ending (Nemoianu 1994, 411).

Wenn auch die Gattung der Tragikomödie hier noch nicht im modernen Sinne gültig sein kann, und auch die Zuschreibung der Werke von Słowacki, Büchner und Musset zur Epoche des Biedermeier Diskussionsbedarf aufweist¹¹⁹, so ist doch festzustellen, dass die Transformation des Tragischen in der Romantik stattfindet, womit auch der tragische Held neu definiert werden muss:

Romantic tragic drama lies between traditional tragedy and twentieth-century tragicomedy. Traditional, providential tragedy had always confirmed both man's greatness and an ultimate order that transcends man. Tragicomedy, modern man's equivalent to the great form of the past, finds man's greatness an illusion in a world that lacks order. The Romantic dramatists struggled to affirm

¹¹⁸ Hier soll die Definition Pfisters gelten: „Wir werden den Begriff ‚dramatische Ironie‘ auf jene ironischen Widersprüche einschränken, die sich aus der Interferenz des inneren und äußeren Kommunikationssystems ergeben. Sie tritt immer dann auf, wenn die sprachliche Äußerung oder das außersprachliche Verhalten einer Figur für den Rezipienten aufgrund seiner überlegenen Informiertheit eine der Intention der Figur widersprechende Zusatzbedeutung erhält“ (Pfister 2001, 88).

¹¹⁹ Diese drei Autoren sind nach Nemoianu einem von ihm als „Taming of Romanticism“ bezeichneten Biedermeier zuzurechnen (vgl. Nemoianu 1984, Nemoianu 1994), wie auch der Titel einer Studie lautet, die laut G. Hoffmeister „noch unausgeschöpft[...], meisterhaft[...]“ ist (Hoffmeister 1990, 50).

man's heroic stature and to discover an order for their world, but they already confronted the problems that have produced tragicomedy (Cox 1994, 164).

Das Werk kann also nicht als moderne Tragikomödie, sondern als eine Vorform derselben bezeichnet werden. In der Verbindung des Komischen mit dem Tragischen ist wiederum auf die Byron'sche Vorlage zu verweisen. Daneben ist es von den englischen und französischen Melodramen beeinflusst, was bei einer genaueren Betrachtung des musikalischen Anteils deutlich wird.

Zugleich finden sich dort aber auch Elemente dessen, was weitgehend als typisch deutsche Form des romantischen Dramas aufgefasst wird, nämlich der Schicksalstragödie. Das Schicksal ist dabei ein zentraler Bestandteil des Mazeppa- und Mazepa-Stoffes. Sein Leben scheint vorbestimmt zu sein, was besonders in der französischen Romantik zum Tragen kommt und in den letzten Zeilen von Hugos Gedicht seine prägnanteste Ausformulierung erhält. In Hoffmeisters Ausführungen zu einer europäischen Schicksalstragödie finden sich bestimmte Merkmale, die auch für *Mazepa* zutreffen: eine „inspiration from the Oedipus myth“ (Hoffmeister 1994, 177) ist durch die Konstellation Wojewode – Amelia – Zbigniew gegeben. Auch der Punkt „erasing a family“ (Hoffmeister 1994, 178) wird am Ende des Stücks erfüllt. Die Stimmung der Stücks – „mystery, gloom, and terror“ (ebd.) – erfüllt sich zumindest ab dem dritten Akt. Die generelle Definition des Schicksals ist dabei nicht mehr religiös bestimmt: „Fate has become the deed of man“ (ebd.). Das gilt auch für *Mazepa*. Religion wird nur noch satirisch dargestellt; wenn etwa der lüsterne König, der die Gastfreundschaft des Wojewoden dazu missbraucht, dessen Ehefrau nachzustellen, von Mazepa als „eks-kardynale“ (Słowacki 1953, I, 13, V. 250) bezeichnet wird, auf die jesuitische Vergangenheit des Herrschers anspielend. Die Requisiten des Glaubens, Brevier und Kruzifix, auch die Kapelle des Königs, sind nicht mehr als eben das: Requisiten, die dem König dazu dienen, sein Gewissen zu beruhigen. Während Amelia als einzige wirklich gläubig ist – ihr Symbol sind die Lilien¹²⁰, als Zeichen der Jungfrau Maria – wird der Verlust der Gültigkeit eines Gottesurteils durch das Duell zwischen Zbigniew und Mazepa verdeutlicht. Zbigniew fordert in der sechsten Szene des vierten Akts, dass Mazepa – aus dem zugemauerten Alkoven befreit – von Amelia gesegnet werde. Der Sieg oder Tod des Pagen

¹²⁰ Ihr Balkon ist mit diesen Blumen geschmückt wie der Rezipient von Mazepa erfährt: „Wiem, że twój balkon brzożą płaczącą okryty, / Lilijami ubrany“ (Słowacki 1953, I, 9, V. 203-204). [„[Ich weiß] Eu'r Balkon ist von einer Trauerbirke / Beschattet, Lilien schmücken ihn“ (Słowacki 1846, 2024).]. Die Trauerweiden deuten schon das tragische Ende voraus. Zugleich sind die Lilien auch das Bild für die unschuldige Liebe zwischen Zbigniew und Amelia und als solche ein Zeichen von Androgynie (siehe unten).

würde also die Schuld oder Unschuld derselben beweisen: „Jeśli winna, to pазia odprawi / Z błogosławieństwem zguby... Bóg winnym nie sprzyja“¹²¹ (Słowacki 1953, IV, 6, V. 290). Gott hilft den Schuldigen also nicht; was hier zunächst dem Wojewoden – und dem Publikum – gegenüber als Gottesurteil erscheinen soll, ist in Wirklichkeit nur ein Plan Zbigniews, um die Ehre seiner Stiefmutter und Geliebten wiederherzustellen. Amelias Einwand deutet das an: „Nie pozwól mu iść – on chce zginąć“¹²² (Słowacki 1953, VI, 6, V. 275). Zbigniew tötet sich selbst, wobei Mazepa der einzige Zeuge ist, sein Überleben soll der Beweis für die Unschuld Amelias sein. Das scheinbare Gottesurteil ist also von Zbigniew herbeigeführt worden, wodurch das Schicksal vom Menschen determiniert und auf die Religion kein Verlass mehr ist. Der tragische Verlauf der Handlung nimmt seinen Ursprung in der Personenkonstellation, die sich zu Beginn des Stücks aufschlüsseln lässt und von der Kasztelanowa in ihrer prophetischen Funktion vorausgedeutet wird. Die Pluralisierung der Figuren im Vergleich zu Byron ergibt sich aus der dramatischen Gattung. Das führt uns auch zu dem zentralen Unterschied des Dramas gegenüber den epischen und lyrischen Behandlungen des Stoffes: „der sprachlogische Ort des Dramas im System der Dichtung ergibt sich allein aus dem Fehlen der Erzählfunktion, der strukturellen Tatsache, dass die Gestalten dialogisch gebildet sind“ (Hamburger 1994, 158). Anders auch als die Zirkusstücke, die durch die umfangreichen Bühnenanweisungen vorwiegend auf die szenische Realisierung und weniger auf die Textebene ausgerichtet sind, entfaltet sich das Drama Słowackis im Zusammenspiel der Figuren. Räumlich und in Bezug auf die erzählte Zeit wird das Drama im Vergleich zu Byrons *Mazeppa*, nimmt man die Rahmenhandlung hinzu, verkürzt, im Vergleich zu Hugos lyrischer Transformation des Ritts verlängert. Bevor also die Figuren genauer untersucht werden, sollen die räumlichen und zeitlichen Gegebenheiten dargestellt werden. Formell weicht das Stück leicht von der klassischen, geforderten Einheit von Raum und Zeit ab und nähert sich damit eher dem (französischen) romantischen Drama.

¹²¹ „Wenn sie schuldig ist, / Ertheilt sie ihm den Segen des Verderbens – / Gott ist dem Schuldigen nicht gnädig“ (Słowacki 1846, 2039).

¹²² „Erlaubt ihm nicht zu gehen – er sucht den Tod!“ (Słowacki 1846, 2039).

3.3.2 DIE NEUSITUIERUNG DES DRAMAS

Die Neusituierung des Dramas basiert auf der Verwendung einer gotischen Kulisse, die typisch für die Schicksalstragödie ist (vgl. Hoffmeister 1994, 178). Dazu bedient sich das Werk eines der durchaus bühnenwirksamen Elemente, die ihren Eingang in den Mazeppa-Stoff über die Zirkusmanege gefunden haben. Die Situierung des Stückes im Schloss entspricht der Anfangsszene der Zirkusstücke: „The Court-Yard of the Castle of Laurinski, bounded by the buildings of the castle, its moat, and adjacent lake” (Milner 1885, 3). Bei Słowacki, der die Nebentexte auf das Wesentliche reduziert hat, lautet die Bühnenanweisung nur, dass sich die Handlung im Schloss des Wojewoden abspielt (s. o.). Von See und Graben erfährt man nur indirekt: zum einen berichtet Amelia von dem Übergriff Mazepas, der sich auf einer Brücke abspielt: „Pan Mazepa mnie spotkał w ogrodzie, / Na wąskiej kładce zewsząd okrytej drzewami / ukląkł [...] / Musiałam spuścić oczy i w rzeczułki szybie / Wołać rybek na pomoc i prosić o radę...”¹²³ (Słowacki 1953, II, 3, V. 40–45). Zum anderen beschreibt der König in der Replik auf Amelias Forderung das Schloss: „Ten zamek nad jeziorem położony cudnie”¹²⁴ (Słowacki 1953, II, 3, V. 85); in dem dazugehörigen See schwimmen auch die Schwäne Amelias (vgl. Słowacki 1953, IV, 1, V. 15). Durch diese Andeutungen entsteht eine Verbindung dessen, was im Zirkus szenisch realisiert wird und der Darstellung bei Byron, bei der das Wasser eine transformierende Bedeutung hat, wie sich etwa bei der Überschreitung des Flusses durch Mazeppa und das Pferd zeigt. Słowacki führt damit die Zugehörigkeit des Motivs des Wassers zum einen mit Mazepa, zum anderen mit der Frau an sich in der Figur von Amelia fort. Dabei wirken sowohl Byrons Gedicht als auch das Zirkusstück als Subtext. Durch das Zirkusstück sieht man auch D’Orvilles Roman hindurch scheinen, wobei man zwar keinen genetischen Einfluss des Romans auf das französische Hippodrama an- (vgl. Kap. 2), aber dennoch auffällige Ähnlichkeiten wahrnehmen kann. Hier wird schließlich die Burg des Comte de Bra... erstmals als Ort der Handlung hervorgehoben. Die Verortung des Stückes auf der Burg¹²⁵ des Wojewoden spricht daneben den typischen Schauplatz der Schauerromantik an, der Situierung in „medieval or southern European castles and convents“ (Trott 2005, 488).

¹²³ „[Pan Mazepa traf mich im Garten an] / Auf einem schmalen, von Gebüsch rings / Umgeb’nen Stege kniet‘ er plötzlich nieder. / [...] Senkt ich die Blicke in des Baches Fluth, / Wie bei den Fischlein Rath und Hülfe suchend – “ (Słowacki 1846, 2027–2028).

¹²⁴ „Dieses Schloss, so wunderschön am See gelegen.“

¹²⁵ Zur „Neugotische[n] Burg als symbolische Form des romantischen Denkens“ siehe Klein 2005, 43–66.

Die Verengung des Raumes wird schon dadurch deutlich, dass die Burg vom ersten Akt an als eine Art Gefängnis beschrieben wird, ein Motiv, das bis zum Ende des Stückes durchgehalten und verstärkt wird, indem sie zum Schluss tatsächlich als Gefängnis von Mazepa dient. Auch wenn in der Anfangsszene das Schloss zum Ball geschmückt und erleuchtet ist, verliert es dadurch nicht seinen düsteren Charakter. Hier schon dient die Kasztelanowa als Medium der Vorhersage, die den Kontrast zwischen der Lebendigkeit Amelias und der Starre der Burg benennt: „Tobie tu jak białemu gołębiowi w klatce, / Ten zamek bardzo smutny, tobie trzeba słońca“¹²⁶ (Słowacki 1953, I, 3, V. 75–80). Ganz ähnlich beginnt der König, der Amelia im Arkadengang begegnet, als sie sich über Mazepas Aufdringlichkeiten beschwert: „Ten zamek nad jeziorem położony cudnie, / Ale smętny jak moje we Francji więzienie“¹²⁷ (Słowacki 1953, II, 3, V. 85). Das Motiv aus dem ersten Akt wird also weitergeführt und dabei noch verstärkt – der Käfig wird zum Gefängnis. Im dritten Akt schließlich kulminiert diese Metapher in ihrer Realisierung durch die Einmauerung Mazepas und verbindet damit Amelia und den Pagen miteinander, die nun beide gefangen sind. Diese Bestrafung trifft dabei nicht nur den Eingemauerten, sondern bildet den dramatischen Höhepunkt, von dem aus die Tragödie unaufhaltsam ihren Lauf nimmt. Damit steht sie strukturell dem Ritt Mazeppas gegenüber, der bei Byron und Hugo diese Funktion der Transformation hat und das Schicksal des Protagonisten bestimmt.

Während der Ritt und damit die Grenzüberschreitung das orientalische Element in den englischen und französischen Bearbeitungen darstellt, die den Wojewoden zu einem tyrannischen und gewalttätigen Osteuropäer macht, entlehnt Słowacki seine Bestrafungsmethode der westlichen Literatur. Balzac¹²⁸ lässt in seiner Novelle *La Grande Bretèche*, erschienen 1837, einen ertappten Liebhaber einmauern¹²⁹. Die Novelle funktioniert wie eine Salonplauderei, bei der die anwesenden Gäste Geschichten zum allgemeinen Amusement erzählen. Der Titel ist dabei zugleich die Bezeichnung des Anwesens, in dem

¹²⁶ „Du gleichst hier einer weißen Taub‘ im Käfig: / Dies Schloss ist traurig, du bedarfst der Sonne“ (Słowacki 1846, 2022). Im Weiteren wird die Sonne metaphorisch mit Mazepa verknüpft, die Kasztelanowa schließt nämlich an ihren Satz die Bemerkung an, dass Mazepa komme, was Amelia aufheitern soll; und was durch das Sonnenmotiv diese beiden Figuren miteinander verbindet.

¹²⁷ „[Dieses Schloss, so wunderschön am See gelegen / doch traurig] wie in Frankreich mein Gefängnis“ (Słowacki 1846, 2028). Hier wird auf den Gefängnisaufenthalt des polnischen Königs Jan Kazimierz Waza von 1639-1640 in Frankreich Bezug genommen.

¹²⁸ In einigen Werken Balzacs finden sich wiederum Verweise auf die Mazeppa-Mode vgl. Kiebuszinski 2012.

¹²⁹ Die Novelle, in der drei Episoden miteinander kombiniert werden, hat eine eher komplizierte Genese, auf die hier allerdings nicht genauer eingegangen werden soll, siehe dazu Tournier, in: Balzac 2006, 1823-1824. Um die typologischen Parallelen aufzuzeigen – denn eine genetische Beziehung zu Słowackis Text kann nicht bewiesen, sondern nur vermutet werden – eignet sich die Version von 1837.

sich die Handlung abspielt. Es liegt in der Bretagne und zieht den Ich-Erzähler, Monsieur Bianchon, durch seine geheimnisvolle und traurige Atmosphäre an¹³⁰. Nachdem er aufgefordert wird, sich von dem Schloss und dem Garten fernzuhalten, wie es im Testament der verstorbenen Comtesse de Merret festgelegt wurde, ist er entschlossen, den Grund dafür herauszufinden. Er wird also zum Ermittler¹³¹, die Novelle nimmt den Charakter einer Kriminalgeschichte an. Seine Gastgeberin erzählt ihm von einem jungen Spanier, der bei ihr Logis nimmt, aber eines Tages plötzlich verschwindet. Rosalie, das Dienstmädchen und die Vertraute Madame de Merrets ist die einzige, die die Auflösung des Rätsels kennt. Der Spanier hatte demnach eine Affäre mit der Comtesse, die eines Abends von ihrem Ehemann entdeckt wurde: dieser kam früher nach Hause und überraschte seine Frau in ihren Gemächern. Ein verdächtiges Geräusch ließ ihn die Anwesenheit eines anderen in dem „petit cabinet de quatre pieds de profondeur environ, pratiqué dans l'intérieur du mur“ (Balzac 2006, 621) vermuten, das als Ankleidekammer dient. Als Monsieur das Zimmer durchsuchen will, stellt sie sich ihm in den Weg, da dieses Misstrauen ihre Ehe für immer beenden würde. Sie schwört auf das Kreuz, dass die Kammer leer ist.

Tiens, voici ton crucifix, ajouta cet homme. Jure-moi devant Dieu qu'il n'y a là personne, je te croirai, je n'ouvrirai jamais cette porte. Madame de Merret prit le crucifix et dit: – Je le jure. – Plus haut, dit le mari, et répète: Je jure devant Dieu qu'il n'y a personne dans ce cabinet. Elle répéta la phrase sans se troubler. – C'est bien, dit froidement monsieur de Merret. Après un moment de silence: – Vous avez une bien belle chose que je ne connaissais pas, dit-il en examinant ce crucifix en ébène incrusté d'argent, et très artistement sculpté (Balzac 2006, 622–623).

Dabei ist das Kruzifix ein Geschenk ihres Geliebten. Monsieur de Merret, immer noch misstrauisch, lässt einen Maurer kommen, der die Kammer vermauert – er selbst bleibt bei seiner Frau: „Le cruel gentilhomme resta pendant vingt jours près de sa femme“ (Balzac 2006, 625). Mit dem sicheren Tod des Eingemauerten endet also die Erzählung des Monsieur Bianchon.

In der Novelle ist die Einmauerung Strafe des Geliebten und der Ehefrau zugleich, die gezwungen ist, dem langsamen Sterben des spanischen Granden beizuwohnen. Ihre Untreue und der falsche Eid, den sie auf das Kruzifix geschworen hat, führen neben der Eifersucht des

¹³⁰ Diese Atmosphäre wird in einem Wort zusammengefasst und weckt die Spannung: „Une invisible main a partout écrit le mot: *Mystère*.“ (Balzac 2006, 610)

¹³¹ Diese Zitat beschreibt seine entschlossene Haltung, das Rätsel aufzuklären: „Non, pensais-je, je ne quitterai pas Vendôme sans savoir toute l'histoire de la Grande Bretèche“ (Balzac 2006, 620).

Ehemanns zu der Strafe. Słowacki übernimmt nur die Einmauerung des Geliebten als Motiv – und auch das nur in der Vorstellung des eifersüchtigen Wojewoden, der in dieser Hinsicht dem Monsieur de Merret vollends entspricht. Denn Mazepa ist weder der Geliebte Amelias noch weiß diese von dem Eindringling in ihrer Kammer.

Die Eifersucht des französischen Ehemanns beruht darauf, dass er gehört hatte, wie die Tür des Kabinetts geschlossen wurde, sowie auf dem Verhalten seiner Ehefrau, deren Stimme leicht verändert erscheint – wie narrativ vermittelt wird. Mit der Übernahme der Einmauerung in das Stück, das historisch im 17. Jahrhundert verankert ist und in einem adeligen Umfeld in Polen situiert ist, kommt sowohl der Haltung des Wojewoden als auch der Strafe eine andere Bedeutung zu. Die Affäre der Madame de Merret, die mit dem Tod des Geliebten endet, wird vor aller Welt geheim gehalten und erst nach ihrem Tod von besagtem detektivisch veranlagten Ich-Erzähler aufgedeckt. Die Rache ihres Ehemannes ist eine persönliche. Der Wojewode hingegen will vor dem Hof sein Verständnis von Ehre wiederherstellen, was nicht zuletzt deutlich wird, als er nach Auflösung der Situation, die die Unschuld Mazepas und Amelias beweist, dennoch auf ein Duell besteht. Während sich die Szene bei Balzac also auf das Verhältnis der Eheleute konzentriert, sind bei Słowacki mehrere Figuren involviert: zunächst einmal ist Amelia nicht allein in ihrem Zimmer, als ihr Ehemann mit seinem Gefolgsmann Chmara kommt, denn Zbigniew – der einzig wahre Rivale seines Vaters, was diesem jedoch verborgen bleibt – ist bei ihr. Dieser bittet seinen Vater um Gnade für seine Stiefmutter, die er unschuldig glaubt. Der Wojewode fordert schließlich auch, dass Amelia auf das Kruzifix schwören solle, was sie tut: „Na Chrystusowe rane, i na matki duszę, / Na wycierpiane teraz krzyżowe katusze, / Przysięgam, że niewinna byłam posądzona.”¹³² (Słowacki 1953, III, 4, V. 175). Dieser Schwur unterscheidet sich deutlich von dem der Madame: so wie bei Balzac alles auf die tatsächliche Schuld der Ehefrau verweist – das Kruzifix ist ein Geschenk des Geliebten, sie muss den Schwur dem Ehemann nachsprechen, dass niemand in dem Kabinett sei – so deutet bei Amelia alles auf ihre Unschuld hin: es ist ihr eigenes Kruzifix, sie beschwört ihre Unschuld, nicht jedoch, dass der Alkoven leer sei. Was wie eine juristische Spitzfindigkeit des Autors klingt, verweist nur einmal mehr auf den unschuldigen Charakter Amelias.

¹³² „Bei Christi heil’gen Wunden, / Bei meiner Mutter Seele, bei der Qual, / Die ich jetzt leide, schwöre ich: mit Unrecht / Werd’ ich beschuldigt“ (Słowacki 1846, 2034–2035).

Nachdem jedoch Amelia den Schwur ausgesprochen hat, befiehlt der Wojewode, einen Maurer kommen zu lassen (vgl. Słowacki 1953, III, 4, V. 180). Auf Nachfrage seines Sohnes antwortet er, der König wünsche eine Kapelle, wofür die Handwerker notwendig seien. Diese Ausrede durchschaut Zbigniew aber: „Ojcze! tobie coś patrzy okropnego z twarzy“¹³³ (Słowacki 1953, III, 4, V. 185). Der Maurer kommt und erhält den Befehl: „Zamurować alkowę – nie tykać firanek“¹³⁴ (Słowacki 1953, III, 4, V. 195). Mazepa ist gefangen und zum Sterben bestimmt, wie der Wojewode annimmt: „[...] tu będzie królewska kaplica; / A za ołtarzem straszna, trupia tajemnica;“¹³⁵ (Słowacki 1953, III, 4, V. 225).

Das Gefängnis Mazepas wird im vierten Akt zur königlichen Kapelle, vor der dieser sein Gebet verrichtet. Damit verbinden sich zwei innere Räume der Romantik: „La cellule du prisonnier ressemble étrangement à la cellule du moine“ (Brombert 1975, 11). Hier werden diese Elemente, die sich in der populärsten Variante in der Figur des Edmond Dantès ausdrücken (vgl. Brombert 1975, 13), in eine gotische Schauerromantik überführt. Die Einmauerung verdoppelt gleichzeitig das Motiv des Gefängnisses, ein „prison dans la prison“ (Brombert 1975, 15).

Wieder im Unterschied zu *La Grande Bretèche* muss Mazepa nicht sterben. Zbigniew findet den Fächer, auf dem der Page seine Anwesenheit kundgetan hat und er wird nicht zuletzt durch die Intervention des Königs, der Amelias Ermordung vermutet, und die Bemühungen von Zbigniew und seiner Stiefmutter befreit. Mazepas erste Worte nach seiner Befreiung lauten:

Mości Królu, wychodzę spod tego ołtarza / Jak *Lazarus* – rzecz całą, jak była, odsłonię, / A przynajmniej że honor téj Pani obronię, / Która niewinnie męża posądzenie znosi¹³⁶ (Słowacki 1953, IV, 6, V. 175, Heraushebung: J. K. M.).

Die Auferstehung des Lazarus, mit der Mazepa sein Leiden und sein Überleben vergleicht, stellt einen Bezug zu den Leiden Christi und der Auferstehung des Messias her. Der Aufenthalt in dem Alkoven verwandelt Mazepa, was durch ein Nahtoderlebnis herbeigeführt wird. Die Angst, lebendig begraben zu sein, wird durch den Tod eines mitgefangenen

¹³³ „Vater, Euch / Blickt etwas Fürchterliches aus dem Antlitz“ (Słowacki 1846, 2035).

¹³⁴ „Vermauert den Alkoven, doch den Vorhang / Lafst unberührt“ (Słowacki 1846, 2035).

¹³⁵ „Hier wird die Capelle / Des Königs sein, und hinter dem Altar / Verberge sich das schau’rige Geheimniß“ (Słowacki 1846, 2035).

¹³⁶ „Mein König, als ein zweiter Lazarus / Bin ich aus jenem finstern Grab erstanden. / Indem ich jeden Umstand dieser Sache / Getreu berichte, werde ich vor Allem / Die Ehre dieser edeln Frau vertheid’gen“ (Słowacki 1846, 2038).

Kanarienvogels¹³⁷ unerträglich: „to kanarek był zamurowany / I zdychający głodu. – Te skargi piskłące, / Trzepiotanie się jego – gdy konał na ręce, / Taką mię zdjęły zgrozą – że padłem bez ducha“¹³⁸ (Słowacki 1953, IV, 6, V. 230–235).

Die Parallele zwischen Mazepa und dem kleinen Kanarienvogel wird schon von Zbigniew im zweiten Akt vorausgenommen, der Mazepa zur Rechenschaft dafür ziehen will, dass er Amelia geküsst hat. Während er Mazepa für den Kuss verflucht, verfällt er in einen sehnsuchtsvollen Monolog, während dem er sich wünscht: „Blizszy jęj [Amelii] ust, niż swojski jęj kanarek złoty“¹³⁹ (Słowacki 1953, II, 6, V. 170) zu sein – wie es Mazepa eben war. Zum einen identifiziert er sich mit Mazepa, zum anderen wird durch die goldene Farbe ein Hinweis auf den Protagonisten gegeben (siehe unten), die dabei auch Mazepas Androgynie signalisiert.

Durch die Einmauerung und die anschließende Befreiung wird die sich schon im Dialog mit Zbigniew im zweiten Akt abzeichnende Wandlung Mazepas vollzogen, er wird vom Don Juan zu einem Engel der Rache und Gerechtigkeit, der bis zum Ende des Stückes eine Schlüsselposition einnimmt. Strukturell geschieht damit dasselbe wie bei Byron und Hugo durch den wilden Ritt:

Słowacki places the experiment of almost dying at the center of his play, too, not on a horse's back but in a tomb that is built and destroyed on the stage. [...] The situation is archetypally the same, but Mazeppa [sic!] is resurrected in a religious sense in Słowacki's play (Babinski 1974, 143).

Da eine religiöse Ebene bei Hugo ebenfalls gegeben ist, wird sie bei Słowacki nur noch erweitert bzw. performativ realisiert.

Der messianistische Aspekt, der der Verwandlung Mazepas innewohnt, verstärkt sich noch, wenn man die Zeitangaben des Stückes berücksichtigt. Die Handlung überschreitet die Norm der Einheit von Raum und Zeit um ein Geringes: die Schauplätze sind über die verschiedenen Zimmer des Schlosses und den angrenzenden Garten verteilt, die dargestellte bzw. erzählte Zeit umfasst wenige Tage von der Ankunft Mazepas im Schloss bis zum Freitod des

¹³⁷ Die Verbindung der Motiv des Vogels und des Käfigs bzw. Gefängnisses – schon zuvor bei Amelia verwendet, die als weiße Taube im Käfig bezeichnet wird – ist ebenfalls typisch für das Gefängnis in der (romantischen) Literatur: „L'oiseau dans son vol libre fait songer à la cage, celle qui le menace, celle dont il s'est évadé – peut-être à la cage heureuse dont il éprouve le regret“ (Brombert 1975, 18).

¹³⁸ „[...] es war ein klein Canarienvöglein, / Das eingemauert mit verschmachtete: / Sein ächzend Zirpen, letzter Flügelschlag, / Bevor in meiner Hand es starb, erfüllte / Mit solchem Leid, mit solchem Grausen mich, / Daß ich besinnungslos zu Boden sank“ (Słowacki 1846, 2039).

¹³⁹ „Den Lippen ihres Mundes näher, als / Ihr zahmer goldener Canarienvogel“ (Słowacki 1846, 2029).

Wojewoden. Das einzige Indiz, das den Zeitverlauf andeutet, ist Amelias Bemerkung zu Beginn des vierten Akts, in dem sie in einem dunklen Zimmer mit einem vergitterten Fenster eingesperrt ist: „Już druga noc“¹⁴⁰ (Słowacki 1953, IV, 1, V. 1). In dieser Nacht, der zweiten Nacht im Alkoven und der dritten Nacht in der Burg geschieht also die Rettung und Verwandlung Mazepas. Damit entsprechen die zeitlichen Verhältnisse denen in Hugos Gedicht, in dem Mazeppa nach „trois jours“ vom Pferderücken befreit wird und – wie schon dort erwähnt – der Leidenszeit Christi. Da die verflossene Zeit nur in dem Zusammenhang erwähnt wird und ansonsten nicht dargestellt werden und auch für den Verlauf der Handlung irrelevant ist, kann man dies als weitere Anspielung auf die Funktion Mazepas als Messias¹⁴¹ verstehen.

Zugleich ist zu bemerken, dass weite Teile der Handlung nachts geschehen – womit auch die Tages- bzw. Nachtzeit den schauerromantischen Vorgaben entspricht.

Während also das zeitliche Konzept Hugos bei Słowacki weitergeführt wird, widerspricht die räumliche Ausgestaltung den Vorgängern. Alle Mazeppa-Bearbeitungen breiten sich auf der leeren Steppe der Ukraine aus, die das raumkonstituierende Element sowohl bei Byron als auch bei Hugo darstellt und gleichzeitig die orientalisierende Dimension der Werke bildet. Der abgeschlossene Raum der Burg ist aber der Schauplatz von *Mazepa*.

Das Motiv der Mauer, die eingerissen und aufgebaut wird, zieht sich durch das ganze Stück: schon zu Beginn fordert der Wojewode, die Mauer möge eingerissen werden – womit er die komische Szene auflöst, in welcher – off-stage – die beiden Adligen in der Tür steckenbleiben: „Rozbić mur, niechaj wejda ichmoście wyłomem. / Panie Chmara! rozwalić mur.“¹⁴² (Słowacki 1953, I, 2, V. 60). Zweimal wiederholt er diese Aufforderung. Auch zur Eröffnung des Tanzes wird eine Wand zum Garten abgetragen: „wyjąć tę ścianę“¹⁴³ (Słowacki 1953, I, 7, V. 150). Der König wird schließlich den Befehl geben, die Mauer zum Alkoven einzureißen: „Rozbić mur.“¹⁴⁴ (Słowacki 1953, IV, 5, V. 160), womit er den Befehl des Wojewoden aus dem ersten Akt wiederholt. Der Wojewode ist dabei die Figur, die mit dem abgeschlossenen Raum identisch ist:

¹⁴⁰ „[...] Schon / Die zweite Nacht“ (Słowacki 1846, 2035).

¹⁴¹ Im nächsten Kapitel wird dieser Aspekt der Figur Mazepas noch näher untersucht.

¹⁴² „Schlagt mir die Mauer ein, daß durch die Öffnung / Die Herren eintreten! [Herr Chmara, reißt die Wand ein!]“ (Słowacki 1846, 2022).

¹⁴³ „Laßt diese Wand einreißen“ (Słowacki 1846, 2023).

¹⁴⁴ „Reißt die Wand ein!“

wewnątrz przestrzeń zamku nie jest mianowicie stałą, mimetycznie nakreśloną przestrzenią, ale wiąże się kształtuje, a wreszcie staje się wymiarem wnętrza psychicznego, głównie Wojewody. Według jedo i tylko jego woli burzy się i wnosi mury¹⁴⁵ (Ritz 2002, 99).

Die Burg ist als Schauplatz des Dramas durch die Mauern charakterisiert, d.h. als geschlossener Raum, als Gefängnis. Diese Mauern werden nur zweimal durchbrochen – beide Male von Mazepa. Dieser überwindet schon bei seinem ersten Auftritt die Schlossmauern, indem er durch das Fenster eindringt, auch in Amelias Gemächer steigt er über den Balkon ein (vgl. Słowacki 1953, 232). Der wichtigste Durchbruch ist jedoch seine Einmauerung und die folgende Befreiung. Mazepa ist im Bhabha'schen ‚beyond‘ (vgl. Bhabha 2004, 5-6) zu finden, was sich auch an seiner Figur ablesen lässt, wie das nächste Kapitel zeigen wird.

Słowacki übernimmt das Motiv der Einmauerung aus der westlichen Literatur und setzt es damit der für Mazeppa typischen Bestrafung auf dem Pferderücken entgegen: die orientalische Grausamkeit erhält ihr westliches Pendant. Dieses Entgegenschreiben lässt sich im Sinne des postkolonialistischen ‚writing-back‘¹⁴⁶ verstehen. Nicht ein Text wird neu geschrieben, sondern eine Figur. Der richtende Blick auf den Orient – der den Orientalismus nach Said prägt¹⁴⁷ – wird damit in Frage gestellt: der orientalische Despot verhält sich nicht anders als der französische eifersüchtige Ehemann.

3.3.3 DIE DRAMATISCHEN FIGUREN, FUNKTIONEN UND ‚FANTOCHES‘

Alle Figuren werden im ersten Akt mit ihrem ersten Auftritt präsentiert und meist von der Kasztelanowa in einem Fremdkommentar (vgl. Pfister 2001, 253) vorgestellt. Wie Babinski feststellt, kommt der Castellanin damit eine wichtige Rolle zu: „she is the prophetess who announces the theme of the play to Mazeppa“ (Babinski 1974, 133). Sie erkennt also Mazepa als den Auslöser der Handlung, die in dem tragischen Tod der Wojewodenfamilie endet.

¹⁴⁵ „Der Innenraum des Schlosses ist nämlich kein stabiler, mimetisch nachgezeichneter Raum, sondern entwickelt sich, verwandelt sich letztlich in die Dimension eines psychischen Innenraums, hauptsächlich des Wojewoden. Er, und nur er, bestimmt das Einreißen und Aufbauen der Mauern.“ Hier ist hinzuzufügen, dass das Einreißen der Mauer des Alkovens durch den König initiiert ist, der an dieser Stelle, wie auch am Schluss des Stückes seine Herrschaftsfunktion ausfüllt, was für die Handlung und ihren Fortgang entscheidend ist.

¹⁴⁶ Die Wiedergewinnung der eigenen Stimme gegen eine dominante Kultur in postkolonialen Texte „is achieved by means of a ‚rewriting‘ of canonical stories“ (Ashcroft 1989, 97).

¹⁴⁷ „The Orient was viewed as if framed by a classroom, the criminal court, the prison, the illustrated manual. Orientalism, then, is knowledge of the Orient that places things Oriental in class, court, prison, or manual for scrutiny, study, judgment, discipline, or governing“ (Said 1978, 41).

Daneben erfüllt sie ihre prophetische Funktion aber nicht nur in Hinblick auf die Handlung, sondern auch auf die Figuren. Sie selbst tritt nur im ersten Akt auf, was ihre Funktion zur Vorbereitung der Handlung und der Figuren unterstreicht. Strukturell gleicht sie damit Korella, der Prophetin im französischen Zirkusstück, die vorhersieht, dass Mazeppa zurückkehren wird, wie auch dem eigentlichen Vater Mazeppas – Abder Khan – in der englischen Version von Milner und Ducrow, der ebenfalls die Ankunft seines Sohnes voraussagt.

Wie schon erwähnt, tritt Mazepa erst spät im ersten Akt auf – der Wojewode, Zbigniew und Amelia erscheinen vor ihm. Das dient aber weniger dazu, ihn zu einer Nebenfigur zu degradieren, sondern ihn zu einem Don Juan zu stilisieren und damit im äußeren Kommunikationssystem die Rezipienten, im inneren Amelia und Zbigniew vor ihm zu warnen bzw. neugierig zu machen.

Die Kasztelanowa versucht die junge Wojewodin aufzumuntern, indem sie ihr von Mazepa erzählt, den Amelia nicht kennt:

Ja ciebie [Amelię] oślepię / Jak ci zacznę o złotym mówić sowizdrzale, / A może twoje czyste serduczko rozpalę / Ogniem nieugaszonym. – Obaczysz go sama. / Serce jego otwarte jak przejezdna brama: / Jedna wjeżdża, a druga wyjeżdża za wrota... / Spojrzenia jego na kształt kowalskiego młota, / Ciągłe w biedne serduszka uderzają, tłuką / na miazgę¹⁴⁸ (Słowacki 1953, I, 3, V. 85–90).

Der Charakterzug des Don Juans ist eine Konstante in der Entwicklung Mazeppas von Voltaire über D’Orville, den Zirkus bis zu Byron – weniger jedoch in der Bearbeitung von Hugo.

Die ‚Donjuanhaftigkeit‘ manifestiert sich hier in der Szene, in der König und Mazepa die Rollen tauschen, um Amelia zu verführen – während Leporello seinen Herrn bei der abgelegten Geliebten vertreten muss, nutzt der König die Vorbereitungen Mazepas aus, und schleicht an seiner statt im Mantel des Pagen zu Amelias Balkon. Die Situation zwischen Herr und Diener in Mozarts und Da Pontes *Don Giovanni* erscheint hier also umgekehrt.

¹⁴⁸ „Ich werde Dich verblenden, / Wenn ich von diesem goldenen Fante Dir / Beginne zu erzählen – und wer weiß! / Vielleicht entzünd‘ in Deinem reinen Herzlein / Ich untilgbare Gluth. Du wirst ihn sehn – / Sein Herz ist offen, wie ein Durchfahrtsthor, / Die Eine fährt da ein, die Andre aus: / Gleich eines Schmiedes Hammer schlägt sein Blick / Stets auf die armen Weiberherzen los“ (Słowacki 1846, 2022).

Neben dieser komödienhaften Introduktion Mazepas durch die Castellanin enthalten ihre Worte aber auch eine Warnung, die auf das tragische Ende des Dramas hindeutet: „Już ja widzę, że Waćpan ten dom zrobisz piekłem, / Że tu Waćpan przez okno wniesiesz niepokoję.“¹⁴⁹ (Słowacki 1953, I, 4, V. 115). Mazepa erscheint also als Figur zwischen Satan und ‚Satansbraten‘. Im ersten Akt tauchen die Anspielungen auf den Teufel in Bezug auf Mazepas Verführungskünste auf; nach dem Dialog mit Amelia, in dem Mazepa sie mit Liebesgeständnissen bedrängt, kommentiert er: „Już się jak rybka wędki uchwyciła zdradnój; / Przysięgnę, że się z okna dziś do mnie wychyli / Resztę uczyni diabeł“¹⁵⁰ (Słowacki 1953, I, 10, V. 210).

Auf den ersten Blick und im ersten Akt scheint Mazepa ein Bouffon zu sein: er übernimmt wie auch bei Byron die Rolle des Hofnarren. Dort allerdings unterhält der alte Mazeppa den jungen Charles XII, während bei Słowacki der junge Mazepa die komische Rolle annimmt, um Amelia und die Castellanin zu amüsieren. Auch wird bei Byron Mazeppa die komische Rolle aufgezwungen, wohingegen Mazepa sich der Komik bedient, um der Kazstelanowa zu widersprechen und sich in ein positives Licht zu rücken.

Ein weiterer Aspekt des Romantisch-Komischen, den Starobinski bei der Lektüre des *Fantasio* von Alfred de Musset entdeckt, der aber auch für Mazepa gelten kann, ist die Reflektion des Künstlers und des künstlerischen Schaffens durch die Rolle des Bouffon – wobei ich hier von einem direkten biographischen Bezug absehen möchte, sondern selbiges als generelle Haltung der Rolle des romantischen Künstlers gegenüber auffasse:

Cette héroïsation romantique du bouffon lui a fait perdre beaucoup de sa traditionnelle gaieté: pis encore, le bouffon et le clown vont devenir les porte-parole de la conscience tragique que l'artiste prend de lui-même (Starobinski 1953, 275).

Bei Słowacki geschieht das jedoch nur in einem Nebensatz: auf die Frage des Königs, was er nachts tue, antwortet Mazepa: „Piszę / Dzieje twe, Miłościwy Panie“¹⁵¹ (Słowacki 1953, I, 13, V. 245), worauf der König bemerkt: „Sowizdrzale / Historiografie“¹⁵² (Słowacki 1953, I, 13,

¹⁴⁹ „Ich seh' voraus, daß Ihr aus diesem Hause / Noch eine Hölle machen werdet, da / Ihr schon durchs Fenster Unruh bringt hinein“ (Słowacki 1846, 2023).

¹⁵⁰ „Sie zappelt wie ein Fischlein an der Schnur! / Ich schwöre drauf, aus ihrem Fenster wird / Sie heute Nacht zu mir herab sich neigen – / Fürs Uebrige wird dann der Teufel sorgen“ (Słowacki 1846, 2025).

¹⁵¹ „Ich schreib' Ew. Majestät / Glorreiche Thaten nieder“ (Słowacki 1846, 2025).

¹⁵² „Solch ein Laff' / Historiograph“ (Słowacki 1846, 2025). Der Schlagabtausch zwischen König und Pagen geht noch weiter: „Mazepa: (na stronie) Bogdajś pękl, eks-kardynale. / Król: Co Waśc mruczysz? / Mazepa: Nic, wiersze.“ (Słowacki 1953, I, 13, V. 250). [„Mazepa: (beiseite): [Potz Teufel – dieser Ex-Kardinal!] / König:

V. 250). Die Geschichtsschreibung des Pagen ist also nur ein Scherz, was hier durchaus als Direktion der Rezeptionshaltung des Stückes verstanden werden kann, das nämlich kein historisches Drama sein will, wie sich schon am Umgang mit den historischen Persönlichkeiten – dem König, Pasek und Mazepa selbst – zeigt.

Zugleich ist Mazepa Kosake, was allerdings keine große Rolle spielt: Erst in der ersten Duellszene mit Zbigniew gibt er sich als solcher zu erkennen: „Mości rotmistrzu, jestem syn kozaczy, / Bić się umiem“¹⁵³ (Słowacki 1953, II, 9, V. 215–220). Seine Herkunft scheint ein vorwiegend kriegerisches Merkmal zu sein, denn auch die zweite Bemerkung dazu bezieht sich auf seine Kampfestüchtigkeit. Nachdem er aus dem Alkoven befreit wird, schildert er, wie er in diese missliche Lage gelangte und dass er sich eigentlich gleich zu erkennen geben wollte: „Już miałem wyjść i moją szabelką acanką / Drogę sobie otworzyć i wrota kozacze...“¹⁵⁴ (Słowacki 1953, IV, 6, V. 200–205). Hier zieht sich ein roter Faden von Defoe und Voltaire über Byron zu Słowacki, die jeweils das Kriegerische am Kosaken betonen.

Zusätzlich spricht ihm Amelia sein Polnisch-Sein ab, als sie sich beim König über sein freches Benehmen beschwert: „Królu! powiedz mu, że on domu tego panią / Zhańbił – że podle serce mu w piersiach uderza, / Ani serce Polaka, ni serce rycerza;“¹⁵⁵ (Słowacki 1953, II, 3, V. 60). Amelias Bemerkung kann als Abwertung des Fremden gesehen werden, die aber durch ihre letzte Anerkennung Mazepas wieder aufgehoben wird. Ansonsten wird über Mazepas ukrainische Herkunft kein Wort verloren – Słowacki macht sich die Figur zu Eigen, wozu er sich durch die polnische Hegemonie gegenüber den ‚kresy‘ im Allgemeinen und in dem Fall der Ukraine legitimiert fühlt.

Wie die ethnische Herkunft ist auch die soziale Hierarchie nicht eindeutig, wie es bei Byron der Fall ist, wo Charles als König über dem Hetman steht. Die Hierarchie des Hofes wird durch die tatsächliche Figurenkonstellation in Słowackis *Mazepa* in Frage gestellt. Damit ist der Hof klar als Fiktion entlarvt, das Stück spielt mit den historischen wie auch den sozialen und ethnischen Gegebenheiten und verweist sie in den Hintergrund. Schon der Auftritt des

Was murmelst du da [...] / Mazepa: Nichts, Verse[...]“ (Słowacki 1846, 2025)] Die freche Behauptung, zu dichten, während er eigentlich Schimpfworte murmelt, ironisiert die Literatur und damit ihren Schöpfer. Neben dem Scherz im Stück wird dadurch natürlich auch das eigene Werk in Frage gestellt, womit der Tatbestand der romantischen Ironie für das Stück zumindest im Kleinen erfüllt ist.

¹⁵³ „Mein Herr Rittmeister, ich / Bin ein Kosakensohn und weiß zu fechten“ (Słowacki 1846, 2030).

¹⁵⁴ „Schon war ich im Begriff hervorstürzen, / Und mir mit meinem Liebchen, diesem Säbel, / Auf gut kosakisch einen Weg zu bahnen“ (Słowacki 1846, 2038).

¹⁵⁵ „Sagt ihm denn, mein König, / Daß dieses Hauses Herrin er beschimpft hat, / Daß ihm ein ehrlos Herz im Busen schlägt, / Kein polnisches, kein ritterliches Herz“ (Słowacki 1846, 2028).

Adels zeigt an, dass das Hofprotokoll nur noch komischen Zwecken dient. In den Figuren wird diese Haltung dann weitergeführt: Mazepa ist zwar Diener, verhält sich aber nicht so, der König gibt vor, ein gerechter Herrscher und gläubiger Christ zu sein und stellt dabei der Wojewodin nach. Hier wird die Umkehrung des Don Giovanni-Motivs bedeutsam, bei dem sich Mazepa dem König überlegen erweist. Zunächst ist Mazepa derjenige, der die Voraussetzungen für ein Rendezvous mit Amelia schafft – natürlich ohne, dass diese eingewilligt hätte – der König profitiert nur von Mazepas Intrige. Weitaus mehr Größe zeigt sich jedoch in Mazepas Reaktion, als der König verletzt von dem nächtlichen Abenteuer zurückkehrt. Um Amelia nicht zu kompromittieren, was durch eine überstürzte Abreise des Königs geschehen wäre, verletzt er selbst seine Hand, um Herr und Herzensdame zu schützen. Seines Opfers ist sich Mazepa dabei deutlich bewusst, auf den Dank des Königs hin sagt er: „Cóż jest w téj zadzierce! / Ja bym się może, Królu, dla niéj ranił w serce“¹⁵⁶ (Słowacki 1953, I, 15, V. 315). Damit nimmt Mazepa das Opfer Zbigniews durch dessen Selbstmord vorweg und zeigt gleichzeitig die Verwandtschaft zwischen ihm und dem Sohn des Wojewoden an, der als sein Doppelgänger gesehen werden muss. Letztlich erweist sich Mazepa hier auch dem König als moralisch überlegen.

Die Wandelbarkeit Mazepas ist schon bei seinem ersten Auftritt ein Thema, bei dem er sich mit einem Schmetterling vergleicht. Auf die Frage wie er hinein gekommen sei, antwortet er: „Jak motylek dworu / Przez okno, Mościa Pani“¹⁵⁷ (Słowacki 1953, I, 4, V. 105). Der Schmetterling verweist auf die Auferstehung Mazepas im vierten Akt, als er aus der Zelle befreit wird. In dieser Zelle findet jedoch auch eine Transformation statt – von einer Larve zum Schmetterling – die gleichzeitig den Prozess des Sterbens umfasst. Der Schmetterling ist somit das Endstadium vor dem Tod des Tieres. Dieses Motiv verbindet Mazepa zum einen mit Amelia, deren Bezug zu dem Bild von der Kasztelanowa hergestellt wird. Bei ihrem ersten Auftritt wird die Wojewodin von der Hofdame wie folgt beschrieben: „Cóż to jest za dziewczeczka? Ze skrzydeł motyla / Trzewiczki ma; na głowie bez żadnego fiocha.“¹⁵⁸ (Słowacki 1953, I, 3, V. 60, Heraushebung: J. K. M.).

Zum anderen lässt sich der Schmetterlingsvergleich in der Bruderszene wiederfinden, in welcher Zbigniew und Mazepa ihre ursprüngliche Feindschaft, die aus Zbigniews Eifersucht

¹⁵⁶ „Was liegt an diesem Schnitt / Für sie [Amelia], mein König, würde ich mir ins Herz stechen lassen.“

¹⁵⁷ „Gleich einem Schmetterlinge / Durchs Fenster, Euer Gnaden“ (Słowacki 1846, 2023).

¹⁵⁸ „Was ist das für ein Mädchen? Aus Schmetterlingsflügeln / hat sie Schuhe; und auf dem Kopfe keinen Schmuck.“

entstand, begraben und Freunde werden. Diese Freundschaft soll mit dem Entschluss, gemeinsam dem Schloss und damit dem Einflussbereich des Wojewoden und Amelias Liebe zu entfliehen, besiegelt werden: „Jak dwa motyle“¹⁵⁹ (Słowacki 1953, II, 9, V. 305).

Durch dieses Motiv wird neben der Auferstehung auch die Verwandlung von Zbigniew und Amelia angedeutet, die sich durch Mazepas Auftauchen bei Hofe vollzieht, zugleich zeigt sich die Zugehörigkeit der drei Figuren zueinander.

Ein weiteres Motiv deutet die Ambivalenz der Figur Mazepas an, der dem Schmetterlingsvergleich vorausgeht. Er erklärt damit sein Eindringen durch das Fenster: „Z księżycem przez szpary“¹⁶⁰ (Słowacki 1953, I, 4, V. 105). Dem Mondlicht steht der Sonnenschein gegenüber, mit dem sich Mazepa vergleicht, als er über die Verführung Amelias reflektiert: „Zacznę jak słońce, może skończę jak słonecznik“¹⁶¹ (Słowacki 1953, I, 6, V. 140). Diese Lichtmetaphern kann man zum einen als Verweis auf die aufklärerische Funktion Mazepas im Stück lesen: schließlich konfrontiert er Zbigniew mit seiner Liebe zur Stiefmutter, entdeckt die Intrige des Königs und klärt schließlich Zbigniews Selbstmord auf, wobei der Verweis auf die Sonnenblume schon ein ironischer Kommentar dieser Funktion ist. Auch kann die Sonne als königliches Symbol schon hier die Überlegenheit Mazepas darstellen, ebenfalls durch die Sonnenblume ironisiert. Daneben übernimmt er die prophetische Funktion der Kasztelanowa, wie Babinski anführt: „her role is taken over by Mazeppa after his conversion“ (Babinski 1974, 134). Zum anderen spricht der Mond mit seiner Doppelgesichtigkeit wie auch die Opposition von Sonne und Mond bezogen auf Mazepa die Androgynie der Figur an, die auch schon in den Zirkusstücken durch die weibliche Besetzung der Rolle des Mazeppas sichtbar wird. Ebenso kann man in dieser Lesart die Sonne als Zeichen für eine latente homoerotische Ausrichtung der Mazepa-Figur sehen. Ritz geht in seinem Aufsatz zu Mazepa als romantische Figur des Anderen von dessen Disposition zur Begierde und Verführung aus. Die erotische Konnotation der Figur und des Namens Mazepa/Mazeppa ist demnach eine Konstante in den Bearbeitungen, einschließlich der osteuropäischen, die über das Don-Juan-Motiv hinausreicht: „Pierwszą i może

¹⁵⁹ „Gleich [...] zwei Schmetterlingen“ (Słowacki 1846, 2031).

¹⁶⁰ „Mit dem Mond durch den Spalt“

¹⁶¹ „Der Sonne gleich hab‘ ich begonnen, um / Vielleicht der Sonnenblume gleich zu enden“ (Słowacki 1846, 2023).

najważniejszą sprawą jest szczególnie związek Mazepy z erotyzmem lub seksualnością¹⁶² (Ritz 2002, 94).

Die Androgynie der Figur ist jedoch nur in den westlichen Bearbeitungen zu finden, was Słowackis Mazepa klar in diese Tradition einordnet und von den osteuropäischen Versionen trennt.

Diese Ausrichtung zur Leidenschaft verläuft dabei über die Körperlichkeit Mazepas (vgl. Ritz ebd.). Mazepa ist ganz Begehren und löst dieses bei den anderen Figuren aus – er setzt sich über die Konventionen hinweg: als solcher ist er für Ritz ein romantischer Anderer. Diese Haltung korrespondiert mit der Raumsituation im Werk:

Wewnątrz przestrzeń, w której rozgrywa się pożądanie, jest zawsze dwuczłonowa. Motywem przewodnim utworu jest wznoszenie lub rozbieranie ścian, a Mazepa, co charakterystyczne, wchodzi do wewnątrz nie drzwiami, lecz oknem, reprezentującym w przestrzeni spojrzenie¹⁶³ (Ritz 2002, 73).

Schmetterling und Mond unterstreichen als Motive diese Ausrichtung der Figur. Der Mond ist dabei nicht nur mit der Mannweiblichkeit, sondern in weiterer Folge auch mit einer androgynen Darstellung des Messias verbunden (vgl. Aurnhammer 1986, 20). Auch die goldene Farbe wird mit Mazepa verbunden, wobei er damit den orientalischen Klischees optisch widerspricht. ‚Golden‘ nennt ihn die Kasztelanowa (vgl. Słowacki 1953, I, 3, V. 85), und auch der Wojewode bezeichnet ihn – wenn auch abfällig – als goldene Puppe¹⁶⁴ (vgl. Słowacki 1953, II, 4, V. 130). Gleichzeitig weist sie als Farbe des Königs auf das spätere Schicksal Mazepas hin und damit wieder einmal über die Grenzen des Dramas hinaus. Die goldene Farbe verweist zudem auf Mazepas Transformation und seine Entfaltung: Ritz liest daran einen weiteren Beleg für die Androgynie der Figur ab (vgl. Ritz 2002, 100), zudem verweist die Farbe auf die Rolle des Messias und Racheengels, die Mazepa später ausfüllen wird. Messiasbild, Androgynie und Lichtgestalt werden in Mazepa zusammengeführt und in

¹⁶² „Die erste und vielleicht wichtigste Sache dabei ist die besondere Beziehung Mazepas zur Erotik bzw. Sexualität.“

¹⁶³ „Der Innenraum, in dem das Begehren stattfindet, ist immer zweigeteilt. Das Leitmotiv des Werks ist das Errichten bzw. Niederreißen der Wände, und Mazepa, charakteristischerweise, betritt das Innere nicht durch die Türen, sondern durch das Fenster, dadurch den Blick im Raum repräsentierend.“

¹⁶⁴ Hier zeigt sich außerdem eine Parallele zu den Werken der französischen romantischen Maler: bei Vernet, aber auch bei Boulanger ist Mazeppa blondgelockt, was für Słowackis Stück in den Produktionen des 19. Jahrhunderts aber nur selten realisiert wurde (vgl. dazu auch Raszewski 1966, 438 und 447 sowie Marciuk 1991, 118). Mazepas Haarfarbe könnte als Indiz für die Einbettung der polnischen Tragödie *Mazepa* in die französische Romantik gewertet werden.

das Bild des Engels, Racheengels, gefallenen Engels transformiert, den er nach seiner Verwandlung in der Zelle darstellt. Der Mond und der Schmetterling unterstreichen außerdem die Durchlässigkeit und Wandelbarkeit, mit der Mazepa in der szenischen Realisierung die abgeschlossenen Räume der Burg überschreitet. Das ‚beyond‘ lässt sich also auch auf dieser Ebene der Figur und in seiner Genderbestimmung wiederfinden.

Die Verwandlung vom Teufel zum Engel beginnt schon vor der Einmauerung Mazepas, die jedoch den Schlusspunkt dieser Entwicklung markiert und sie unumkehrbar macht – ebenso wie der Ritt gen Osten auf dem wilden Pferd, durch den sich Mazeppas Schicksal erfüllt. In der ersten Duellszene mit Zbigniew, an dessen Ende die beiden Freundschaft schließen, kommentiert Mazepa seine versöhnliche Haltung abschließend:

Mazepa: (sam): Panie Mazepo! teraz Wasze innéj cery – / Co się z twoją złoconą zrobiło maszkara? / Mówiłeś jak ksiądz – próżno diabeł krzyczał: *haro!* / Ty brnął w cnotę jak w błoto, ani dbał o siebie... / Dwa dni tego humoru: a umrę: i w niebie / Będę siedział po uszy. – Ba – lecz bies powróci.¹⁶⁵ (Słowacki 1953, II, 10, V. 325–230).

Das Engelsmotiv wird hier noch als Laune angesehen. Durch die in der Szene geschlossene Bruderschaft mit Zbigniew hat es sich jedoch schon latent in die Figur Mazepas eingeschrieben, denn Zbigniew bemerkt in seinem darauffolgenden Monolog: „Gdyby wiedzieć, że człowiek smutny jest aniołem, / Że co tu niespokojnych miłości uniknie, / To będzie miał u Boga.“¹⁶⁶ (Słowacki 1953, II, 11, V. 355). Zbigniew kann nicht mehr umkehren; der Weg, der Mazepa bis zum Ende offensteht, der ihn zu dem beweglichen Element und zu dem Grenzüberschreiter im Stück macht, ist für Zbigniew schon verschlossen. Die geplante Flucht vor seinem Schicksal muss und wird scheitern. Zbigniew und Amelia gehören zu den traurigen Menschen, die Engel sind. Das wird gleich in der anschließenden Szene durch die Lilie deutlich, die Amelia Zbigniew überreichen will:

¹⁶⁵ „Mazepa (allein): Ei, Herr Mazeppa, wie kommst Du mir vor? / Wie reimt sich Das mit deiner goldenen Larve? / Hast wie ein Pfaff geschwätzt – vergeblich rief / Der Teufel. halt! Bist plötzlich in die Tugend / Hals über Kopf hineingerannt und lässt / Dich selbst ganz aufser Acht. Hält dieser Humor / Zwei Tage an, so bist du todt und sitzt / Bis über beide Ohren dann im Himmel. / Bah! Doch der Teufel kehrt gewifs zurück“ (Słowacki 1846, 2031).

¹⁶⁶ „[Wenn man wüsste, dass der traurige Mensch ein Engel sei,] / der hier [... der unruhigen] Liebe entsagen muß, / [Diese bei Gott haben werde]“ (Słowacki 1846, 2032).

Amelia: Cóż tak smutny? / Zbigniew: Nic – głowa mi cięży jak ołów. (Amelia daje Zbigniewowi lilię – lecz Ksiądz stojący za nią wyrywa kwiat z ręki Amelii i mówi srogo:) / Ksiądz: Daj do kościoła – lilia jest kwiatem aniołów.¹⁶⁷ (Słowacki 1953, II, 12, V. 365).

Hier zeigt sich, dass das Schicksal von Zbigniew und Amelia aus der sie umgebenden Gesellschaft, manifestiert in der abgeschlossenen Burg, besiegelt ist. Mazepa ist in dem Bündnis mit Zbigniew und Amelia inkludiert, als androgyne Figur mit beiden identifizierbar. Der Engelsbegriff des Priesters entspricht nicht dem Zbigniews und damit einer romantischen, messianistischen Definition¹⁶⁸. Der Engel der Kirche ist nur Hülle, die Religion wird durch die in der Literatur verwirklichten Ideale von Nation und Individuum ersetzt. Die Lilie verweist neben ihrer christlichen Symbolik außerdem auf die Androgynie, die die Dreieinigkeit Amelia – Zbigniew – Mazepa kennzeichnet. Die Lilie als Bild von im Inzest verwirklichter Androgynie wird von Aurnhammer anhand eines Beispiels aus Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* vorgeführt (vgl. Aurnhammer 1986, 179). Dadurch wird das Inzestmotiv, das ja die östliche Version des Mazepa-Stoffes in der Bearbeitung von Puškin bzw. in der Oper *Mazeppa* von Čajkowskji bestimmt, auch in Słowackis Werk sichtbar¹⁶⁹.

Durch die Einmauerung und anschließende Befreiung ersteht Mazepa von den Toten auf, wobei der Vergleich mit Lazarus den messianistischen Bezug herstellt (s. o.), gleichzeitig führt die Entdeckung Mazepas zu dem vorgeblichen Duell mit Zbigniew, der weiß, dass sowohl Mazepa als auch Amelia an der Intrige unschuldig sind. Sein Tod löst auch Amelias Ende aus, die er dadurch zwar bewahren wollte, die aber nicht mehr weiterleben kann. Die Verbindung ihrer Seelen wird wiederum von Engelshand hergestellt: „Jéj ducha anioł teraz podnosi i pieści... / A ona mu rozpaczy ciszą odpowiada“¹⁷⁰ (Słowacki 1953, IV, 9, V. 330). Während diese Engel wie auch die von der sterbenden Amelia vorgebrachten Segenswünsche an Mazepa – „Niech ci drogę złocą Matki Boskiej anieli“¹⁷¹ (Słowacki 1953, V, 4, V. 140–145) – auf einer metaphysischen Ebene zu suchen, jedoch nicht Teil der katholischen Kirche

¹⁶⁷ „[Amelia]: Warum so traurig? / Zbigniew: Nichts... mir ist der Kopf / So schwer wie Blei. [Amelia]: Nimm diese Lilie / ([Amelia] will Zbigniew die Lilie reichen, der hinter ihr stehende Geistliche aber entreißt sie ihr.) Geistlicher: Der Kirche gebt sie, [...] Die Lilie ist [die Blume der Engel]“ (Słowacki 1846, 2032).

¹⁶⁸ In der polnischen Romantik stellt der Engel ein Gegenkonzept zur Rationalität der Aufklärung dar, einen Zustand seelischer Reinheit (vgl. Baranowska 2002, 26). Siehe dort auch zum Engelmotiv bei Słowacki und der Darstellung der Frau als Engel (vgl. Baranowska 2002, 26–28).

¹⁶⁹ Hier kann wieder auf die *Mémoires d’Azéma* von D’Orville rückverwiesen werden, in denen das Inzestmotiv – dort aber in Bezug auf Azéma und ihren Vater – eine wichtige Position einnimmt.

¹⁷⁰ „Ein Engel hebt jetzt ihre Seel‘ empor / Und liebkost sie, und sie antwortet ihm / Mit Schweigen der Verweilung“ (Słowacki 1846, 2040).

¹⁷¹ „Es mögen Dir / Die Engel der gebenedeiten Jungfrau / Den Lebensweg vergolden!“ (Słowacki 1846, 2043).

sind, wie sie mit dem Priester im Stück auftritt, wird Mazepas Wendung zum Racheengel im Stück realisiert. Er verteidigt die Toten, Amelia und Zbigniew, gegen den Wojewoden und löst diesem gegenüber die Liebesintrige auf. Dazu befähigt ihn seine Verwandlung:

Wstań, hańbicielu zmarłych, i upadnij czołem... / Bo ja tu jestem dla nich mścicielem aniołem... / Bo ja mam piorun w ustach i przez litość jedno / Nie rzucam go na twoją głowę siwą, biedną, / Na twoją nędzą głowę...¹⁷² (Słowacki 1953, V, 7, V. 180).

Mazepa als Racheengel löst die Handlung auf, offenbart die Liebe der zwei Selbstmörder zueinander und verlässt schließlich den Wojewoden, nachdem er diese Mission erfüllt hat. Sein Entkommen lässt die Liebe von Amelia und Zbigniew überleben, da sie in ihm weitergetragen wird.

Neben dem Engelsmotiv sind die Figuren Amelia, Mazepa und Zbigniew auch durch das Symbol des Schmetterlings, der Lilie und des Mondes verbunden, die alle auf die Androgynie und Wandelbarkeit verweisen. Mazepa steht zwischen den beiden Liebenden des Dramas, nicht als Grenze, sondern als Grenzgänger und Schwellenfigur und als solcher als Vermittler. Die Verwandtschaft der drei wird mehrere Male im Text explizit formuliert. Zunächst gegenüber Zbigniew, den er als Bruder und Freund gewinnen möchte: „Więc jeżeli Szacowny Pan Zbigniew pozwoli, / Ścisnąwszy się jak bracia, rozjedziemy w zgodzie“¹⁷³ (Słowacki 1953, II, 9, V. 225). Zbigniew lehnt dieses erste Freundschaftsangebot jedoch ab und besteht auf ein Duell, bei dem Mazepa ihn jedoch besiegt. Mazepa wiederholt sein Anliegen: „Zbigniewie! proszę teraz drugi raz Waszmości / O braterstwo i przyjaźń.“¹⁷⁴ (Słowacki 1953, II, 9, V. 275). Der Bund zwischen den beiden reicht bis zu Zbigniews Tod und darüber hinaus und dadurch umfasst er auch Amelia. Mazepa, der im letzten Akt Amelia über den Selbstmord Zbigniews aufklärt, spürt diese Verbundenheit: „jesteśmy związani / Łańcuchem tajemnicy, jak trzy cienie bratnie...“¹⁷⁵ (Słowacki 1953, V, 4, V. 115). Der Tod Zbigniews

¹⁷² „Steh‘ auf, Entweiher der Verstorbenen, / Und sink‘ aufs Antlitz! Ich bin hier für sie / der Rache Engel, führ‘ im Mund den Blitzstrahl / Und schleud’r‘ ihn nur aus Mitleid nicht / Auf Dein ergrautes, auf Dein elend Haupt“ (Słowacki 1846, 2043).

¹⁷³ „Ist’s also, edler Zbigniew, euch genehm, / So lasset uns als Brüder uns umarmen / Und friedlich einer von dem Andern scheiden“ (Słowacki 1846, 2030).

¹⁷⁴ „Zbigniew, ich bitte Euch zum zweiten Male / Um Bruderschaft und Freundschaft“ (Słowacki 1846, 2031).

¹⁷⁵ „Drei brüderlichen Geistern gleich, sind wir / Durch Bande des Geheimnisses verknüpft“ (Słowacki 1846, 2042).

verbindet Mazepa und Amelia: „Amelio – oto jestem ci bratem boleści“¹⁷⁶ (Słowacki 1953, V, 4, V. 140).

Diese Bruderschaft stellt Zbigniew und Mazepa als Doppelgänger dar, was nicht nur typisch für die romantische Literatur ist, sondern auch für eine subalterne Figur in einer hegemonialen Umgebung wie es auf Słowacki in Frankreich und auf Mazepa in Polen zutrifft¹⁷⁷. Die Einführung eines Doppelgängers verweist jedoch nicht auf das instabile Ich der Romantik (vgl. Ritz 2002, 69), sondern auf die Identität Mazepas als Grenzgänger und verbindet ihn vor allem mit Zbigniew.

Die Bruderschaft umfasst allerdings auch Amelia, die ansonsten als der für die Schauerromantik charakteristische Typ der ‚verfolgten Unschuld‘ erscheint¹⁷⁸ (vgl. Praz 1994, 114). Sie scheint fast noch ein Kind zu sein: „Ta młodziutka? To jeszcze dziecko!“¹⁷⁹ (Słowacki 1953, I, 3, V. 65) ist der überraschte Ausruf der Kasztelanowa als ihr die Wojewodin und Stiefmutter Zbigniews vorgestellt wird. Jugend, Tugend und Schönheit sind die Charakteristika Amelias. Während sie jedoch zu Beginn passiv gegenüber allem ist und damit ihrer gesellschaftlichen Situation als Frau entspricht, erkennt auch sie im Laufe der Handlung ihre Liebe zu Zbigniew. Auch hier dient Mazepa als ‚Katalysator‘. Amelia weist alle Liebhaber ab: neben Mazepa sogar den König. Sie ist ebenso wenig die moralisch verwerfliche orientalische Schönheit aus dem Byron’schen Poem wie die sittsame Schöne in dem französischen und englischen Hippodrama. Während Byrons Theresa nur als Auslöser der Strafe dient, selbst jedoch nicht zu Wort kommt und ihr auch sonst keine Bedeutung zugemessen wird – die Leserschaft erfährt noch nicht einmal, was mit ihr nach der Entdeckung der Affäre geschieht – entfaltet Słowacki die Rolle der Frau des Wojewoden und gibt ihr in der Liebe zu Zbigniew eine neue Funktion, die über die der Geliebten und Ehefrau hinausgeht. Zunächst definiert sich Amelia über ihre Ehre, die vom Wojewoden an sie herangetragen wird. Dabei handelt es sich um ein formelles Verständnis von Ehre und Anstand, das darauf ausgerichtet ist, Amelias – und damit ihres Mannes – Ruf zu bewahren: „it is a matter of etiquette rather than morality“ (Babinski 1974, 139). Daher kann sie sich klar

¹⁷⁶ „[Amelia – darin bin ich] Dein Schmerzensbruder“ (Słowacki 1846, 2043).

¹⁷⁷ Zum Doppelgänger in der Romantik siehe Hoffmeister 1990, 172-174. Der Doppelgänger ist gleichzeitig auch eine wichtige Figur des postkolonialen Schreibens (vgl. Bhabha 2004, 206).

¹⁷⁸ Die verfolgte Unschuld ist zwar ein traditionelles Frauenbild in der Literatur, „die Romantik trägt [jedoch] besonders viel sowohl zur Trivialisierung dieser Vorstellung bei [...] als auch zu ihrer Vergeistigung durch die gehobene Literatur“ (Hoffmeister 1990, 178).

¹⁷⁹ „So jung? Das ist / Ja noch beinahe ein Kind!“ (Słowacki 1846, 2022).

gegen die Verführungsversuche des Königs zur Wehr setzen, den sie trotz seiner royalen Haltung als unverschämt entlarvt, als er versucht, ihr einen Kuss abzurufen:

Król: O! dumna, raz niechętnie dałaś całowanie / Czołu pazia – lecz teraz spotkasz... / Amelia: Już mi widne... / Król: Czoło w koronie... / Amelia: Zimne... / Król: Dokończ... / Amelia: I bezwstydne. (Odchodzi.)¹⁸⁰ (Słowacki 1953, II, 3, V. 125).

Mazepas Avancen hingegen bekümmern Amelia weitaus stärker. In ihrer ersten Unterhaltung droht Mazepa – selbstverständlich nicht ernsthaft – mit Selbstmord, sollte sie ihn zurückweisen. Diese Worte beunruhigen die Wojewodin, wie Mazepa bemerkt, der es jedoch auf sich bezieht: „Już się zarumienia, / Dobry znak.“¹⁸¹ (Słowacki 1953, I, 9, V. 195). Doch wird durch die nächsten Worte Amelias deutlich, dass sie die Worte Mazepas auf Zbigniew bezieht. Sie warnt ihn, dass sie einen Beschützer habe, als der sich Zbigniew in einer folgenden Szene (I, 11) auch zu erkennen gibt. Die abschließenden Worte Amelias an Mazepa, dass seine Absichten ohne Hoffnung seien – „Żadnej nie ma – żadnej.“¹⁸² (Słowacki 1953, I, 9, V. 210) – lassen sich auch auf die Liebe zu Zbigniew beziehen. Diese Liebe stellt sich zwar als das einzig Wahrhaftige in Amelias Leben heraus, ist aber keinesfalls realisierbar, das tragische Ende lässt sich schon in der spaßhaften Drohung Mazepas erkennen. Dies sind die ersten Hinweise, dass Amelia ihre Liebe zu Zbigniew erkennt. In der Abschiedsszene, in welcher Zbigniew seine Abreise ankündigt, für die es keine Rückkehr geben soll, ist sie sich ihrer Gefühle noch nicht vollends bewusst. Ihre Traurigkeit über Zbigniews Weggang kann sie zunächst nicht erklären: „Nie wiem – ja na tym świecie nie pragnę niczego, / A jednak ja nie jestem szczęśliwa. – Ja nie wiem / Co mi jest.“¹⁸³ (Słowacki 1953, III, 3, V. 25–30). Erst durch den Tod Zbigniews erkennt sie ihre Liebe. Noch kurz vorher möchte sie sich in Lucretia-Manier aus Gründen der Scham und des Ehrverlusts selbst töten, womit sie die typische Rolle der tragischen Heldin erfüllt:

¹⁸⁰ „König: Oh! Stolze, erst küsstest du ungern nur / Des Pagen Stirn – doch jetzt triffst du... / Amelia: Jetzt wird mir klar... / König: Eine gekrönte Stirn... / Amelia: Die kühl... / König: Und weiter... Amelia: Und unverschämt ist. (Geht ab).“

¹⁸¹ „Sie erröthet schon; das ist / Ein gutes Zeichen“ (Słowacki 1846, 2024).

¹⁸² „Keine, wahrlich keine“ (Słowacki 1846, 2025).

¹⁸³ „Ich weiß nicht, ich begehre nichts / Auf dieser Welt, und doch bin ich nicht glücklich – / Ich weiß nicht, was mir fehlt“ (Słowacki 1846, 2032).

Prowadź ty mnie – przed królem uczynię wyznanie. / Prowadź mię – ja niewinna – lecz tam człowiek kona. / Potem umrę ze wstydu i w twoje ramiona / Upadnę skonać [...] / To może wy się przecie zmiękczyście litością.¹⁸⁴ (Słowacki 1953, IV, 3, V. 135–140).

Ihr Selbstmord wird aber nicht von diesem äußeren Grund der Ehre ausgelöst. Sie tötet sich aus verllorener Liebe, wodurch ihr Suizid zu einer individuellen Entscheidung wird und nicht zu einer Erfüllung des Hofprotokolls. Auch von dem Umstand, dass Zbigniews Tod von ihm intendiert war, erfährt sie erst, nachdem sie sich schon vergiftet hat. Sie stirbt neben Zbigniews Sarg: „Ja sama padnę – jestem otruta...“¹⁸⁵ (Słowacki 1953, V, 5, V. 145).

Der Selbstmord aus Liebe ist schon in der Figur der Olinska im französischen und englischen Zirkusstück angelegt. Hier wird der im Kleid versteckte Dolch als Beweis für die Treue der Geliebten gegenüber Mazeppa, aber auch für die töchterliche Pflichterfüllung gewertet. Es ist keine individualisierende Handlung, Olinska verlässt nie die Funktion der Geliebten und Tochter. Gift hingegen tötet Mazeppas Geliebte in D’Orvilles Roman *Memoires d’Azéma*, das ihr jedoch von dem sterbenden Comte de Bra... eingeflößt wurde – seine letzte Rache an der untreuen Ehefrau und kein Selbstmord.

Amelias Schicksal spiegelt auch die Figur von Mazepa: sie ist eine Gefangene in der Burg des Wojewoden, nur dass sie lebenslänglich dazu verurteilt ist, in den Mauern zu bleiben. Während Mazepa eingemauert ist, sitzt auch sie hinter vergitterten Fenstern. Amelia ist damit das Element, das Zbigniew und auch Mazepa an die Burg bindet. Auch wenn sie im Laufe der Handlung eine Veränderung erlebt, indem sie ihre Liebe erkennt, ist sie doch die statische Figur neben den beiden jungen Männern. Sie ist passiv erdulend. Ihre Ohnmacht gleicht das ganze Stück hindurch der, die Mazepa während seiner Einmauerung erlebt. Ihre Versuche, eine Tragödie zu verhindern – indem sie den Wojewoden bittet, auf ein Duell zu verzichten – müssen scheitern. Während in den westlichen Bearbeitungen der Page das Opfer ist, übernimmt hier Amelia als Frau diese Rolle – Słowacki entfaltet damit gleichsam die weibliche Seite Mazepas, womit er die orientalistischen Machtgefälle durch die zwischen den Geschlechtern ersetzt. Hier kommen die Gemeinsamkeiten der sozialen Stellung von Frauen in einer patriarchalen Gesellschaft und die des kolonialisierten Subjekts gegenüber einer Hegemonialmacht zum Tragen. Mazepa ist dabei sowohl Osteuropäer und damit subalternes

¹⁸⁴ „Auf [...] führe eilends mich zum König! / Ihm will ich mich vertrauen. Führe mich hin – / Ich bin unschuldig – aber dort verschmachtet / Ein Mensch. In Deine Arme will ich dann / Mich werfen, um vor Leid und Scham zu sterben / [...] Dann wird vielleicht Euch endlich Mitleid rühren“ (Słowacki 1846, 2037).

¹⁸⁵ „[...] ich werde selber fallen – / Ich bin vergiftet“ (Słowacki 1846, 2043).

Subjekt als auch weiblich bzw. androgyn konnotiert, was ihn in dem Werk zum Außenseiter werden lässt. Noch stärker gilt das für Amelia, wofür der Begriff der „double colonization“ (Oyewùmì 2006, 256) im Zusammenwirken der Postcolonial und Gender Studies geprägt wurde. Das Werk eines Polen in Paris über einen Kosaken schreibt sich in den westlichen Orientalismus-Diskurs ein; die Figur Mazepa mit ihrer weiblichen Spiegelung in Amelia ist im Werk das kolonialisierte, dominierte Subjekt, mit dem Wojewoden als Patriarch. Die Familientragödie ist so betrachtet keine mehr – die Familie wird zur Nation. Die Verschiebung der Grenzsituation des anglo-französischen romantischen Helden in die Familie wird zu einer Verdoppelung der kolonialen Disposition des Werks.

Amelia und Zbigniew sind nicht nur alphabetisch die Pole(n), zwischen denen sich Mazepa als Name und Figur definieren lässt. Zbigniew übernimmt die Funktion, die bei Byron und seinen Vorgängern und Nachläufern Mazeppa innehatte: er ist der Liebende und Geliebte Amelias. Schon dieser Umstand genügt, um eine Doppelgängerschaft des Wojewodensohnes mit Mazepa zu rechtfertigen. Zu Beginn des Stückes übernimmt Zbigniew die Rolle des gehorsamen Sohnes, der als Rittmeister aus dem Krieg zurückgekehrt ist. Erst durch Mazepa erhält man die notwendigen Hinweise auf seine eigentliche Funktion:

Mazepa: (sam) O! dziwny świat! ten młody rotmistrz, przy macosze / Tak cudownej, a zimny jak lód się wydaje, / Gdy ja, ledwom ją ujrzał, już mi serce taje... / Już chciałbym albo żyć z nią – albo umrzeć dla niej.¹⁸⁶ (Słowacki 1953, I, 6, V. 135–140).

Mazepa formuliert so das Lebensmotto Zbigniews, das seine Handlungen in der Tragödie bestimmt. Wie Amelia wird auch Zbigniew durch Mazepa, der seine Gefühle für Amelia spiegelt, seine Liebe zu ihr bewusst. In dem Duell gegen Mazepa führt dieser den Rittmeister zu dieser Erkenntnis, indem er seine Eifersucht provoziert und schließlich ausruft: „Ha! kochasz ją...“¹⁸⁷ (Słowacki 1953, II, 9, V. 270). Diese Einsicht führt für Zbigniew jedoch zu einer Konfrontation mit der Unauflösbarkeit der Situation: Zbigniew ist ein Leidender, der weiß, dass er diesem Leid auch durch eine Flucht nicht entkommen kann:

Skończona rzecz – ugiąłem głowy / Przed nieszczęściem – skończona ze mną rzecz – zgiąłem. / [...] Mój cień wkrótce zniknie, / I w tej krainie więcej o mnie nie usłyszą. – / Ale po latach wielu z jaką straszną ciszą / Trumny się starych ludzi w jednym lochu schodzą, / Jakby się nigdy z sobą nie

¹⁸⁶ „O sonderbare Welt! hier dieser junge / Rittmeister bleibt bei seiner wunderschönen / Stiefmutter kalt wie Eis, und ich, der sie / noch kaum erblickt, ich schmelze schon dahin / Schon möchte ich mit ihr leben, für sie sterben“ (Słowacki 1846, 2023).

¹⁸⁷ „Aha, Ihr liebt sie“ (Słowacki 1846, 2031).

znały – i płodzą / Robactwo obrzydliwe. – Patrzac na te kości, / Kto by wtenczas przypomniał
ludziom o miłości, / Odebrałby śmiech dziwny trumien w odpowiedzi / I odszedłby jak głupiec z
mystycznej spowiedzi. – / Czas jest rozgrzeszycielem. – O! jakże tym błogo, / Co swe gryzące
wiecznie serce przeżyć mogą!¹⁸⁸ (Słowacki 1953, II, 11, V. 350–365).

Damit gleicht Zbigniew den typischen europäischen romantischen Helden ab Werther bis René. Das Unglück Zbigniews, ausgelöst durch die unrealisierbare Liebe zu Amelia, lässt ihn in eine Melancholie verfallen, aus der ihn nur die Bedrohung der Geliebten reißen kann¹⁸⁹. Und auch diese Lösung ist keine positive: er glaubt nicht an einen Sinn seines Handelns, er nutzt es als Ausweg aus seinem Leben. Gleichzeitig ist er Soldat und Sohn eines stolzen Wojewoden, dem er durch seine Empfindsamkeit nicht gerecht werden kann: „the romantic hero is always a man of hypersensibility, and whenever his patterns of hypersensibility are exaggerated enough, he may be called a pathological hero“ (Ridge 1959, 53). Zbigniew leidet an diese Überempfindlichkeit, die ihn letztlich in den Selbstmord treibt, für den die Ehre Amelias die Legitimation bietet.

Sein Tod erscheint auch im Text ästhetisiert¹⁹⁰: der Rezipient wird nicht unmittelbar mit dem Suizid konfrontiert, Mazepa berichtet nur davon und überliefert auch Zbigniews letzte Worte:

Przebacz! ty [Mazepa] byłeś rycerzem zhańbionój, / Ja ginę z ręki przez nią pobłogosławionój, /
Przebaczcie mi i razem pamiętajcie o mnie. / Potem [Zbigniew] zaczął pacierze mówić
nieprzytomnie / I zamknął oczy pełne łez – mówiąc o tobie¹⁹¹ (Słowacki 1953, V, 4, V. 130–135).

Im Tod der beiden Liebenden scheint ihre Liebe legitimiert zu sein. Das Inzestmotiv wird dadurch in Frage gestellt: nicht Amelia und Zbigniew, sondern der alte, eifersüchtige

¹⁸⁸ „So ists denn aus – ich habe vor dem Unglück / Das Haupt gebeugt – ganz aus ist es mit mir. / [...] Mein Schatten schwindet bald dahin, und bald / Verlischt an mich das letzte Angedenken. / Nach vielen Jahren aber kommen endlich / Die mürben Reste längst gestorb’ner Menschen / In einem Loche schaurig still zusammen, / Als hätten sie sich nie gekannt, und zeugen / Abscheuliches Gewürm. Wer dann auf diese / Gebeine blickend, ihrer alten Liebe / Sie wollt’ erinnern, würd’ ein grausig Lachen / Als Antwort aus der Gruft zurück erhalten / [Und ginge wie ein Dummkopf aus der mystischen Beichte – / Die Zeit verzeiht. – Oh wie selig ist denen / welche ihr ewig nagendes Herz überleben können]“ (Słowacki 1846, 2032). Hier danke ich ganz herzlich Herrn Professor Alois Woldan für die Übersetzung der letzten Zeilen.

¹⁸⁹ Seine fatalistische Haltung fasst er in einem Satz zusammen: „Śmierć – innój nie ma drogi przede mną“ (Słowacki 1953, II, 6, V. 165) [„Den Tod – einen anderen Weg habe ich nicht mehr vor mir“].

¹⁹⁰ Diese Art des altruistischen Selbstmords – Zbigniew gibt sich für Amelia hin – ist wie auch die ästhetisierte Darstellung typisch für die polnischen Romantik (vgl. Chwin 2007, 206).

¹⁹¹ „Verzeihe mir: Du warst ihr Ritter, / Du wolltest für die schwer Gekränkte kämpfen, / Sie segnete die Hand, durch die ich fiel. / Verzeiht mir Beide und gedenket meiner! / Dann fing er halbbewusstlos an, zu beten, / Und sprach zuletzt noch Euren Namen aus, / Eh’ er die thränenvollen Augen schloß“ (Słowacki 1846, 2043).

Wojewode ist im Unrecht. Wie die Konstruktion des ‚cuatro para una‘¹⁹² scheint das Inzestmotiv nur vordergründig bedeutsam. Dahinter verbirgt sich zunächst ein Generationenkonflikt, der die Jugend an der Welt der Alten scheitern lässt. Auch wenn das Stück mit drei Selbstmorden endet, sind diese jedoch jeweils unterschiedlich motiviert¹⁹³. Für Amelia und Zbigniew steht er am Ende einer Entwicklung, die sie im Laufe des Stückes durchlebt haben. Gleichzeitig leben sie in Mazepa weiter. Die Zusammengehörigkeit der drei – Amelia, Mazepa, Zbigniew – zeigt sich zusätzlich daran, dass sie eigene Namen haben, wobei dem Name von Mazepa noch einmal eine besondere Stellung zukommt (vgl. Kap. 3.2). Amelia und Zbigniew sind durch ihre Namen jedoch eindeutig als Individuen gekennzeichnet. Der Wojewode, der König und die Kasztelanowa tragen keine Eigennamen. Der König wird zwar im Personenverzeichnis als „Król Jan Kazimierz“ (Słowacki 1953, 196) bezeichnet, das ist jedoch nur als historischer Verweis auf die Zeit Mazepas als Page am polnischen Hof zu lesen. Er übt in dem Stück verschiedene Funktionen aus, die für die Handlung prägend sind, unterliegt dabei aber keiner persönlichen Entwicklung. Im König personifiziert sich der Niedergang des Adels, der unfähig und unwillig ist, für Gerechtigkeit zu sorgen. Das ist die Rolle Mazepas, womit er in diesem Punkt dem edlen Räuber entspricht. Erst am Schluss des Stückes und für kurze Zeit zuvor bei der Befreiung Mazepas erfüllt der König diese Rolle und auch hier hat Mazepas Plan dazu geführt. Der König lässt den Pagen nämlich als Geisel beim Wojewoden zurück, nachdem Mazepa ihm vorgeschlagen hat, mit seinem nahenden Heer das Schloss zu erobern, was dieser auch gerade rechtzeitig tut, um den Tod des Wojewoden zu fordern: „Wojewodo! dasz głowę...“¹⁹⁴ (Słowacki 1953, V, 9, V. 210). Der Wojewode ist ebenso statisch¹⁹⁵. Sein bestimmender Charakterzug ist Eifersucht¹⁹⁶, wie der König bemerkt: „Ten starzec zazdrośny – / Jakże taki charakter w starych ludziach sprośny!“¹⁹⁷ (Słowacki 1953, II, 15-20). Er liebt Amelia nicht, er will nur seine Ehre bewahren, auch, wenn er dafür den Tod eines Familienmitglieds in Kauf nehmen muss. Die Einmauerung Mazepas steht in

¹⁹² Die Struktur des Stückes scheint zunächst an den zeitlich ebenfalls passenden Bühnenerfolg Victor Hugos mit *Hernani* zu erinnern, dessen ursprünglicher Titel *Tres para una* lautete. Die Intrige der Frau zwischen einem alten eifersüchtigen Castellán, dem spanischen König und dem edlen Räuber royalen Abstammung, *Hernani*, beeinflusste sicherlich auch die Mazepa-Genese. Dadurch, dass Amelia in dieser Perspektive in das Zentrum des Werkes rückt, ergibt sich, dass etwa Kleiner sie als heimliche Hauptfigur annimmt (vgl. Kleiner 1947, 157).

¹⁹³ Für die Bedeutung des Selbstmords in der romantischen Literatur siehe Alvarez 1972, 170–179. Er zieht auch die Parallele von Suizid und Jugend, die den Tod von Zbigniew und Amelia von dem des Wojewoden abhebt.

¹⁹⁴ „Wojewode, / Du büßt es mit dem Haupt...“ (Słowacki 1846, 2044).

¹⁹⁵ Wodurch sich zeigt, dass Raszewskis These, dass der Wojewode der eigentliche Protagonist des Stückes sei, sich nicht halten lässt (vgl. Raszewski 1966, 449).

¹⁹⁶ Das zeigt sich auch in der zweiten ungarischen Übersetzung des Stückes, die den Titel *Mazeppa, oder Das Opfer der Eifersucht* trägt (vgl. Sieroszewski 1959, 315 (Anhang)).

¹⁹⁷ „Dieser eifersüchtige Alte / Welch ein unanständiger Charakter bei alten Menschen!“

einer Reihe mit anderen Grausamkeiten, die er in diesem Sinne begangen hat. Auch sein eigener Tod fällt darunter, mit dem er sich bis zum Ende unversöhnlich beweist – sich tötend sagt er zum König: „Ot masz... niech ją zwleką... / Lecz każ mnie od tych trupów pogrzebać daleko...“¹⁹⁸ (Słowacki 1953, V, 215). Auch wenn der Wojewode keine individuelle Entwicklung durchmacht, so ist er jedoch einer der romantischen Charaktere, die die Dramen dieser Zeit bevölkern. In seiner kompromisslosen Grausamkeit, die von seinem (neu-)gotischen Ehrverständnis gerechtfertigt wird, gleicht er D’Orvilles orientalischem Tyrannen, dem Comte de Bra...(vgl. Kap. 2.1). Beide sind orientalische Stereotype¹⁹⁹ – hier zeigt sich, dass sich auch Słowacki dem Einschreiben und Mitschreiben derselben nicht entziehen kann. In *Mazepa* sorgt die stereotype Darstellung des orientalischen Tyrannen allerdings für eine weitere Multivalenz im Stück, die sich aus der Gleichzeitigkeit des Mit- und Entgegenschreibens ergibt.

Seine Eifersucht ist das entscheidende Element im Drama, das selbiges zu einer Tragödie werden lässt. Die Schicksalstragödie nimmt durch ihn ihren Lauf:

The man of fate is an instrument of necessity in the social context. As such he can be an executor of fatality who sets into motion a concatenation of events which destroy others, or he may in turn be victimized since certain causes in society effect his own end (Ridge 1959, 33).

Der Wojewode ist jedoch wie der König nur Voraussetzung für die Tragödie, die sich zwischen den jungen Leuten abspielt und die von der Kasztelanowa vorhergesehen wird. Die restlichen Figuren, die Hofleute, die ebenfalls Namen tragen, können vernachlässigt werden, da sie nicht als Figuren, sondern nur als Handlungsträger dienen. Eine Ausnahme bildet dabei Pasek, der wie schon erwähnt als ironische intertextuelle Anspielung auf den polnischen Hofmann und Memoirenschreiber verstanden werden soll. Gemeinsam bilden sie die Basis, auf welcher die drei Hauptfiguren entwickelt werden. Während sich Amelia und Zbigniew jedoch klar fassen lassen, bleibt immer noch die Frage, wer dieser Mazepa jetzt eigentlich ist?

Hier bieten sich verschiedene Lesarten an, was daraus resultiert, dass die Figur offen angelegt ist. Zum einen kann man ihn als Mittler und Grenzüberschreiter zwischen Amelia und Zbigniew sehen, die dadurch jeweils selbst zu einer weiblichen und männlichen Spiegelung der Titelfigur werden. Mazepa ist daher eher „medium zdarzeń niż bohaterem“²⁰⁰ (Ritz 2002,

¹⁹⁸ „Da habt Ihr es! / Jedoch begrabt mich fern von diesen Leichen“ (Słowacki 1846, 2044).

¹⁹⁹ Zur Ambivalenz des kolonialistischen Stereotyps siehe Bhabha 2004, 94, 100.

²⁰⁰ „das Medium der Ereignisse als der Held“.

103). Damit lässt sich Mazepa mit der Definition Bhabhas des „splitting of hybridity“ beschreiben, das „less than one and double“ (Bhabha 2004, 166) ist. Mazepa ist zugleich in Amelia und Zbigniew realisiert und als eigenständige Figur nie ganz fassbar, aber gerade durch diese Offenheit beschrieben bzw. nie ganz beschreibbar. Ebenso ist er allerdings Fremder bei Hofe, wodurch er eine Identität besitzt, die sich aber auch wieder ändert²⁰¹. Das Schreiben im Exil, das Mazepa zu einer hybriden Figur macht und das Schreiben für eine polnische Nationalität stellen die multivalenten Ansprüche an diesen Text, die er nie ganz erfüllen kann. Eine Deutung des Werks auch im Rahmen einer Inszenierung wird daher immer mit dieser offenen und dabei gebrochenen Struktur der Figur und des Stückes konfrontiert sein.

Im Vergleich zu Amelia, Zbigniew und Mazepa als zentralen Figuren der Tragödie sind die anderen nur Funktionsträger und als solche Marionetten der Handlung²⁰². Mazepa erlebt eine Wandlung – wie auch durch den Ritt bei Byron und Hugo – wobei hier der Fokus nicht auf der äußerlichen Grenzüberschreitung liegt, sondern auf der Verinnerlichung dieses Prozesses²⁰³. Gleichzeitig spielt die nationale Ausrichtung und die Rückeroberung der Figur Mazepa eine entscheidende Rolle, die im Folgenden untersucht werden soll.

3.3.4 MAZEPA REALISIERT ZWISCHEN ROMANTIK UND REVOLUTION

Der erste Akt des Dramas gibt die Disposition gegenüber dem Stück vor: hier bieten sich die meisten Möglichkeiten für eine nationale Lesart des Stoffes. Im Folgenden soll *Mazepa* als Produkt subalternen und hegemonialen Schreibens untersucht werden, wozu eine genaue Analyse des ersten Aktes notwendig wird. Dazu wird nicht nur der vorliegende Text des Dramas berücksichtigt, sondern auch die erste Produktion, die Uraufführung in Pest 1847.

²⁰¹ Diese Identitätsverschiebungen liegen für Ritz in der Konzeption des Werks als einem Drama des Begehrens: „*Mazepa* jako dramat pożądania jest dramatem mistyfikacji i szybkiej zmiany tożsamości“ (Ritz 2002, 101). [„*Mazepa* als ein Drama des Begehrens ist ein Drama der Mystifikation und des schnellen Identitätswechsels“].

²⁰² Hier wird eine Ähnlichkeit zu den ‚proverbes dramatiques‘ Alfred de Mussets sichtbar, in denen ebenfalls statische Figuren den entwicklungsfähigen Protagonisten gegenüberstehen. Zu den Gemeinsamkeiten der Dramen Mussets und Słowackis siehe Nemoianu 1994, 403–406.

²⁰³ In Analogie zum Ritt, der ja neben der Strafe auch das Element der Befreiung und Auferstehung in sich trägt, lässt sich die Einmauerung mit Bhabhas Begriff des „inscape“ (Bhabha 2004, 23) als ein Moment des Entkommens nach innen beschreiben.

Der erste Akt beginnt noch vor den ersten Worten des Wojewoden mit der Szenenanweisung: „Sala oświecona jak na bal.“²⁰⁴ (Słowacki 1953, 197). Dadurch ergeben sich für die Produktion bestimmte räumliche und musikalische Voraussetzungen, die den zeitgenössischen polnischen Nationaldiskurs anklingen lassen, ohne, dass dieser explizit sprachlich formuliert wird.

Diese Ballszene lässt sich außerdem in einem anderen Werk Słowackis wiederfinden, das vom Autor als „*roman historique de la dernière révolution de Pologne*“²⁰⁵ (Słowacki 1958, 89) bezeichnet wird und dem er den Titel *Le Roi de Ladawa* gab. Dieser auf Französisch verfasste, 1830 begonnene Roman, der Fragment blieb, wird von der Forschung weitgehend vernachlässigt, Sadowska-Guillon verweist jedoch auf den Mazeppa-Bezug des Werks (vgl. Sadowska-Guillon 1982, 238). Bedeutsam für das Verständnis von *Mazepa* ist dieses Werk aus mehreren Gründen: hierin passt sich der Autor sprachlich an die Exilsituation, damit auch an die dominierende Kultur an²⁰⁶. Ungeachtet der Tatsache, dass Słowackis Kenntnisse des Französischen für einen fehlerfreien Text nicht genügten, bedeutet die Verwendung dieser Sprache eine Assimilation, die aber gleichzeitig eine Eignung der Sprache für sein Anliegen eines historischen Romans ausprobiert²⁰⁷; im Sinne einer „appropriation“ (vgl. Ashcroft 1989, 38–39) werden die Möglichkeiten der fremden Sprache genutzt, ohne dass es in diesem Fall allerdings erfolgreich gewesen wäre – der Roman wurde nicht fertig geschrieben. Er wird jedoch in Hinblick auf ein transkulturelles Verständnis von Słowackis *Mazepa* wieder relevant. Der Bezug zu *Mazepa* wird zunächst durch die intertextuellen Verweise auf Byrons Gedicht im Vorwort sowie als Motto deutlich. Zumindest im Vorwort ist die Auseinandersetzung mit Byron ambivalent zwischen Bewunderung und ablehnender Ironie:

²⁰⁴ „Der Saal ist erleuchtet wie zu einem Ball.“

²⁰⁵ Słowacki situiert den Roman in Polen 1830. Die historische Distanz ist also sehr gering, weshalb man die von ihm gewählte Gattungszuschreibung in Frage stellen kann. Inhaltlich – soweit sich das aus den erhaltenen ersten Kapiteln und dem Handlungsplan auf Polnisch rekonstruieren lässt – ist der Roman ein Kompendium romantischer Versatzstücke: ein lange verschollener polnischer Adeliger, Jean der Rogoza, kehrt in orientalischem Gewand und begleitet von einer schönen Griechin in die Heimat zurück. Dort verliebt sich der junge Sohn des Roi de Ladawa, Casimir, in die Griechin. Nach zahlreichen politischen Intrigen im Revolutionsgeschehen müssen Jean de Rogoza und Casimir, der mittlerweile die Griechin geheiratet hat, in die Türkei fliehen.

²⁰⁶ Diese kulturelle Einschreibung geht sogar so weit, dass Słowacki auf eine französische Modeerscheinung verweist, die nicht nur damals, sondern auch heute höchst umstritten in ihrer Bedeutung und Wirksamkeit ist: die Homöopathie Hahnemanns: „une dame éternellement malade qui jurait de l’infailibilité du système de Haneman, très à la mode dans ce temps-là“ (Słowacki 1958, 116).

²⁰⁷ Zudem wird der Autor hier selbst wenigstens für kurze Zeit zu einem „mimic man“ nach Bhabha (vgl. Bhabha 2004, 123–125) und damit selbst zu einem „subject of a difference that is almost the same, but not quite“ (Bhabha 2004, 122).

Enfin il est nécessaire que mon héros aille pour un moment en Pologne et pour l'en faire revenir je n'ai que de l'attacher sur le cheval de Mazeppa. – Et lorsque vous le croirez encore occupé de la diète de Varsovie, il reparaitra tout d'un coup là, où sa présence sera la moins espérée – c'est à dire à trois cents lieues de la capitale – et, ce qui est plus extraordinaire encore, c'est qu'il fera ce voyage à la manière du héros de Byron, en vingt quatre heures – sur un cheval qui a l'excellent instinct pour trouver son chemin – et l'extraordinaire bonheur de ne pas rencontrer une seule ville ni un seul village pendant sa course rapide (Słowacki 1958, 94).

Hier konfrontiert Słowacki auf Französisch die westeuropäische Fiktion mit der osteuropäischen Realität. Ähnlich lässt sich auch *Le Roi de Ladawa* verstehen, der zahlreiche orientalistische Klischees bedient, diese jedoch auch immer wieder ironisiert und hintergeht. Dem Kapitel, in dem der König von Ladawa beschrieben wird, sind die Verse Byrons über den Palatin aus *Mazeppa* vorangestellt (vgl. Kap. 2.2.1). Auch die räumlichen Verhältnisse, die Burg des Königs an einem Fluss – der Ladawa – sind ähnlich. Der Name des Königssohns, Casimir, steht in doppelter Verbindung zu Mazeppa: es ist der Name des Königs wie auch der ‚polnische‘ Name des Kosakensohns im französischen und englischen Hippodrama.

Die Ballszene im Roman ist schließlich die epische Ausgestaltung der Szenen I, 7-9 aus *Mazepa*:

[...] on vit les cavaliers et les dames par paires entrer dans le grand salon préparé pour le bal. Les croisées des fenêtres étaient ouvertes non pas tant pour laisser entrer l'air frais de la soirée, mais pour engager la société de profiter d'une vue pittoresque que présentaient alors les environs du château (Słowacki 1958, 125).

Der zum Garten geöffnete Ballsaal ist auch in der Burg des Wojewoden der Schauplatz, hier wie dort führt eine Polonaise die Ballgäste durch die Räume und ins Freie:

Bientôt la musique se fit entendre. Le seigneur de Ladawa choisissant une dame vénérable par son âge et par la considération dont jouissait son époux, ouvrit avec elle le bal, en se mettant à la tête d'une longue polonaise (Słowacki 1958, 132).

Während im Roman die Musik jedoch nur beschrieben werden kann, bewirkt die Musik in der szenischen Realisierung des Dramas eine Ausrichtung des Publikums auf die nationalen Inhalte des Werks sowie auf die interkulturellen Spannungen des Exils und der polnischen nationalen Situation.

Die Bühnenmusik wurde bis jetzt in der Interpretation des Werkes sowie seiner Produktion vollkommen außer Acht gelassen, was der allgemeinen Haltung der Forschung in Hinblick auf die Schauspielmusik entspricht²⁰⁸. Gerade für dieses Werk ist jedoch eine Inklusion der musikalischen Ebene unabdingbar, wenn man von einer Einschreibung des Werks in den polnischen romantischen Prozess des ‚nation building‘ ausgeht.

Die Inzidenzmusik²⁰⁹ während der achten und neunten Szene²¹⁰ des ersten Aktes ergibt sich durch die mit der Raumgestaltung vorbereitete Ballszene. Nach dem Festmahl – das nur im Text angedeutet, aber nicht auf der Bühne realisiert wird – ruft der Wojewode als Gastgeber: „Panie Pasek, każ urząć polskiego muzyce“²¹¹ (Słowacki 1953, I, 7, V. 155). Die Figur Pasek, die ja auf den polnischen Memoirenschreiber und Höfling anspielt, tritt nur im ersten Akt auf – das gerade er für polnische Musik sorgen soll und nicht wie sonst der getreue Chmara den Auftrag übernimmt, ist wiederum ein Hinweis, der die polnischen Rezipienten auf die Verwurzelung des Stoffes in der polnischen Kultur hinweisen soll.

Die achte Szene beginnt mit der Bühnenanweisung: „Muzyka gra poloneza.“²¹² (Słowacki 1953, 204). Die Polonaise ist im 19. Jahrhundert traditionell der Eröffnungstanz eines Balles und hat auch im Drama diese Funktion: die Polonaise wird getanzt, wie aus dem weiteren Anweisungen hervorgeht: „Król wchodzi w pierwszój parze prowadząc Wojewodzinę. – Za nim paż Mazepa z Kasztelanową, potem opodal Zbigniew z jakąś panią. – Wojewode na końcu.“²¹³ (Słowacki 1953, 204). Die Polonaise wird also dreifach manifestiert: zunächst im Text durch die Worte des Wojewoden, dann musikalisch und letztlich auch als Tanz. Sprachlich fällt auf, dass der Wojewode „polnische Musik“ fordert, nicht etwa eine Polonaise. Dies lässt sich als Verweis darauf lesen, die Polonaise eben nicht als einfachen Eröffnungstanz zu verstehen, sondern darin eine Anspielung an die polnische Nation zu sehen. Dafür spricht außerdem, dass sich die Polonaise zu der Zeit, in der das Stück aufgrund

²⁰⁸ Zur Forschungslage zur Schauspielmusik siehe Altenburg 1999, 425–428.

²⁰⁹ „Als Inzidenz- oder Bühnenmusik im engsten Sinne wird die gleichsam als Realitätszitat durch die Handlung motivierte Musik im Schauspiel bezeichnet“ (Altenburg 1999, 429).

²¹⁰ Die Dauer der Musik wurde von Słowacki nicht festgelegt. Im Regiebuch sowie im Exemplar Gábor Egressys finden sich jedoch Notizen dazu; demzufolge begann die Musik zu Beginn der achten Szene und endete während des Dialogs von Mazepa und Amelia während der neunten Szene (vgl. Mazeppa, Regiebuch 1847, unpag.).

²¹¹ „Herr Pasek, lasst eine polnische Musik spielen!“

²¹² „Die Musik spielt eine Polonaise.“

²¹³ „Der König tritt im ersten Paar auf, die Wojewodin führend. Hinter ihm Mazepa mit der Kasztelanowa, etwas weiter entfernt Zbigniew mit einer Dame. – Der Wojewode am Schluss.“

seiner historischen Situierung spielt, noch nicht als Eröffnungstanz durchgesetzt hatte²¹⁴. Dieser Anachronismus weist auf eine nationale bzw. politische Lesart der Musik und des Tanzes hin wie sie der Polonaise zu der Zeit ebenfalls zukam:

Die Tänze des östlichen Europa, insbesondere die polnische Mazurka und Polonaise, fanden zur gleichen Zeit [um 1830] noch aus einem anderen Grund Interesse. Sie galten als charakteristischer Ausdruck des unterdrückten polnischen Volkes, darüber hinaus aber aller um ihre nationale Befreiung kämpfenden Völker Europas. Zwar waren polnische Tänze schon seit vielen Jahrhunderten auf dem ganzen Kontinent verbreitet und beliebt, doch erst mit dem Erwachen der Freiheitsbewegungen und des Interesses am ‚Volksgeist‘ entdeckte man in ihnen vielfältige Ausprägungen nationaler Wesenszüge. [...] Die Niederschlagung des polnischen Aufstandes durch russische Truppen 1831 und die folgende Emigration zahlreicher Polen insbesondere nach Paris konzentrierten die freiheitlichen Bestrebungen nachhaltig auf den polnischen Volksgeist (Edler 2002, 743–744).

Słowacki verwendete also bewusst diese Musik, um die Rezeption des Stückes gewissermaßen unter polnische Flaggen zu stellen.

Diese These lässt sich auch durch die Rezeptions- und Übersetzungsgeschichte des Werks und seine Uraufführung belegen. Die Polenbegeisterung und Solidarität mit der polnischen Nation ohne Staat dürften die Motivation zunächst für die Übersetzung ins Deutsche von August von Drake²¹⁵ gewesen sein, die wiederum als Vorlage für die ungarische Übersetzung diente²¹⁶. Letztere wurde von Ignác Nagy²¹⁷ angefertigt und diente als Textvorlage für die am 13. Dezember 1847 im ungarischen Nemzeti Színház (Nationaltheater) in Pest stattfindende Uraufführung. Auch das ungarische Interesse an dem Stück eines bis dahin ungespielten polnischen Autors dürfte vorwiegend politisch geprägt gewesen sein, wodurch sich auch die nationale Ausrichtung der Produktion erklären ließe. Gerade nach dem misslungenen November-Aufstand stiegen die Sympathien für und die Identifikation mit dem polnischen

²¹⁴ Fink bemerkt dazu in ihrer Studie zur Geschichte des Balls anhand der Tanzordnungen der Zeit: „Die Tatsache, daß Vieth [Verfasser einer Tanzordnung] die Polonaise zwar ausführlich beschreibt [...], sie jedoch nicht als Eröffnungstanz für Bälle erwähnt, deutet darauf hin, daß dieser Tanz um 1795 noch nicht die Funktion eines Eröffnungstanzes hatte. Erst Johann Kattfusz [...] schreibt im Jahr 1800 der Polonaise diese Funktion bei Bällen zu“ (Fink 1996, 137).

²¹⁵ Über August von Drake ist nur wenig bekannt, Grünefeld führt die wenigen biographischen Details an; danach wurde Drake am 17. Juni 1798 in Braunschweig geboren und lebte um 1830 in Polen (vgl. Grünefeld 2006, 39), von Grünefeld wird er auch als möglicher Verfasser eines Polenlieds genannt (vgl. ebd.).

²¹⁶ Für die Position des Deutschen als Vermittlersprache zwischen dem Polnischen und dem Ungarischen siehe Csapláros 1993.

²¹⁷ Ignác Nagy (1810-1854) war ein bekannter ungarischer Schriftsteller, Dramatiker, Journalist und Übersetzer (vgl. Nagy Ignác in: Magyar Életrajzi Lexikon).

Volk in Ungarn (vgl. Sieroszewski 1959, 300). In dem Sinne ist auch die Uraufführung von *Mazepa* zu sehen (vgl. ebd. 302). Eine Parallele besteht jedoch nicht nur in der politischen und sozialen Entwicklung, sondern auch in der Literatur, in der die Entstehung der Romantik geradezu gleichzeitig einsetzt (vgl. Horváth 1969, 276). Słowackis Stück wird daher in Pest in den Kontext der Romantik und der Revolution gestellt.

In der ungarischen Übersetzung wurden die gebundenen Verse, die Drake beibehalten hatte, in Prosa verwandelt. Dadurch verschiebt sich der Fokus von der Sprache, die bei Słowacki das Werk zum einen als Produkt der Hochliteratur kennzeichnet, zum anderen auf die künstlerische Überhöhung des Themas verweist, zum Inhalt. Auch die dramatische Realisierung des Werkes tritt dadurch in den Vordergrund, wozu auch die Musik gehört. Drake übersetzt den Auftakt des Balles folgendermaßen:

„Woiwode: „Geschwind, Herr Passek, eine Polonaise!“ [...] (Die Musik spielt eine Polonaise)“ (Słowacki, Drake 1846, 2024). Hier bleibt es also bei der Bezeichnung des Tanzes als Polonaise, die nationale Konnotation tritt dadurch in den Hintergrund.

Daraus wird in der ungarischen Übersetzung: „Vajda: ‚Rajta, Papek²¹⁸, gyorsan zendüljön meg a lengyel nemzeti táncz.‘ [...] /: A Zenekar polonaist játszik:/“²¹⁹ (Słowacki, Nagy 1847, I, 7-8 (Zensurexemplar), Heraushebung: J. K. M).

Ohne die polnische Vorlage zu kennen, entspricht die ungarische Version hier dem Original eher als die deutsche Übersetzung. Dabei ist im Ungarischen mit der Aufforderung, einen polnischen Nationaltanz zu spielen, die nationale Konnotation noch verstärkt. Der Erfolg der ersten Aufführung war gering, was die Forschung größtenteils der schwachen Übersetzung zuschreibt: „Pierwsze na świecie przedstawienie *Mazepy* nie odniosło sukcesu. Złożyło się na to wcale przyczyn, a jedną z nich, i to dość poważna, jest – moim zdaniem – słaby przekład węgierski“²²⁰ (Sieroszewski 1959, 304). Daneben spielt jedoch auch das eigentlich nur latent vorhandene Nationalgefühl, das durch das Werk transportiert wurde, eine Rolle. In der zweiten und letzten Aufführung des Stückes in Pest am 5. Januar 1848 wurde daher der erste

²¹⁸ Unerklärlicherweise wird der Name Passek aus dem deutschen Passek zu Papek in der ungarischen Übersetzung – der Bezug zu dem polnischen Memoirenschreiber geht dadurch vollständig verloren.

²¹⁹ „Wojewode: Los, Papek, schnell ertöne ein polnischer Nationaltanz. /: Das Orchester spielt eine Polonaise.“ Für diese Übersetzung danke ich Bálint Szilágyi.

²²⁰ „Die Welturaufführung von *Mazepa* erlebte keinen Erfolg. Dafür gibt es viele Gründe, und einer von ihnen, der sicherlich bedeutsam genug ist, ist – meiner Meinung nach – die schwache ungarische Übersetzung.“

Akt mit einer Erweiterung der Tanzszene betont wie zumindest aus dem Theaterzettel zu der Vorstellung hervorgeht²²¹. Eine weitere Aufführung fand jedoch nicht statt²²².

Musikalisch ist also eine Disposition hin zu einer nationalen und damit weg von einer historischen Lesart des Stücks gegeben, die sich auch in die Raumgestaltung einschreibt. In der ungarischen Produktion zeigt sich ein Hinweis darauf in der Beschreibung der Bühne im Regiebuch. Dort heißt es: „a falon egy néhány szép magyarkard“²²³ (Regiebuch zu *Mazeppa* 1847, unpag.). Hiermit findet auf szenischer Ebene eine kulturelle Übersetzung der nationalen Disposition des Werkes in die Situation Ungarns statt.

Sprachlich findet sich im ersten Akt ein Hinweis auf das Polnische als Kulturträger und –bewahrer. Die Ablehnung fremdsprachiger Einflüsse (vgl. ‚abrogation‘ in Ashcroft 1989, 38) steht damit im Gegensatz zur Aneignung der dominierenden Sprache im *Roi de Ladawa*. Übertragen auf die historische Situation wird die Verwendung des Lateinischen kritisiert – das man so als Verweis auf die zeitgenössische sprachliche Situation und damit das Französische lesen kann; wobei natürlich mit Latein als der Sprache des Adels und des Klerus auch diese Gesellschaftsgruppen in der Kritik stehen. Die Kasztelanowa kommentiert den von zahlreichen lateinischen Ausdrücken durchsetzten Bericht des Höflings Chrzastka mit den Worten: „Proszę Waćpana, nie leż w łacinę jak w błoto“²²⁴ (Słowacki 1953, I, 2, V. 35).

Durch den musikalischen und sprachlichen Hinweis Słowackis auf die nationale Situation erobert er gleichzeitig die Figur des ukrainischen Hetmans aus der westlichen Literatur zurück und eignet sie sich an, indem er ihn zu einem polnischen Helden macht. Er bedient sich damit der Ukraine als Teil der ‚kresy‘, als einer subalternen Kultur, der Polen als kulturell überlegen gegenüber steht. Gleichzeitig begibt er sich mit einem ukrainischen Stoff in Opposition zu seinem präferierten Kontrahenten Adam Mickiewicz, der aus Litauen stammend diese Region

²²¹ Dort heißt es: „Az első felvonásban előforduló táncot táncolják Sárosi Fanni és Riza Terez.“ [„Im ersten Aufzug kommt ein Tanz, getanzt von Fanni Sárosi und Terez Riza, vor.“] (siehe Theaterzettel zur zweiten Vorstellung). Zur Textgattung Theaterzettel für die theater- und literaturhistorische Forschung ist anzumerken, dass ein solcher natürlich nur auf die Vorstellung verweist und eventuelle Änderungen bei der Aufführung etc. nicht mehr rekonstruierbar sind (zur Bedeutung der Theaterzettel für die theaterhistorische Forschung siehe Cepl-Kaufmann 2010, zur politischen Instrumentalisierung derselben bes. S. 140-143).

²²² Leider lässt sich nicht mehr rekonstruieren, welche Polonaise zu dieser Aufführung gespielt wurde, da das Notenmaterial des Orchesters des Nemzeti Színház aus der Zeit nicht vollständig vorliegt. Eine Durchsicht des vorhandenen Materials in der Musiksammlung der Országos Széchényi Könyvtár, der ungarischen Nationalbibliothek, führte zu keinem positiven Ergebnis.

²²³ „An der Wand hängen einige schöne ungarische Säbel.“

²²⁴ „Bitte, mein Herr, suhlt euch nicht im Latein wie im Schlamm.“

repräsentierte²²⁵. Im ersten Akt findet sich jedenfalls kein Hinweis auf die Herkunft Mazepas, er ist weder Kosake noch Ukrainer. Seine Abstammung ließe sich nur aus den Prätexten, also über Voltaire, Byron, Hugo, erschließen – aber dort ist Mazeppa Pole! Słowacki bedient sich mit dem Gleichklang des Namens also der westlichen orientalisierten Sichtweise auf Osteuropa, personifiziert in Mazeppa, und verwendet sie mit Mazepa im Sinne des *nation building* für eine polnische hegemoniale Kultur.

Das Werk steht also zwischen den Traditionen des Exils und der Nation, was zu der Multivalenz des Stückes wie der Hauptfigur führt. Die Notwendigkeit von Grenzen, die sich durch die Konstruktion eines Nationsbegriffs ergeben, steht der Entgrenzung der Figur gegenüber. Damit werden in *Mazepa* zwei Konzepte der Romantik aneinandergebunden, die sich immer wieder wechselseitig in Frage stellen. Gleichzeitig lässt sich das Stück dadurch doppelt in der Romantik verorten, da es zum einen die polnische Forderung der Einschreibung in den Nationsdiskurs folgt, zum anderen die europäische bzw. deutsche Haltung der Entgrenzung, des Offenen in sich trägt.

Rückblickend zeigt sich in Plot, Raumgestaltung, Figurendarstellung und –entfaltung sowie in der szenischen Realisierung die Anbindung an den westeuropäischen Kontext und Mazeppa ebenso wie die Verschiebung, die in diesen Punkten stattfand. Zum einen entsteht die Verdoppelung und Pluralisierung der Figuren, die wiederum die Multivalenz der Handlung verursacht. Zum anderen wird die westeuropäische Konstruktion der ukrainischen Steppe als Schauplatz von dem Schloss des Wojewoden abgelöst und eine Verinnerlichung des Grenzübertritts erreicht. Die Idee der Nation wird in die Familie verschoben, die Grenzüberschreitung zum inneren Prozess in der Einmauerung, die Parallelführung von weiblicher und männlicher Attribute Mazepas führt zu einer doppelten Kolonialisierung. In der szenischen Realisierung stehen sich letztlich *nation building* und ambivalente Exilsituation gegenüber. Diese Widersprüchlichkeiten lassen sich dabei nur erkennen und verstehen, wenn man den doppelten – westlichen und östlichen – Kontext des Werks verbindet. Das zeichnet es als Teil einer europäischen Romantik aus, in der es jedoch wie sein Protagonist eine subalterne Rolle hat.

²²⁵ Als Anekdote kann gelten, was Ritz dazu berichtet: „Na emigracji Słowacki lubi się stylizować na Ukraińca, w opozycji do ‘Litwinów’ otaczających Mickiewicza” (Ritz 2002, 98) [„In der Emigration liebte Słowacki es, sich als Ukrainer zu geben, im Unterschied zu den ‚Litauern‘, die Mickiewicz umgaben“].

4. Französischer Rückblick auf Mazeppa

Nach der Situierung *Mazepas* zwischen Ost und West, nach dem Exkurs nach Ungarn zu seiner Uraufführung, nach der Bestimmung der nationalen Elemente des Stücks bleibt immer noch die offene Frage nach dem Publikum des Werks. Diese Frage kann nur eine rhetorische sein und dient hier ausschließlich dem Zweck, die Multivalenz des Werks vor Augen zu führen. In einer Rückbindung an den französischen Mazeppa-Diskurs soll daher abschließend die subalterne Rolle Mazepas und die Weiterführung der Orientalisierung der Figur vorgeführt werden.

1881²²⁶ veröffentlichte Eugène-Melchior de Vogüé²²⁷ einen Essay mit dem Titel *Mazeppa. La légende et l'histoire* in der *Revue des Deux Mondes*. Dem Titel widersprechend hält er selbst sich allerdings auch nicht an eine Trennung der historischen Tatsachen von den literarischen Bearbeitungen, eine Tendenz, die zudem durch die verwendeten Quellen verstärkt wird. An Vogüés Text lässt sich zeigen, dass auch am Ende des 19. Jahrhunderts die kulturelle Hegemonie des Westens gegenüber Osteuropa nicht abgenommen hat. Sein Vorsatz ist die Suche nach dem ‚wahren‘ Mazeppa:

Ayant habité un milieu où les souvenirs de l'hetman sont encore tout vivants dans la mémoire du peuple, j'ai eu la curiosité de chercher ce qui restait de la légende à la clarté de l'histoire, ce que le thème poétique a gardé d'intérêt, ramené à la vérité de la prose (Vogüé 1881, 321).

Schon die Orthographie verweist aber wiederum auf eine Einschreibung in den westlichen Diskurs, obwohl Vogüé auf die östliche und damit ‚wahre‘ Schreibweise Bezug nimmt (vgl. Vogüé 1881, 331, Anm.). Sein Essay stellt zuerst die literarischen Bearbeitungen Voltaires,

²²⁶ Damit geht er der erneuten Begeisterung für den Stoff, die durch die Oper Čajkovskijs begründet ist, voraus. Hierbei muss auch die französische Mazeppa-Oper der Komponistin Marie de Grandval (1828-1907) erwähnt werden, die 1892 entstand und auch noch wenig untersucht wurde (vgl. Wenzel 2011). Sie lehnt sich inhaltlich an die östliche Mazeppa-Bearbeitung durch Puškin und Čajkovskij an (vgl. Kiebusinski 2012).

²²⁷ Eugène-Melchior de Vogüé ist ein eher unbekannter französischer Intellektueller, weshalb ich mir an dieser Stelle einige Bemerkungen zu seiner Biographie sowie zu seiner Stellung in der Geistesgeschichte erlauben möchte. Der Vicomte Eugène-Melchior de Vogüé wurde am 25. Februar 1848 in Nizza geboren und starb am 24. März 1910 in Paris. Eine Stelle in der diplomatischen Gesandtschaft in Konstantinopel bringt ihn in Kontakt mit dem Orient und öffnet ihm nach seiner Versetzung nach Sankt Petersburg 1876 die Türen zur russischen Sprache und Literatur, denen er auch privat durch die Heirat mit einer russischen Hofdame näher kommt. Nach seinem Austritt aus dem Staatsdienst kehrt er als Schriftsteller nach Paris zurück, wo er sich, durch seine Sprachkenntnisse bestens vorbereitet, als Vermittler der russischen Kultur und Literatur einen Namen macht. Er publiziert in zahlreichen Zeitschriften wie der *Revue des Deux Mondes* und veröffentlicht 1886 *Le roman russe*, ein Werk, das für die Rezeption russischer Literatur in Frankreich entscheidend war. (Vgl. Tillmann 1934, 5-11).

Byrons²²⁸, Hugos und Puškins vor, wobei er letzterem gegenüber den westlichen Bearbeitungen den Vorzug gibt:

Un poète russe, pleinement maître de son sujet, devait dépasser ses émules d'Occident et fixer à jamais la figure épique de Mazeppa; dans le chef-d'œuvre de Pouchkine, elle revit avec cette vérité intuitive du grand art, parfois plus vraie que la vérité même de l'histoire (Vogüé 1881, 323).

Vogüés Text ist dabei besonders für die Präsenz Mazeppas in der französischen Kultur des 19. Jahrhunderts bedeutsam, indem einmal mehr seine Popularität²²⁹ bestätigt wird. 1881 schreibt Vogüé also:

depuis cinquante ans, il n'est pas un écolier qui l'ignore: Mazeppa personnifie à lui seul tout un grand pays, l'Ukraine, tout un peuple historique, le peuple kosak. Chaque été, quand je repars pour ces provinces, mes amis ne manquent pas de s'écrier: "Ah! oui, l'Ukraine, le pays de Mazeppa, où les Kozaks parcouraient la steppe, lies sur des chevaux sauvages!" (Vogüé 1881, 321).

Der Autor kritisiert damit die Haltung seiner Freunde und hinterfragt zunächst den französischen Orientalismus, dessen Ukraine-Bild von der Hugo'schen leeren Steppe geprägt ist, das Vogüé als „cauchemar géographique“ (Vogüé 1881, 323) bezeichnet. In der Darstellung der ‚wahren‘ Ukraine und des ‚historischen‘ Mazepa schreibt Vogüé sich letztlich jedoch auch in den orientalistischen Diskurs ein und bedient ihn damit wieder. In seiner Darstellung verweist er auf drei russische Historiker, deren Werke die Grundlage für ihn bildeten: Nikolaj (Mykola) Ivanovič Kostomarov (1817–1885), Sergej Mihajlovič Solov'ev (1820–1879) und Nikolaj Nikolaevič Bantyš-Kamenskij (1737–1814)²³⁰. Dabei unterliegt er zumindest teilweise dem russischen und dadurch ebenfalls hegemonialen Blick auf die Ukraine und ihre Geschichte; einzig Kostomarov beschäftigt sich explizit mit der ukrainischen Geschichte und versteht sie nicht als Teil der größeren russischen Ereignisse (vgl. Kostomarov in: Encyclopedia of Ukraine). In der Überführung in die westliche Literatur

²²⁸ Vogüé verwendet hier nicht das englische Original, sondern die Prosa-Übersetzung von A. Pichot (vgl. Vogüé 1881, 322–223), woran man sehen kann, dass sie noch bis zum Ende des 19. Jahrhunderts für die Byron-Rezeption und damit für die Konstruktion Mazeppas in Frankreich maßgeblich war.

²²⁹ Die Popularität Mazeppas ist unbestritten. Kiebusinski, die sich mit der Entwicklung der Figur in Frankreich im 19. Jahrhundert beschäftigt, weist jedoch darauf hin, dass diese Omnipräsenz keineswegs zu einer verstärkten Auseinandersetzung mit der Ukraine und ihren Bewohnern geführt hat; im Gegenteil war den Rezipienten häufig nicht klar, dass Mazeppa Ukrainer war bzw. war das Wissen über dieses Land immer noch sehr gering: „On the contrary, the popularization of the Mazepa legend during the nineteenth century did little to inform French citizens about Ukraine and the Cossacks. Mazepa became a signifier alienated from his political and historical context“ (Kiebusinski 2012).

²³⁰ Die Quellenlage zu Vogüés Essay wurde bislang nicht erforscht, weshalb hier nur auf die Angaben im Text selbst verwiesen werden kann.

und Sprache vollzieht sich jedoch auch bei Vogüé eine Aneignung bzw. Rückführung des Stoffes. Nicht zufällig beginnt der Essay mit den Texten von Voltaire, Byron und Hugo, die das westeuropäische Mazeppa-Bild geprägt haben. Die Gegenüberstellung des Puškin'schen Helden wie auch die Darstellung des historischen Hetmans birgt aber nur weiteres kolonialistisches Material.

So beschreibt er das ukrainische Volk mit dem typischen überlegenen Blick des Westens, den Said schon für das 18. Jahrhundert konstituiert: „Pauvre peuple, si doux, si fin, si maniable, avec ses qualités et ses défauts d'enfant!“ (Vogüé 1881, 340). Die Ukraine gehört für ihn zum Orient: „Ils [die Verse aus Puškins *Poltava*] peignent admirablement la beauté de ces nuits d'Ukraine, qui m'ont rappelé tant de fois les nuits d'Orient“ (Vogüé 1881, 326), wobei er im Text Literatur und eigene Erfahrung verbindet, diese Verbindung aber nicht kennzeichnet, sondern durch die Verschriftlichung festschreibt. Die Kosaken sind für ihn äußerst zweifelhafter Herkunft:

Les Russes l'avaient appelée l'Ukraine, le pays-frontière; cette vaste région séparait en effet quatre voisins rivaux, toujours armés en guerre, le Moscovite, le Polonais, le Turc et le Tatar. L'Ukraine devint tout naturellement le refuge d'une société médiocre, les bannis, les révoltés, les misérables de chaque état limitrophe. Ce furent les premiers Kosaks (Vogüé 1881, 334).

Damit unterscheidet sich seine Beschreibung trotz der vorher proklamierten Ablehnung nur wenig von der Voltaires (vgl. Kap. 2.1). Die Ukraine ist auch für Vogüé nicht mehr als das Land der Kosaken, die er als Verbannte beschreibt. Wieder zeigt sich ein Hinweis auf die Kosaken und damit Mazeppa als Verbannter und Fremder, der in dieser Rolle die westliche Literatur bevölkert. Die Zugehörigkeit zu Osteuropa bzw. dem Orient wird dabei bei aller Sympathie für das Objekt abwertend verstanden. Gleiches gilt für die ukrainischen Gesänge: „C'est d'ailleurs, à peu des variantes près, la mélopée primitive de toutes les races de l'Orient“ (Vogüé 1881, 40). Auch der ‚historische‘ Mazeppa wird von ihm in der bekannten westlichen Tradition beschrieben, worauf nicht zuletzt die Geschichte des Ritts, auf die Vogüé besteht, hinweist. Dabei zeigt sich, dass Paseks *Denkwürdigkeiten* Einfluss auf den Text genommen haben, wobei der genetische Bezug unklar ist, da Vogüé den Namen des Autors nicht nennt. Er erzählt die Geschichte jedoch entsprechend den Angaben Paseks, wie auch der Name des eifersüchtigen Ehemanns, Falbovsky, zeigt. Besonders evident wird die Quelle, wenn der Briefbote befragt wird, wie häufig sich die Geliebten getroffen haben, und

er darauf mit der bei Pasek entlehnten und einprägsamen Phrase antwortet: „Autant de fois que j’ai de cheveux sur ma tête“ (Vogüé 1881, 332 (vgl. Pasek 1968, 303)).

In der Darstellung geht Vogüé besonders auf den alten Mazeppa ein, was wohl der Faszination für das Werk Puškins geschuldet ist. Die Liebesgeschichte zwischen Mazeppa und Matrénia steht daher auch für ihn im Mittelpunkt, wofür er die Liebesbriefe Ivan Mazepas übersetzt und als Belege anführt. Damit zeigt er zwar dem westlichen Publikum einen anderen Blick auf den Hetman, indem er ihn auch als Autor zeigt, besonders in der Bewertung dieser Affäre zeigt sich jedoch wieder einmal der westliche dominierende Blick. Um dem Erstaunen seiner französischen Leser(innen)schaft vorzubeugen, gibt er folgende Erklärung für die Liebe der jungen Matrénia zu dem alten Hetman:

Les lectrices qui s’étonneraient voudront bien se rappeler que nous sommes presque en Orient, avec les mœurs kosakes; or, en Turquie, l’idéal amoureux d’une jeune musulmane est rarement un jeune homme, c’est d’habitude un beau pacha à barbe blanche, vénérable, chargé d’honneurs et de richesses (Vogüé 1881, 343–344).

„Presque en Orient“ beschreibt die Situation der Ukraine auf der westlichen Landkarte Europas seit der Aufklärung, der sich Vogüé damit anschließt. Sein Fazit zur Relevanz des Hetmans legt die westlich kolonialistische und patriarchalische Perspektive frei, die den Blick in diesem Essay lenkt:

Ne demandez pas le jugement de l’histoire sur cet homme singulier : le peuple le hait, les femmes l’aimèrent, l’église le maudit, les poètes l’absolvent : à moins que le train de ce monde ne change beaucoup, je crains bien que les femmes et les poètes n’aient toujours le dernier mot (Vogüé 1881, 351).

In der Vogüés Konstruktion dessen, was er als ‚Histoire‘ in der Absetzung zur ‚Legende‘ bzw. Literatur zu Mazeppa versteht, verbirgt sich letztlich erneut eine orientalistische Haltung. Er erkennt jedoch die polnische und russische Hegemonie und beschreibt daher die Lage der Ukraine als subaltern, was sich aus der Geschichte des Landes als Grenzland erklärt – ohne sich seiner eigenen kulturellen Dominanz bewusst zu sein.²³¹

²³¹ Vogüés Essay erschien nur drei Jahre später in einer englischen Übersetzung in London - *The true story of Mazeppa; The son of Peter the Great; A change of reign / by Viscount E. Melchior de Vogüé; translated from the French by James Millington*, publiziert 1884 bei Field & Tuer – womit Bild und Stoff wieder zu ihrem Ausgangspunkt zurückgebracht wurden.

Der blinde Fleck im Blick Vogüés ist die Tragödie *Mazepa* von Słowacki, die er entweder nicht kannte oder nicht erwähnte. Beides spricht für die subalterne Position des polnischen Autors und seines ambivalenten Protagonisten. Nur wenige Jahre zuvor entstand eine französische Übersetzung des Dramas, die Vogüé also hätte kennen können²³², auch erschienen in dieser Zeit die ersten zwei Bände einer Gesamtausgabe Słowackis auf Französisch in Paris, jedoch ohne *Mazepa*; das Werk der Autors war also durchaus präsent²³³.

Abgesehen von der Möglichkeit einer Rezeption des Werks, eignet sich Słowackis *Mazepa* sowieso nicht für die Argumentation Vogüés, die einen starken Helden konstruiert, der in den europäischen Kontext eingegliedert wird – so bezeichnet er Mazeppa etwa als Odysseus (vgl. Vogüé 1881, 321) und verbindet ihn dadurch mit dem antiken Fundament westlicher Kultur. Auch Puškins *Mazepa* wird bei ihm zu Mazeppa. Słowackis *Mazepa* hingegen lässt sich nicht so einfach vereinnahmen wie ja auch bei der ungarischen Produktion sichtbar wurde. Dem fehlenden „p“ kommt dabei große Bedeutung zu: nicht nur verweist es auf den fehlenden *Mazepa* in Vogüés Text, es steht auch für das Nicht-Markierte der Figur. Während Mazeppa klar verortet ist, die Grenze zu einem Raum wird, ist *Mazepa* im ‚beyond‘ Bhabhas letztlich unauffindbar, da er sich nie abschließend fassen und beschreiben lässt. Damit lässt sich der Bogen zu den Postcolonial Studies zurückschlagen, deren Begriffe des „Nicht-Ganz“ und „Noch-Nicht“ sich aus der Derrida’schen Dekonstruktion ableiten (vgl. Uffelmann 2007, 94). *Mazepa* ist damit „less than one and double“ (Bhabha 2004, 166) auch in Bezug auf Mazeppa, den er zwar enthält, der ihn aber nicht umfasst. Anders gesagt verweist *Mazepa* im Sinne der unhörbaren *différance*²³⁴ kontinuierlich auf Mazeppa, der ein Teil von ihm ist. In diesem Sinne ist *Mazepa* auch in seiner Verräumlichung und Temporalität zu verstehen. *Mazepa* bildet die Vorgeschichte zu Mazeppa, geht ihm daher voraus, wodurch das Mazeppa-Element im Drama als Aufschub erscheint.

Die Multivalenz der Figur und des Werks *Mazepa* ergibt sich also aus der Position des Autors im Exil zwischen den Kulturen, Literaturen, Sprachen und Geschlechtern, der orientalischen Disposition des Stoffes und dem westlichen Mazeppa-Diskurs in allen seinen Facetten. Der Titel dieser Arbeit lässt sich also als Verweis auf das „Nicht-Ganz“ lesen, indem die Konstruktion *Mazepas* zwischen Byron, Hugo und Słowacki stattfindet und diesem

²³² Allerdings erschien die französische Übersetzung von *Mazepa* in der *Revue Slave*, einer in Warschau auf Französisch publizierten Zeitschrift, die nur in den Jahren 1878 bis 1879 bestand (vgl. Hahn 1953, 465).

²³³ Hierbei handelt es sich um zwei Bände *Œuvres complètes de Jules Słowacki. Traduction et Préface de Wenceslaw Gasztowtt*, die 1870 in der Librairie du Luxembourg in Paris erschienen.

²³⁴ Zu dem ‚Bündel‘ *différance* siehe Derrida 1990.

Dazwischen ein weiter Raum gegeben werden muss. Den Kommata zwischen den Autorennamen kommt also nicht nur die Aufgabe zu, selbige zu trennen, sondern sie verbinden auch und öffnen damit den Raum zu den Elementen Mazepas, die im literarischen, kulturellen, sprachlichen und sexuellen Dazwischen zu finden sind.

Literaturverzeichnis

Primärquellen:

Słowacki, Juliusz (1847): Mazeppa. Szomorújáték 5. felvonásban. Lengyelül írta: Slovacki Gyula. Németből Drake után fordítá Nagy Ignác. Pest: 1847 [Zensurexemplar von Imre Palugyay, 26. November 1847, Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár, Sign.: N. Sz. M 87/1]

Słowacki, Juliusz: Mazeppa. Szomorújáték 5. felvonásban. Lengyelül írta Slovacki Gyula, németből Drake után fordította Nagy Ignác. Pest: 1847. [Exemplar von Gábor Egressy, Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár, Sign.: N. Sz. M 87]

Regiebuch zu Mazeppa. Szomorújáték felvonásbam. Lengyelül írta Slovacki Gyula. Németből Drake után ford: Nagy Ignác. – Először adatott Egressy Gábor javára 1847 Dez. [Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár, Sign.: N. Sz. 983.]

Theaterzettel der Uraufführung (13. Dezember 1847, Pest, Nemzeti Színház), Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár [Ungarische Nationalbibliothek, Theaterhistorische Sammlung]

Theaterzettel der zweiten Aufführung (5. Januar 1848, Pest, Nemzeti Színház), Országos Széchényi Könyvtár, Színháztörténeti Tár [Ungarische Nationalbibliothek, Theaterhistorische Sammlung]

Primärliteratur:

Balzac, Honoré de (2006): La Grande Bretèche. In: Ders.: Nouvelles et contes. II. 1832–1850. Hrsg. v. Isabelle Tournier. Paris: Gallimard. S. 588–626.

Borel, Pétrus (1987): Madame Putiphar. Texte établi à partir de l'édition originale. Présenté et annoté par Jean-Luc Steinmetz. Paris: Le chemin vert

Byron, George Gordon (1986): Mazeppa. In: The Complete Poetical Works. Hrsg. v. Jerome J. McGann. Band IV. Oxford: Clarendon Press. S. 173–200.

Byron, George Gordon (1824): Mazeppa. In: Œuvres de lord Byron. 4e édition, entièrement revue et corrigée par A. P...t (Pichot). Bd. 3. Paris: Ladvocat. S. 235–264.

- Cuvelier de Trie, Jean Guillaume Antoine; Chandezon, Leopold (1825): *Mazeppa, ou Le Cheval Tartare*, Mimodrame en trois actes, tiré de Lord Byron, Par MM Léopold et Cuvelier, mise en scène par M. Franconi Jeune, Musique de M. Sergent, Représenté pour la première fois au cirque de MM. Franconi, Directeurs privilégiés du Roi, Paris: Chez Bezou, Librairie
- Defoe, Daniel (1720): *The History of the Wars, of his Present Majesty Charles XII. King of Sweden; From his First Landing in Denmark, to his Return from Turkey to Pomerania.* The Second Edition. With a Continuation to the Time of his Death. By a Scots Gentleman in the Swedish Service. London: Bell, Taylor, Osborn
- Hugo, Victor (1954): *Mazeppa*. In: *Les Orientales*. Édition critique avec une introduction, des notices, des variantes et des notes. Hrsg. v. Élisabeth Barineau. Bd. 2. Paris. Didier, S. 142–149.
- Milner, Henry M. (1885): *Mazeppa, A Romantic Drama, in three Acts*. Dramatized from Lord Byron's Poem, by H. M. Milner, and Adapted to the Stage under the direction of Mr. Ducrow. As Performed at the Royal Ampitheatre, Westminster Bridge, under the management of Messrs. Ducrow and West, on Eastern Monday, 1831. London: John Dicks
- Pasek, Jan (1967): *Die Goldene Freiheit der Polen. Aus den Denkwürdigkeiten Sr. Wohlgeboren des Herrn Jan Chryzostom Pasek (17. Jahrhundert)*. Ausgewählt, übersetzt und erläutert von Günther Wyrzens. Graz: Styria
- Pasek, Jan (1968): *Pamiętniki*. Hrsg. v. Władysław Czapliński. Breslau: Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich – Wydawnictwo
- Słowacki, Juliusz (1846): *Mazeppa. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*. Aus dem Polnischen übersetzt von August von Drake. Berlin: Hayn, S. 2021–2046.
- Słowacki, Juliusz (1870): *Œuvres complètes de Jules Slowacki*. Traduction et Préface de Wenceslaw Gasztowtt. 2 Bd. Paris: Librairie de Luxembourg
- Słowacki, Juliusz (1953): *Mazepa*. In: *Dzieła wszystkie*. Hrsg. v. Juliusz Kleiner. Bd. 4. Breslau: Zakład im. Ossolińskich – Wydawnictwo. S. 195–275.
- Słowacki, Juliusz (1958): *Le Roi de Ladawa*. In: *Dzieła wszystkie*. Hrsg. v. Juliusz Kleiner. Bd. 8. Breslau: Zakład im. Ossolińskich – Wydawnictwo. S. 91–207.
- Vogüé, Eugene Marie Melchior vicomte de (1881): *Mazeppa*. In: *Revue des deux Mondes* (1881). nov.-déc. S. 320–351.
- Voltaire (1996): *Histoire de Charles XII*. Krit. Ausg. v. Gunnar von Proschwitz. Les Œuvres complètes de Voltaire. Bd. 4. Oxford: Voltaire Foundation

Sekundärliteratur:

- Aimé-Azam, Denise (1967). *Géricault und seine Zeit*. München: Verlag Georg D. W. Callwey
- Altenburg, Detlef (1999): Von den Schubladen der Wissenschaft. Zur Schauspielmusik im klassisch-romantischen Zeitalter. In: „Denn in jenen Tönen lebt es“ Wolfgang Maggraf zum 65. Hrsg. v. Helen Geyer. Weimar: Hochschule für Musik Franz Liszt, S. 425–449.
- Alvarez, Alfred (1972): *The savage god. A study of suicide*. London: Weidenfeld and Nicolson
- Ashcroft, Bill et al. (1989): *The Empire writes back. Theory and practice in post-colonial literatures*. London/New York: Routledge
- Assael, Brenda (2005): *The Circus and Victorian Society*. Charlottesville/London: University of Virginia Press
- Aurnhammer, Achim (1986): *Androgynie. Studien zu einem Motiv der europäischen Literatur*. Köln/Wien: Böhlau
- Babinski, Hubert F. (1974): *The Mazeppa Legend in European Romanticism*. New York/London: Columbia University Press
- Bakula, Bogusław (2007): Colonial and Postcolonial Aspects of Polish Discourse on the Eastern “Borderlands”. In: *From Sovietology to Postcoloniality. Poland and Ukraine from a Postcolonial Perspective*. Hrsg. v. Janusz Korek. Huddinge: Södertörns högskola, S. 41–59.
- Baranowska, Małgorzata (2002): Anioł. [Engel] In: *Słownik Literatury Polskiej XIX Wieku [Wörterbuch der polnischen Literatur des 19. Jahrhunderts]*. Hrsg. v. Józef Bachórz und Alina Kowalczykowa. Breslau: Zakład Narodowy im. Ossolińskich-Wydawnictwo, S. 26–28.
- Barca, Dane (2004): Adah Isaacs Menken: race and transgendered performance in the nineteenth century. *MELUS* Bd. 29. Nr. 3–4, (From Literature Research Center), S. 293–306.
- Bates, John Michael (2001): Poland. In: *Censorship a World Encyclopedia*. Bd. 3. L-R. Hrsg. v. Derek Jones. London/Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers. S. 1882–1895.
- Beatty, Bernard (1991): Fiction’s Limit and Eden’s Door. In: *Critical Essays on Lord Byron*. Hrsg. v. Robert F. Gleckner. Boston, Mass.: Hall. S. 206–227.

- Beauvois, Daniel (1996): Le regard de Voltaire sur la Pologne. In: Regards sur l'indomptable Europe du Centre-Est du XVIIIe siècle à nos jours. Hrsg. v. Jerzy Kloczowski. Lille: Univ. Charles-de Gaulle, S. 31–38.
- Bhabha, Homi K. (2004): The Location of Culture. London/New York: Routledge
- Bode, Christoph (2005): Europe. In: Romanticism. An Oxford Guide. Hrsg. v. Nicholas Roe. Oxford: Oxford University Press, S. 126–136.
- Bourilly, Jean (1961): La Jeunesse de Jules Słowacki (1809–1833). La vie et les œuvres. Paris: Nizet
- Byron, George Gordon (1974): 'Alas! the love of Women!' Byron's Letters and Journals. Hrsg. v. Leslie A. Marchand. Bd. 3, 1813–1814. London: John Murray
- Cepl-Kaufmann, Gertrude (2010): Zum kulturellen Stellenwert von Theaterzetteln. In: Flugblätter von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart als kulturhistorische Quellen und bibliothekarische Sondermaterialien. Hrsg. v. Christiane Caemmerer et al. Frankfurt a. M.: Peter Lang, S. 127–157.
- Chwin, Stefan (2007): Die Romantik und das Recht auf den eigenen Tod. In: Romantik und Geschichte. Polnisches Paradigma, europäischer Kontext, deutsch-polnische Perspektive. Hrsg. v. Alfred Gall et al. Wiesbaden: Harrassowitz. S. 195–217.
- Coleman, Deidre (2005): Post-colonialism. In: Romanticism. An Oxford Guide. Hrsg. v. Nicholas Roe. Oxford: Oxford University Press, S. 237–256.
- Cox, Jeffrey N. (1994): Romantic Redefinitions of the Tragic. In: Romantic Drama. Hrsg. v. Gerald Gillespie. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. S. 153–166.
- Csapláros, István (1993): Die vermittelnde Rolle der deutschen Sprache bei der Rezeption [der] ungarischen Literatur in Polen im 19. Jahrhundert. In: „...einen Stein für den großen Bau behauen“ Studien zur deutschen Literatur. Breslau: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego. S. 267–277.
- Derrida, Jacques (1990): Die différance. In: Postmoderne und Dekonstruktion, Texte französischer Philosophen der Gegenwart. Hrsg. v. Peter Engelmann. Stuttgart: Reclam. S. 76–113.
- Disher, Maurice Willson (1937): Greatest Show on earth: as performed for over a century at Astley's (afterwards Sanger's) Royal Amphitheatre of Arts, Westminster Bridge Road. London: Bell
- Edler, Arnfried (2002): Virtuose und poetische Klaviermusik. In: Europäische Musikgeschichte, Bd. 2. Hrsg. v. Sabine Ehrmann-Herfort et al. Kassel: Bärenreiter, S. 705–762.

- Eichner, Hans (1972): „Romantic“ and its cognates: the European history of a word. Manchester: Manchester Univ. Press
- Eickhoff, Ekkehard (³2008): Venedig, Wien und die Osmanen. Umbruch in Südosteuropa 1645–1700. Stuttgart: Cotta
- Englaender, D. (1897): Lord Byrons Mazeppa. Berlin: Mayer & Müller
- Engler, Winfried (²1984): Lexikon der französischen Literatur. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag
- Estève, Edmond (1907/1973): Byron et le romantisme français. Genf: Slatkine Reprints
- Fink, Monika (1996): Der Ball: eine Kulturgeschichte des Gesellschaftstanzes im 18. und 19. Jahrhundert. Wien-Innsbruck: Studien-Verlag
- Frenzel, Elisabeth (1962): Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag
- Furst, Lilian (1969): Romanticism in Perspective. London: Macmillan
- González, Fernando Presa (2009): Polish Literature in the Great Emigration of 1830: Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, and Zygmunt Krasiński. In: Literature in exile of East and Central Europe. Hrsg. v. Agnieszka Gutthy. New York: Peter Lang. S. 53–72.
- Got, Jerzy (1959): Dramaty Słowackiego na scenach polskich w latach 1851–1863 [Die Dramen Juliusz Słowackis auf den polnischen Bühnen in den Jahren 1851–1863]. In: Pamiętnik Teatralny 1959, Heft 1/2/3. S. 317–326.
- Grente, Georges (Begr.) (1960): Dictionnaires des Lettres Françaises. Le Dix-huitième Siècle. Bd. A-K. Paris: Fayard
- Grob, Thomas (2005): Der innere Orient. Mazeppas Ritt durch die Steppe als Passage zum Anderen Europas. In: Wiener Slawistischer Almanach 56 (2005). S. 33–86.
- Grünefeld, H. C. (2006): Revolution und Revolutionslieder in Mannheim 1848–1849. Mannheim: Welz Vermittlerverglag
- Gut, Serge (2009): Franz Liszt. Sinzig: Studiopunkt Verlag
- Hahn, Hans Henning (2002): Die erste „Große Emigration“ der Polen und ihr historischer Stellenwert. In: Sendung und Dichtung. Adam Mickiewicz in Europa. Hrsg. v. Zdzisław Krasnodębski und Stefan Garsztecki. Hamburg: Krämer, S. 207–227.

- Hahn, Wiktor (1953): Bibliografia. In: Juliusz Słowacki. Dzieła wszystkie. Hrsg. v. Juliusz Kleiner. Bd. 4. Breslau: Zakład im. Ossolińskich – Wydawnictwo. S. 415–525.
- Hamburger, Käthe (⁴1994): Die Logik der Dichtung. Stuttgart: Klett-Cotta
- Hansen-Löve, Aage A. (1978): Wissenschaftliche Theoretisierung künstlerischer Modelle und künstlerische Realisierung (Literarisierung) theoretischer Modelle – dargestellt am Beispiel des Russischen Formalismus. In: Wiener Slavistisches Jahrbuch. 24 (1978). S. 60–107.
- Heise, Ewa / Pacewicz, Tadeusz (1963): Wstęp [Vorwort]. In: Słowacki na scenach polskich [Słowacki auf den polnischen Bühnen]. Hrsg. v. Tadeusz Sivert. Breslau: Zakład Narodowy im. Ossolińskich-Wydawnictwo, S. 9–61.
- Hoffmeister, Gerhart (1983): Byron und der europäische Byronismus. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- Hoffmeister, Gerhart (²1990): Deutsche und europäische Romantik. Stuttgart: Metzler
- Hoffmeister, Gerhart (1994): The Romantic Tragedy of Fate. In: Romantic Drama. Hrsg. v. Gerald Gillespie. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. S. 167–180.
- Horváth, Károly (1969): Zagadnienie gatunków literackich w literaturze węgierskiej i polskiej epoki klasycyzmu i romantyzmu. [Die Frage der literarischen Gattungen in der ungarischen und polnischen Literatur der Epochen des Klassizismus und der Romantik]. In: Studia z dziejów polsko-węgierskich stosunków literackich i kulturalnych. [Studien zur Geschichte der polnisch-ungarischen literarischen und kulturellen Beziehungen]. Hrsg. v. Jan Reychman. Breslau u. a.: Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk. S. 251–288.
- Jarecki, Kazimierz (1903): Do genezy „Mazepy” [Zur Genese „Mazepas”]. In: Biblioteka Warszawska 1903, Bd. 3. S. 174–178.
- Kappeler, Andreas (2000): Kleine Geschichte der Ukraine. München: Beck
- Kaminski, Helena K. (2001): Poland: The Powers. Russia, Prussia, and Austria in Poland, 1773-1918. In: Censorship a World Encyclopedia. Bd. 3. L–R. Hrsg. v. Derek Jones. London/Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers. S. 1895–1900.
- Kiebuszinski, Ksenya (2012): The (Re)Fashioning of an Archetype of Genius: Mazepa in 19th-Century French Literature and Art. In: Poltava 1709: The Battle and the Myth, Hrsg. v. Serhii Plokhyy. Cambridge: Harvard University Press (in Vorbereitung)

- Klein, Jürgen (2005): Die neugotische Burg als symbolische Form des romantischen Denkens. In: Ders.: Schwarze Romantik. Studien zur englischen Literatur im europäischen Kontext. Frankfurt a. M. u.a.: Peter Lang, S. 43-66.
- Kleiner, Juliusz (1947): Słowacki. Łódź: Wydawnictwo „Poligrafika“
- Kostomarov, Mykola. In: Encyclopedia of Ukraine. Hrsg. v. Canadian Institute for Ukrainian Studies.
<http://www.encyclopediaofukraine.com/2display.asp?linkPath=pages\K\O\KostomarovMykola.htm> (11.04.2012).
- Kowalczykowa, Alina (2002): Romatyzm. In: Słownik Literatury Polskiej XIX Wieku [Wörterbuch der polnischen Literatur des 19. Jahrhunderts]. Hrsg. v. Józef Bachórz und Alina Kowalczykowa. Breslau: Zakład Narodowy im. Ossolińskich-Wydawnictwo, S. 832–844.
- Krupnyckyj, Borys (1942): Hetman Mazepa und seine Zeit (1687–1709). Leipzig: Harrassowitz
- Kuziak, Michał (2010). Słowacki – Postkolonializm – Tożsamość. [Słowacki – Postkolonialismus – Identität] In: Słowacki postkolonialny [Słowacki postkolonial]. Hrsg. v. Michał Kuziak. Bydgoszcz: Teatr Polski, S. 61–82.
- Liszt, Franz / d’Agoult, Marie (2001): Correspondance. Présentée et annotée par Serge Gut et Jacqueline Bellas. Paris: Fayard
- Mackiw, Theodor (1959): Mazepa in the light of contemporary English and American Sources. Repr. from: The Ukrainian Quarterly. Vol. XV, Nr. 4 Dezember 1959
- Mackiw, Theodor (1963a): Mazepa im Lichte der zeitgenössischen deutschen Quellen. München: Verlag Ukraine
- Mackiw, Theodor (1963b): Mazepa or Mazeppa? In: The Ukrainian Review. Vol. X., Nr. 4. S. 42–45.
- Majewski, Henry F. (2002): Transposing Art into Texts in French Romantic Literature. Chapel Hill: North Carolina Studies in Romance Languages and Literatures
- Makdisi, Saree (1998): Romantic Imperialism. Universal Empire and the Culture of Modernity. Cambridge: Cambridge University Press
- Manning, Clarence A. (1957): Hetman of Ukraine: Ivan Mazeppa. New York: Bookman Associates
- Marciuk, Chrystyna (1991): Mazeppa: ein Thema der französischen Romantik; Malerei und Graphik 1823–1827. München/Wien: Profil

- Marshall, William H. (1962): *The Structure of Byron's Major Poems*. Philadelphia: University of Philadelphia Press
- Massow, Albrecht von (1993): Programmusik. In: *Handwörterbuch zur musikalischen Terminologie*. Hrsg. v. Hans Heinrich Eggebrecht und Albrecht Riethmüller. Loseblatt-Ausgabe. 21. Auslieferung. Wiesbaden, S. 1–20.
- Nagy Ignác. In: *Magyar Életrajzi Lexikon*. Hrsg. v. Ágnes Kenyeres . <http://mek.oszk.hu/00300/00355/html/ABC10888/10984.htm> (10.03.2012).
- Nemoianu, Virgil (1984): *The Taming of Romanticism. European Literature and the Age of Biedermeier*. Cambridge, Mass. /London: Harvard University Press
- Nemoianu, Virgil (1994): Romantic Irony and Biedermeier Tragycoramy. In: *Romantic Drama*. Hrsg. v. Gerald Gillespie. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. S. 399–411.
- Neuger, Leonard (2007): Central Europe as a Problem. In: *From Sovietology to Postcoloniality. Poland and Ukraine from a Postcolonial Perspective*. Hrsg. v. Janusz Korek. Huddinge: Södertörns högskola, S. 23–31.
- Novak, Maximilian E. (2001): *Daniel Defoe. Master of Fictions. His Life and Ideas*. Oxford: Oxford University Press
- Oyewùmí, Oyèrónké (2006): Colonizing bodies and minds. In: *The Post-Colonial Studies Reader*. Hrsg. v. Bill Ashcroft et al. London-New York: Routledge, S. 256–259.
- Pfister, Manfred (¹¹2001): *Das Drama: Theorie und Analyse*. München: Fink
- Pieróg, Stanisław (2002): Mesjanizm [Messianismus]. In: *Słownik Literatury Polskiej XIX Wieku*. Hrsg. v. Józef Bachórz und Alina Kowalczykowa. Breslau: Zakład Narodowy im. Ossolińskich-Wydawnictwo, S. 536–540.
- Praz, Mario (⁴1994): *Liebe, Tod und Teufel: Die schwarze Romantik*. München: DT. Taschenbuch-Verlag
- Przybylski, Ryszard (1982): *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*. Kraków: Wydawnictwo Literackie
- Queijan, Naji B. (1999): *A Compendium of Eastern Elements in Byron's Oriental Tales*. Frankfurt a. M.: Peter Lang
- Raszewski, Zbigniew (1959): Słowacki i Mickiewicz wobec teatru romantycznego [Słowacki und Mickiewicz im Angesicht des romantischen Theaters]. In: *Pamiętnik Teatralny 1959*, Heft 1/2/3. S. 5–46.

- Raszewski, Zbigniew (1966): Mazepa. In: *Prace o literaturze i teatrze* [Arbeiten zur Literatur und zum Theater]. Breslau: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. S. 435–453.
- Ridge, George Ross (1959): *The Hero in French Romantic Literature*. (o. O.): University of Georgia Press
- Ritz, German (2002): *Nić w labiryncie pożądania. Gender i płeć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu* [Der Faden im Labyrinth des Begehrens. Gender und Geschlecht in der polnischen Literatur von der Romantik bis zur Postmoderne]. Hrsg. v. German Ritz. Warschau: Wiedza Powszechna
- Ritz, German (2010): Die polnische romantische Kosakenfigur zwischen Mythos und Geschichte. In: *Narrative des Nationalen. Deutsche und polnische Nationsdiskurse im 19. und 20. Jahrhundert*. Hrsg. v. Izabela Surynt und Marek Zybura. Osnabrück: fibre. S. 121–146.
- Rudaś-Grodzka, Monika (2007): Versklavtes Slawentum. In: *Romantik und Geschichte. Polnisches Paradigma, europäischer Kontext, deutsch-polnische Perspektive*. Hrsg. v. Alfred Gall et al. Wiesbaden: Harrassowitz. S. 279–294.
- Sadowska-Guillon, Irène (1982): Mazeppa, héros romantique. Le thème dans les littératures anglaise, française, polonaise et russe. In: *Les Lettres Romanes*, Bd. 36, Nr. 2, 1982, S. 125–147; Nr. 3, S. 235–249; Nr. 4, S. 317–341.
- Said, Edward W. (1978): *Orientalism*. New York: Vintage Books
- Said, Edward W. (2006): The Mind of Winter. In: *The Post-Colonial Studies Reader*. Hrsg. v. Bill Ashcroft et al. London-New York: Routledge, S. 439–442.
- Saxon, A. H. (1968): *Enter Foot and Horse. A History of Hippodrama in England and France*. New Haven/London: Yale University Press
- Schlegel, Friedrich (1967): *Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801)*. Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Bd. 2. Hrsg. und eingeleitet v. Hans Eichner. München u. a.: Verlag Ferdinand Schöningh
- Schulz, Gerhard (1996): *Romantik: Geschichte und Begriff*. München: Beck
- Shkandrij, Myroslav (2001): *Russia and Ukraine. Literature and the Discourse of Empire from Napoleonic to Postcolonial Times*. Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press
- Sieroszewski, Andrzej (1959): „Mazepa” na scenach węgierskich w latach 1847–1856. Sceniczny debiut Słowackiego [„Mazepa” auf den ungarischen Bühnen in den Jahren 1847–1856. Das Bühnendebüt Słowackis]. In: *Pamiętnik Teatralny* 1959, Heft 1/2/3. S. 296–316.

- Słowacki, Juliusz (1962): Korespondencja Juliusza Słowackiego [Korrespondenz Juliusz Słowackis]. Hrsg. v. Eugeniusz Sawrymowicz. Bd. 1. Breslau u. a.: Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich – Wydawnictwo
- Słowacki, Juliusz (1984): Briefe an die Mutter. Deutsch von Roswitha Matwin-Buschmann. Berlin: Rütten & Loening
- Skórczewski, Dariusz (2010): Postkolonialna Wycieczka w stronę Romantyzmu [Postkolonialer Ausflug in die Romantik]. In: Słowacki postkolonialny. Hrsg. v. Michał Kuziak. Bydgoszcz: Teatr Polski, S. 37–59.
- Smith, Anthony D. (1991): National Identity. London: Penguin
- Stackelberg, Jürgen von (1998): Über Voltaire. München: Fink
- Starobinski, Jean (1953): Note sur le bouffon romantique. In: Cahiers du Sud, 1953, Nr. 387–388, S. 270–275.
- Thompson, Ewa M. (2000): Imperial Knowledge. Russian Literature and Colonialism. London: Greenwood Press
- Tillmann, Erich (1934): Tillmann, Erich : Eugène-Melchior de Vogüé : seine Stellung in der Geistesgeschichte der Zeit. Inaugural-Dissertation. Bonn: (o. V.)
- Treugutt, Stefan (1959): Juliusz Słowacki. Dichter der Romantik. Warschau: Polonia-Verlag
- Trott, Nicola (2005): Gothic. In: Romanticism. An Oxford Guide. Hrsg. v. Nicholas Roe. Oxford: Oxford University Press. S. 482–501.
- Trousseau, Raymond (1965): Un problème de littérature comparée. Les études de thèmes. Paris: Minard
- Uffelmann, Dirk (2007): „Ich würde meine Nation als lebendiges Bild erschaffen“. Romantik-Lektüre unter Vorzeichen des Postkolonialismus. In: Romantik und Geschichte. Polnisches Paradigma, europäischer Kontext, deutsch-polnische Perspektive. Hrsg. v. Alfred Gall et al. Wiesbaden: Harrassowitz. S. 90–107.
- Wellek, René (1963): The Concept of Romanticism in Literary History. In: Concepts of Criticism. New Haven/London: Yale University Press. S. 128–198.
- Wenzel, Silke (2011): Marie de Grandval. In: Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen. Hrsg. v. Beatrix Borchard, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003ff. Stand vom 26.07.2011. URL: http://mugi.hfmt-hamburg.de/A_lexartikel/lexartikel.php?id=gran1828 (10.3.2012).

- White, Hayden V. (1986): Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen: Studien zur Tropologie des historischen Diskurses. Stuttgart: Klett-Cotta
- Witkowska, Alina (2002): Wielka Emigracja [Die Große Emigration]. In: Słownik Literatury Polskiej XIX Wieku. Hrsg. v. Józef Bachórz und Alina Kowalczykowa. Breslau: Zakład Narodowy im. Ossolińskich-Wydawnictwo, S. 1000–1011.
- Woldan, Alois (2010): Ivan Mazepa in der deutschsprachigen Literatur. In: Wiener Slavistisches Jahrbuch, Band 56/2010. S. 141–160.
- Woldan, Alois (2011): Juliusz Słowackis Drama „Mazepa” im ukrainischen und russischen Kontext. In: Zeitschrift für Slawistik 56 (2011). S. 37–48.
- Wolff, Larry (1994): Inventing Eastern Europe. The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment. Stanford: Stanford University Press

Abstract (Deutsch)

In dieser Arbeit wird der Weg des Hetmans Ivan Mazepa in die westeuropäischen Geschichtswerke des 18. und 19. Jahrhunderts sowie seine Transformation in eine Figur der romantischen Literatur nachgezeichnet. Der Plot, der von Voltaire verbreitet wird, beschreibt die Zeit des Hetmans als Page am Hofe des polnischen Königs, Jan Kazimierz. Mazeppa soll dort eine verheiratete Hofdame verführt haben. Laut Voltaire wird er von dem betrogenen Ehemann erwischt und auf ein wildes Pferd gebunden, das ihn in die Ukraine trägt, wo er von Kosaken gefunden und zu ihrem Anführer gemacht wird. Das Bündnis Mazepas mit dem schwedischen König Karl XII. gegen den russischen Zaren Peter I. und die Niederlage gegen Russland bei Poltava ließen den Hetman in die westliche Geschichtsschreibung eingehen. Über die Erwähnung Mazeppas bei Voltaire wird die Evolution der Figur in den Werken D'Orvilles, George Gordon Byrons, Victor Hugos und anderen Vertreter der französischen Romantik aus der bildenden Kunst nachvollzogen. Neben diesen Produkten der Hochkultur wird außerdem der Verbreitung des Stoffes in den populären Zirkusstücken der Zeit nachgegangen.

Das Hauptaugenmerk der Arbeit richtet sich auf eine Gegenüberstellung dieses westeuropäischen Konstrukts Mazeppas und der Tragödie *Mazepa* und des gleichnamigen Protagonisten des polnischen Autors Juliusz Słowacki, der im französischen Exil lebte. Unter Anwendung der Begriffe und Konzepte der Postcolonial Studies wird zum einen der orientalistische Blick der westeuropäischen Literatur auf Mazeppa freigelegt, zum anderen aber auch die polnische Bearbeitung Słowackis in seiner subalternen Position gegenüber dem Okzident wie auch seiner hegemonialen Haltung gegenüber der Ukraine bestimmt. Insgesamt ist die doppelte Figur Mazeppa/Mazepa multivalent aufzufassen: sie durchlebt in ihrer Entwicklung zahlreiche kulturelle, sprachliche, literarische und sexuelle Grenzüberschreitungen. Schließlich soll die polnische Tragödie in ihrer Entstehung im französischen Exil zwischen einer Einschreibung in den dominanten westeuropäischen Kontext und der Absetzung davon durch die Mitgestaltung der polnischen Nation positioniert werden.

Abstract (English)

This diploma thesis aims to retrace the picture of hetman Ivan Mazepa in Western European historiographical writing in the 18th and 19th centuries and his transformation into a literary figure during the period of romanticism. Voltaire first mentioned Mazeppa's famous ride in his *Histoire de Charles XII*: during his stay at the court of the Polish King Jan Kazimierz, Mazeppa was punished for a liaison with a married noblewoman. Reportedly her husband had Mazeppa stripped, tied to wild horse and sent into the wilderness. The horse brought him to the land of Ukraine where Mazeppa was found by peasants and Cossacks who made him their leader. Mazeppa, striving for the independence of Ukraine, forged a treaty with the Swedish king Charles XII against Peter the Great. After the lost battle of Poltava against the Russians, Mazepa and Charles fled to Turkey, where Mazepa died. Thus his story found entrance to Western European historical works. The analysis of Mazeppa's story in Voltaire's work is followed by an investigation of the adaptations of the subject by French and English authors like Contant d'Orville, Lord Byron and Victor Hugo just as his appearance in works of fine arts and music of the time. Apart from those products of high culture, the more popular circus plays about the Cossack leader are included in the corpus.

Central to this work is the play *Mazepa*, written by the Polish writer Juliusz Słowacki who was part of the exiled Polish romanticism in France. The drama is opposed to the Western model of Mazeppa in English and French romanticism. Taking definitions and concepts of the Postcolonial Studies into account, this work tries to locate the orientalized version of occidental Mazeppa opposite to the Polish Mazepa who impersonates the subaltern other, while simultaneously exposing a Polish hegemonic view of Ukraine and its culture and history. Mazeppa/Mazepa in its different shapes becomes a multivalent figure who crosses several cultural, literary, lingual and sexual borders and boundaries. This work focuses on the Polish tragedy, its creation in French exile and its ambivalent position between writing for Western public and writing back as well as taking part in the process of Polish nation building.

Lebenslauf

Jana-Katharina Mende, geboren 1986 in Deutschland; 1994–2005 Besuch der Freien Waldorfschule, Kassel, Deutschland; Juni 2005 Abitur; Januar 2006–Juni 2006: Aupair-Aufenthalt in Paris, Frankreich; September 2006–Juli 2007: Aupair-Aufenthalt in Istanbul, Türkei; seit dem Wintersemester 2007: Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Wien; seit Februar 2009: wissenschaftliche Mitarbeiterin im Don Juan Archiv Wien; Juli/August 2010: Sprachkurs Polnisch an der Jagiellonen-Universität, Krakau; Februar 2011: Sprachkurs Englisch am Hilderstone College, Broadstairs, UK.