

Poetik des Körpers im polnischen Drama zwischen Klassizismus und Romantik: Kniaźnin – Feliński – Słowacki

In diesem Aufsatz möchte ich untersuchen, wie in einigen Dramen des Klassizismus und der Romantik gewisse Tropen bei der Konstruktion von (Staats)Körpern eingesetzt werden und wie sich diese Konstruktionen im Laufe der Zeit verändern. Den Untersuchungsgegenstand bilden dabei die Texte *Matka Spartanka* von Franciszek Kniaźnin, *Barbara Radziwiłłówna* von Alojzy Feliński und *Lilla Weneda* von Juliusz Słowacki. Die Auswahl der Texte ist durch die zentralen Frauenrollen motiviert. Gegeben der Fall, dass es oftmals Frauenfigurationen sind, die die Transformationslinie zwischen Natur/Staat/Körper markieren,¹ so dürften gerade diese Texte einen Modellcharakter für die Konstruktion und Imagination von (Staats)Körpern für diese Zeitperiode aufweisen.

Staat als Körper-Metonymie: *Matka Spartanka*

Die Oper *Matka Spartanka* (1786) handelt von einem Krieg zwischen Sparta und Theben. Im Mittelpunkt des Geschehens stehen die „spartanische Mutter“ Teona und ihre beiden Söhne Likanor und Kliton. Likanor zieht in die Schlacht gegen das thebanische Heer, welches schon bis an die Tore Spartas vorgerückt ist. Während der Schlacht schließen sich die Argolier – Argos ist ein Nachbardemos von Sparta² – überraschend den Thebanern an. Mit dieser Übermacht konfrontiert eilt Likanor in die Stadt zurück, um Verstärkung zu holen. Teona reagiert darauf ungehalten und wirft ihrem Sohn Feigheit vor. Dennoch erhält Likanor die erbetene Verstärkung und kehrt in die Schlacht zurück. Von Teonas

1 Prominent zu nennen Bronfen 1992, Butler 2000 oder Jampol'skij 1995.

2 Das Motiv des inneren/äußeren Feindes ist auch für *Barbara Radziwiłłówna* relevant. Aus Platzgründen kann ich aber darauf nicht näher eingehen.

patriotischem Appell angefacht, stürzt er sich tapfer in die Schlacht und führt Sparta zum Sieg, während sein junger Bruder Kliton in einer Nebenhandlung die Kinder von Sparta zum Krieg mobilisiert. Eine Siegesfeier beschließt den Text.

Die Aufführungsgeschichte der Oper ist bemerkenswert. Der klassizistische Dichter, Übersetzer und Dramatiker Franciszek Dionizy Kniaźnin war ab 1773 Sekretär von Adam Kazimierz Czartoryski. Diese Verbindung von Literatur und Macht spiegelt sich auch in der Entstehung von *Matka Spartanka* wider. Zunächst ist die Oper Ausdruck der patriotischen Stimmung des Adels; die Handlung des Stücks verorteten die Zeitgenossen natürlich nicht im antiken Griechenland, sondern im Polen nach der Teilung von 1772.³ Ferner wurde die Oper in Puławy, dem Stammsitz der Czartoryski, uraufgeführt, wobei die tragenden Rollen von Izabela Czartoryska und ihren Kindern gespielt wurden (vgl. Aleksandrowicz 2011, 13).⁴ Damit war die Tendenz zur Identifizierung des polnischen Staates mit der „natürlichen“ Familie⁵ – also des imaginären Staatskörpers mit dem realen Körper – schon auf der Ebene der Aufführung gegeben. Diese Identifizierung zwischen Körper und Staat verlief nicht auf der Ebene der Sinnähnlichkeit, wie etwa in der Metapher vom Staat als Körper bei Agrippa Menenius, wo der römische Senat mit dem Bauch verglichen wird (vgl. Hillgruber 1996), sondern der Sinnkontiguität, das heißt der realen und referentiellen „Nachbarschaft“⁶ von Herrschaft und ihrer Repräsentanten (also der Rzeczpospolita und dem Geschlecht Czartoryski). Das ist insofern wichtig, als dass die Poetik von *Matka Spartanka* vorzüglich über Stilmittel der Sinnkontiguität, nämlich Metonymie und Synekdoche, zu funktionieren scheint.⁷ Beispiele dafür finden sich bereits in den ersten Repliken des Textes:

3 Die pragmatische Intension des Textes ist relativ eindeutig: Die Oper stellt eine Art tyrtäischen Gesangs dar und alles was Teona sagt, ist von der Gattung her eine Kampfparänese. Dies kann auch der Grund sein, warum die Oper gerade in Sparta spielt, denn Tyrtaios war, der Legende nach, ein Spartaner.

4 Als typischem Vertreter des Klassizismus ging es Kniaźnin nicht um die Breitenwirkung seiner Texte, sondern um Anerkennung weniger herausragender Persönlichkeiten seiner Zeit. Dennoch entstand 1787 eine zweite Fassung des Stückes für den Druck, die auch die Textgrundlage für diesen Aufsatz bildet.

5 „Familia“ war auch die in Polen verbreitete (metonymische) Bezeichnung für das Geschlecht Czartoryski.

6 Zur Bedeutungsgeschichte von „Kontiguität“ vgl. Gatzemeier 1976.

7 Zum Verhältnis von Metonymie, Synekdoche und Kontiguität siehe Eggs 2001 oder weiterführend Jakobson 1956 und de Man 1979.

Telezylła

Następuje dziś wyprawa
Stoi wojsko już pod szykiem.
Całość Sparty, cześć i sława
Jednostajnym brzmi okrzykiem.

Leucippa

Serce moje któż otrzyma?
Oto temu jest otwarte,
Który w sobie zdrady nima,
A mnie kocha tak, jak Spartę.⁸ (*Matka Spartanka*, I, 1)

Die Figur der Synekdoche ist auf vielen Ebenen sichtbar. Semantisch, lexikalisch und syntaktisch dominieren Konstruktionen, welche eine Vielzahl durch Einzahl ausdrücken, etwa Kollektiva wie „wojsko“ oder „całość“ mit der entsprechenden Verbkongruenz im Singular: „następuje“, „stoi“ und „brzmi“. Diese Tendenz erfasst auch die Morphologie: „jednostajnym“ bezeichnet semantisch eine Einheit, die jedoch durch zwei Morpheme gebildet wird. Tatsächlich ist dies sozusagen eine morphologische Realisierung des vorhergehenden Hendiadyoins „cześć i sława“.

Darüber hinaus sind diese einzelnen Metonymien untereinander ebenfalls als Tropen metonymisch verbunden, manchmal sogar mehrfach. So kann sich „cześć i sława“ semantisch auf die „całość“ Spartas beziehen⁹ oder eine Periphrase des Heeres sein (was lexikalisch näherliegend scheint). Der ersten Version nach steht das Heer also metonymisch für die Ganzheit Spartas, welche wiederum metonymisch als Ruhm und Ehre apostrophiert wird. Diese Überdeterminierung kann ebenfalls als eine metonymische Strategie verstanden werden, welche dem Text eine zusätzliche Kohärenz und Einheit verleihen soll. Eine ähnliche Überdeterminierung wird mit dem „jednostajny okrzyk“ aktiviert; hier koinziiert metonymische und reale – akustische – Gleichheit.

Ist der einzelne Körper in den ersten vier Zeilen nur implizit bei der Konstruktion des Staatskörpers mitgedacht, spricht ihn Leucippa explizit an, wenn sie eine syntaktische Parallele zwischen (ihrem) Körper und Sparta aufmacht: „A mnie kocha tak, jak Spartę“. Man beachte, dass

8 „Telezylła: Heute naht die Ausrückung; / Schon steht das Heer in der Schlachtordnung. / Die Ganzheit Spartas, Ruhm und Ehre / Klingt mit einem Schrei an. // Leucippa: Wer wird mein Herz erhalten? / Es ist demjenigen offen, / der in sich keinen Verrat trägt / und mich so liebt wie Sparta.“ (Soweit nicht anders vermerkt, sind alle Übersetzungen von mir, E. M.)

9 Beachte, dass „cześć“ und „całość“ homoioteleutisch sind.

„serce“ hier nicht als Metapher für Liebe, sondern ebenfalls als Metonymie für den Körper fungiert: „otrzymać serce“ heißt in diesem Kontext ganz einfach „heiraten“.¹⁰

Die Identifikation von Körper und Staat, welche durch die metonymische Struktur des Textes nahegelegt wird, geht ziemlich weit, wie folgende Replik aus dem Chor der Mütter zeigt:

Trzecia z Matek

Zginął Elpenor, żal mi go! co mówię?

Niech zginął, jeszcze są mi dwaj synowie.

Merop, brat jego, ześcić się wnet leci:

Niech i ten zginie, zastąpi go trzeci.¹¹ (*Matka Spartanka*, II, 2)

Wie Zellen in einem Körper sind auch Spartas Kinder quasi identisch in Bezug auf den Staat und diese Identität erlaubt es ihnen, einander adäquat zu ersetzen, was zusätzlich durch die Tatsache unterstrichen wird, dass der Name des dritten Sohnes nicht genannt wird. Die durchgehende Gleichsetzung des realen Körpers und des Staatskörpers mit Hilfe der Metonymie erlaubt dann auch solche Katachresen wie „Ojczyzno! matko nas wszystkich jedyna“¹² (*Matka Spartanka*, I, 4). Bei dieser Personifikation werden individuelle Gender-Oppositionen „ojciec“ vs. „matka“ zu einer homogenen Einheit amalgamiert, die die absolute Quelle individuellen Lebens bezeichnen. Zusammen mit der Opferbereitschaft der Spartaner erscheint der (Militär-)Staat Sparta als Ursprung und Ende des unmarkierten Individuums (vgl. die Namenlosigkeit des dritten Sohnes), was unwillkürlich an Agambens Begriff des „nackten Lebens“ erinnert (Agamben 2002).

Der durch die Metonymie und die Synekdoche hergestellten Kontiguität entspricht auf inhaltlicher Ebene die Nachahmung der Väter, zu der die Söhne angehalten sind.¹³ Beispiele dafür finden sich überall im Text:

Tym czasem ucz się uzbrajać z przykładów

10 Faktisch hofft Leucippa auf Likanor, dessen Verlobte sie ist.

11 „Dritte der Mütter: Elpenor fiel, ich trauere um ihn. Was sag ich! / Sei er auch tot, ich habe noch zwei Söhne. / Merop, sein Bruder, eilt schon heran, ihn zu rächen / Und wenn er fällt, wird ihn der dritte ersetzen.“

12 „O Vaterland – Mutter von uns allen!“

13 Im Schlüssel der klassizistischen Nachahmungspoetik ist dies natürlich auch ein metapoetischer Verweis.

I braci męźnych i sławnych pradziadów.¹⁴ (*Matka Spartanka*, I, 3)

Der Aufruf zur Nachahmung wird manchmal mit dem tautologischen Reimpaar „przykład/śląd“ *hervorgehoben, wie etwa in* folgender Stelle:

Chór Ojców
Twoja to chluba, że za ojców śladem
I my jesteśmy dla synów przykładem.¹⁵ (*Matka Spartanka*, I, 7)

Zwar hebt das „in die Fußstapfen treten“ die Kontiguität der Nachahmung resp. Identifizierung hervor, doch klingt bereits hier eine Störung des mimetischen Begehrens an: Das Nachahmen an sich scheint wichtiger als das Nachgeahmte, denn nicht nur ahmen die Söhne die Väter nach; auch die Väter sind nur dazu da, nachgeahmt zu werden. Der Verlust des Urbildes manifestiert sich vollends in der Schlachtszene:

Właśnie na tenczas największa rzeź była,
Gdy ojców rzesza z miasta wychodziła [...]
Młodzi rycerze, tknięci tym widokiem,
żwawszym ruszyli i sercem i krokiem.
Tu w oczach ojców zwyciężąc sami,
Sławy ich swojej chcieli mieć świadkami.¹⁶ (*Matka Spartanka*, III, 3)

Die Nachahmung an sich ist an dieser Stelle quasi wichtiger als das Nachgeahmte: Nicht Sparta, die Väter oder die Söhne sind zentral, sondern das Schauspiel der Identität und des mimetischen Begehrens. Die Pointe dieser Stelle – wie des gesamten Textes – besteht darin, dass nicht der reale Sieg zählt, sondern der symbolische, der in der ursprunglosen Nachahmung besteht. Dies wird auch an einem weiteren Schlüsselbegriff des Textes, nämlich dem Verrat („zdrada“) deutlich. „Verrat“ wird im Text durchgehend dazu verwendet, die Weigerung der Nachahmung durch die Söhne zu bezeichnen. Dabei scheint dieses Wort tatsächlich

14 „Teona: Derweilen lerne Beispiel zu nehmen / an den männlichen Brüdern und den ruhmreichen Vätern.“

15 „Chor der Väter: Dein [sc. Jugend; EM] Ruhm besteht in der Nachahmung / Und wir sind euer Vorbild.“

16 „Da ging das größte Schlachten los / Als die Väter aus der Stadt zogen [...] Die jungen Ritter, von diesem Anblick berührt / Eilten selbst mit Herz und Schritt. / Hier in den Augen der Väter wollten sie siegen / Wollten, dass sie ihre Zeugen werden.“

mehr semiotische als reale Konsequenzen zu haben. Als Likanor aus der Schlacht zurückkehrt, um Verstärkung zu holen, entgegnet ihm Teona:

Ciebie wysłali! toś jeno wart tego,
żebyś był wieścią nieszczęścia naszego.
Nogi masz tylko, nie serce, o wstydzie!
Sparto! ku tejże ty przyszłaś ohydzie,
że się na synach ojcowie zdradzili?
Jak to! wy chcecie, by się za was bili?¹⁷ (*Matka Spartanka*, II, 5)

Teonas Unfähigkeit, Strategie gegen Taktik einzutauschen, entspricht einer Prävalenz des Symbolischen, die sich nicht um solche Lappalien wie zahlenmäßige Überlegenheit des Feindes schert. Wichtig ist allein der Verrat, resp. das Zeigen des Mutes als Prinzip der Nachahmung. Ein weiterer Beleg für diese These ist die systematische Bevorzugung von „sława“ gegenüber „zwycięstwo“ im gesamten Text – der Sieg folgt aus dem Ruhm und nicht umgekehrt, und somit auch das Ding aus dem Zeichen.

Die poetische Strategie, das Prinzip der Nachahmung über das Objekt, das nachgeahmt werden soll, zu setzen, hat eine interessante inhaltliche Entsprechung: Trotz der Bedeutung der „ojczyzna“ fehlt auf der Ebene der Figurenkonstellation Likanors Vater, Teonas Mann. Schlimmer als das, als Teona ihrem Sohn die Rüstung der Vorfahren anlegt, spricht sie von Kleombrotos, einem „berühmten Anführer“ („wódz sławny“), der die Rolle des symbolischen Vaters einnehmen könnte (*Matka Spartanka*, I, 6). Doch der historische Kleombrotos verantwortete eine militärische Katastrophe: Er war der Feldherr in der Schlacht bei Leuktra zwischen Sparta und Theben, wo das spartanische Heer vernichtend geschlagen wurde. In der Schlacht von Leuktra fiel auch der Nimbus der Unbesiegbarkeit der spartanischen Phalanx. Der Verweis auf Kleombrotos desavouiert die Historizität von *Matka Spartanka*, denn tatsächlich hat es auch nie eine Schlacht mit den Thebanern vor der Toren Spartas gegeben. Ferner gibt es auch kein antikes oder klassizistisches Drama, auf das *Matka Spartanka* anspielt. Paradoxerweise ist damit die performative Poetik der Nachahmung in der Oper ohne reales oder textuelles Vorbild.

17 „Dich haben sie geschickt! Ja du bist es gerade wert, / dass du zum Boten unseres Unglücks wirst. / Nur Beine hast du, kein Herz, oh Schmach! / Sparta! zu dieser Schande bist du gekommen, / dass Väter an den Söhnen verraten werden! / Wie?! Ihr wollt, dass die Väter sich für euch schlagen?“

Matka Spartanka ist somit von einer grundsätzlichen Spannung gekennzeichnet: Einerseits versucht der Text, durch Metonymie und Synekdoche eine Kontiguität von realem Körper und symbolischem Staatskörper herzustellen. Andererseits untergräbt die Poetik der Identität durch Nachahmung eine Fundierung im Realen, indem sie das Prinzip der rein poetologischen Nachahmung verabsolutiert: Der reale Körper verschwindet in dem Maße, in dem sich die Poetik der Kontiguität ihm nähern will.

Barbara Radziwiłłówna: Der Staatskörper und seine Organe

Unter den zahllosen weiblichen Polenfigurationen von der Teilungszeit 1772–1795 bis in die Romantik ist das Bild des leidenden Opfers – nimmt man Słowackis Frauengestalten aus – wahrscheinlich das erste, das dem heutigen Leser vor dem inneren Auge erscheint. Sei diese Repräsentation für diesen Zeitraum nun historisch akkurat oder nicht, in *Barbara Radziwiłłówna* findet die Opfer-Figuration ihre paradigmatische Vollendung. Die Sprache der Liebe – auch und gerade für die Heimat Litauen-Polen – ist für Barbara gleichzeitig die Sprache des Opfers und der Entsagung: Eine perfekte Symmetrie, denn ihr Tod tritt dann ein, wenn die Protagonistin in ihrer Liebe am meisten bestätigt wird; nämlich als sie vom Sejm als Königin und Ehefrau anerkannt wird. Das individuelle Leiden sollte durch das Drama auch zu einem kollektiven Modell werden. Przybylski bemerkt zurecht, dass auch „das Polen Felińskis nach Opfer und Liebe verlange“ (Przybylski 1983, 275).

Im Jahr 1811 geschrieben und 1817 in Warschau uraufgeführt, orientiert sich *Barbara Radziwiłłówna* gleich an mehreren literarischen Vorbildern. Die Liebe zwischen der historischen Barbara von Radziwill und Polens König Sigismund II. August evoziert die Geschichte vom römischen Kaiser Titus und der jüdischen Königin Berenike, wo Staatsräson und persönliche Gefühle eine ähnlich gegensätzliche Rolle spielten. Der antike Stoff wurde mehrfach literarisch verarbeitet. Auch bot er Anlass zu einem literarischen Wettstreit zwischen Racine und Corneille, die ihn gleichzeitig umgesetzt haben: Racines *Bérénice* wurde am 21. November 1670 uraufgeführt, Corneilles *Tite et Bérénice* nur sieben Tage später. Merkwürdigerweise entstanden 1811 ebenfalls gleich zwei Dramen um die historische Barbara, die denselben Titel – *Barbara Radziwiłłówna* – trugen: ein Text aus der Feder von Alojzy Feliński und ein Text von Franciszek Wężyk.¹⁸ Feliński scheint sich vor allem an

18 Ein Vorbild für beide Fassungen ist wohl auch die Tragödie *Zygmunt August* (1779) von

Racine orientiert zu haben – eine Anspielung auf *Bérénice* ist explizit im Text enthalten (vgl. Przybylski 1983, 266 f.) – andere intertextuelle Einflüsse sind damit freilich nicht ausgeschlossen.

Das Handlungsgerüst des Dramas ist relativ einfach. Der polnische König Sigismund II. August ehelicht mit der Litauerin Barbara von Radziwill eine seiner Vasallinnen. Der Sejm, der Hochadel und Augusts Mutter, Bona Sforza, weigern sich, Barbara als Königin anzuerkennen. Sie fordern eine Heirat, die den außenpolitischen Interessen Polens besser dient. Obwohl es Sigismund ist, der sich in einem tragischen Konflikt zwischen seiner Verpflichtung zur Ehe und zum Vaterland befindet, rückt das Leiden Barbaras in den Mittelpunkt der Handlung. Als es fast zum Bürgerkrieg kommt, wird Barbara überraschend vom Sejm anerkannt. Bevor sie zur Königin gekrönt werden kann, stirbt sie jedoch an Gift, das ihr auf Geheiß von Bona verabreicht wurde.

Feliński verkompliziert das klassizistische Sujet von Racines *Bérénice*, indem er den Akzent vom Liebesdrama hin zum Staatsdrama verschiebt. Anders als Titus und *Bérénice* sind August und Barbara verheiratet und es geht also nicht primär um Leidenschaften, sondern um die formale Anerkennung der Ehe durch den Staat. Ferner entwickelt Feliński ein ganzes Geflecht an verschiedenen Interessen und ihren Repräsentanten: Es gibt dynastische Interessen (verkörpert von Bona), den Senat, den Sejm, die Königswürde, den frondierenden Adel, ferner die Kollision von kirchlichem Recht (die Ehe ist immerhin ein Sakrament) und Staatsräson, resp. formalem Staatsrecht,¹⁹ sowie, natürlich, die republikanische *szlachta*, und nicht zuletzt das Volk. Das Entweder-Oder von Racines *Bérénice* wird so transferiert in ein Drama der Repräsentation und Vermittlung. Przybylski bemerkt zurecht, dass es in *Barbara Radziwillówna* ein enges Verhältnis zwischen „dem Geist des Volkes und der Struktur des Staates“ gibt (Przybylski 1983, 263). Tatsächlich ist *Barbara*, mehr als alles andere, eine Institutionslehre des polnischen Staates und die Beschreibung der Funktionsweise seiner Organe.

Anders als in *Matka Spartanka* besteht in *Barbara* keine natürliche und unvermittelte Korrespondenz zwischen dem natürlichen Körper und dem Staat, in dem Sinne, dass moralische Tugend unmittelbar in einen Vorteil für den Staat umgewandelt werden kann. Wobei es auch in *Barbara* gerade die Frauenfiguren sind, die eine solche Konvertie-

Józef Wybicki.

19 Da Sigismund noch zu Lebzeiten seines Vaters zum König gewählt wurde, hat sich der Sejm ein Mitspracherecht bei der Gattenwahl ausbedungen.

rung erkennen und befürworten, etwa Sigismunds Schwester Izabella, die sich für eine Anerkennung Barbaras als Königin einsetzt, indem sie an „natürliche“ Tugenden appelliert:

Izabella

Kto kocha, jak ty, cnotę, komu naród miły,
Kto szuka szczerze prawdy i nią chce się rządzić ...

Boratyński

Szukając szczerze prawdy, mogę jednak zbłądzić.²⁰ (*Barbara Radziwiłłówna*, I, 1)

Während Izabella in dieser Szene ihrer Intuition vertraut und sie auch Boratyński anempfiehlt, verlässt er sich lieber auf das Korrektiv einer intersubjektiven Vermittlung, deren staatliches Organ der Sejm ist (vgl. *Barbara Radziwiłłówna*, I, 1). Das Tagen des Sejms, der über die Anerkennung der Ehe und somit das Schicksal der Protagonisten entscheidet, ist auch für Przybylski der eigentliche dramatische Kern von *Barbara* (vgl. Przybylski 1983, 272). Waren in *Matka Spartanka* Tugenden quasi-natürliche Grundbausteine des Staates, die unmittelbar einsichtig waren und jederzeit aktiviert werden konnten, bedarf ihre Evidenz in *Barbara* einer Vermittlung durch die Staatsorgane.

Wie dem auch sei, zum Ende der Handlung bricht das Vermittlungsmodell zusammen. Alle Interessen, die der Krönung Barbaras widersprechen, werden als egoistisch entlarvt: Hinter der vermeintlichen Repräsentation des Volkwillens oder den Adelsinteressen steckt Eigennutz oder vielmehr pure Bosheit. Dies kommt etwa in folgender Republik zum Ausdruck, als der königstreue Tarnowski die Ränke von Bonas Komplizen Kmita aufdeckt:

Narodu? Cóż u ciebie narodem się zowie?
Czy garść rokoszan z Boną i obcymi w mowię?
Garść zaprzędanych posłów, złych obywateli,
Rozwiążłych marnotrawców, podłych wicznycieli,
Co, myśląc wśród klęsk ludu o sromotnych zyskach
Wznieść chcą swoją potęgę na tronu zwaliskach?

20 „Izabella: Wer redlich nur, wie du, das Rechte will – // Boratyński: Man kann das Rechte wollen, und doch irren.“ (*Fürstin Radziwill* I, 1)

To twój naród!²¹ (*Barbara Radziwiłłówna*, IV, 1)

Was legitime Repräsentation ist, entscheidet letztlich das Gefühl, denn für Tarnowski spielen bei der Beurteilung Kmitas nicht die von ihm argumentativ vorgebrachten Staatsinteressen, sondern persönliche Tugenden eine Rolle, deren Erkenntnis und Beurteilung intuitiv erfolgen.²² Diesem Paradigma folgt auch der Sejm, als er Barbara schließlich anerkennt. Gerade in Barbaras Tugend liegt die Tragik, oder vielmehr die Ironie des Dramas: Während die Motive der anderen Figuren als vorgeschobene Gründe entlarvt werden, die den Interessen Polens objektiv schaden, wird die tugendhafte Barbara in ihrem Tod als das nicht eingelöste Versprechen einer nationalpolnischen Heilsfigur präsentiert.

Die Paradoxie der Handlung von *Barbara* besteht darin, dass einerseits Vermittlung starkgemacht wird (nämlich die Vermittlung und Konvertierung natürlicher Tugenden in symbolisches Staatskapital durch Staatsorgane wie den Sejm), und dass andererseits Vermittlung am Ende des Dramas zugunsten einer intuitiven und unmittelbaren Anerkennung (Barbaras zur Königin) aufgehoben wird. Die Bewegung zwischen Vermittlung und Unmittelbarkeit kann bereits an der ersten Replik des Dramas paradigmatisch aufgezeigt werden:

Boratyński
Szanowna Izabello, trapiącemi wieści
Nie radbym sercu twemu przyczyniać boleści,
Ale hołd czystej prawdy winny moje usta
Przyjaciółce Barbary i siostrze Augusta.
Na cóż bym cię pochlebną miał uwodzić mową?
Radziwiłłówna polską nie będzie królową
Sam odgłos, że w swych murach dziś ją ujrzy Kraków,
Czułych na sławę Króla oburza Polaków,
Stygnij Sejmu gorliwość, a niechętnych gwary

21 „Des Volkes Wille? Wie? Was heißt dir Volk? / Ein Haufen Missvergnügter, im Verein / Mit Bona und des Staats auswärt'ger Feinden? / Entwelch' erkaufte, pflichtvergess'ne Boten – / Ein Heer verdorbener, feiger Pflastertreter, / Die mitten in dem allgemeinen Elend / Nichtswürdig Vorteil suchend, eigne Macht / Zu bauen meinen auf des Thrones Trümmern! / Das ist dein Volk!“ (*Fürstin Radziwill* VI, 1)

22 Die Pointe ist freilich, dass sich Tarnowskis Intuition durch den Handlungsverlauf des Dramas als absolut richtig erweist.

Napełniają stolicę imieniem Barbary.
Wieści z wieści się rodzą, trwoga trwogę zdrza,
Bliską i straszną burzą wszystko nam zagraża.²³ (*Barbara Radziwiłłówna*, I, 1)

Die Hauptaussage der Rede ist natürlich der zentrale (sechste von zwölf Zeilen) Satz „Radziwiłłówna polską nie będzie królową“ und das übrige Wortmaterial dient lediglich zu seiner Paraphrasierung. Dabei sind die Paraphrasen des Inhalts selbst spätklassizistische Paraphrasen, wie etwa „nie radbym sercu twemu przyczyniać boleści“ für „kränken“. Die tautologische Umschreibung dient der Vermittlung eines ohnehin schon gegebenen – und apodiktisch formulierten – Sachverhalts: „nie będzie królową“, und macht sich dadurch eigentlich überflüssig. Doch hier endet das Spiel der Unmittelbarkeit und der Vermittlung nicht, denn Barbara wird ja letztlich zur Königin – und zwar durch Boratyński selbst – proklamiert (vgl. *Barbara Radziwiłłówna* V, 4). Doch sie wird Königin erst in ihrem Tod und auch der Tod wird in der Spannung von Unmittelbarkeit und Vermittlung gezeigt. Die Darstellung des Todes auf der Bühne ist ein Novum im klassizistischen Theater, das Sterbensszenen meist als Teichoskopien vermittelt und nicht als schlechthin gegebene Erscheinung zeigt.

Für *Barbara* finden wir somit ein Modell der negativen Vermittlung vor: Man braucht Repräsentation – im Staat als Stellvertretung und in der Poetik als Darstellung – in der artikulierten²⁴ Vermittlung. Doch, und das ist die Pointe, die gelungene Vermittlung löst gleichsam ihre eigenen Voraussetzungen wieder auf, indem sie das Undarstellbare schlechthin als Präsenz evident macht (Opfer/Tod/Liebe der äußersten Intensität etc.). Konnten sich die Organe/Körper/Individuen im mimetisch-metonymischen Sog von *Matka Spartanka* auflösen, betont *Barbara* eine Repräsentation, bei der eine Spannung zwischen Artikulation und dem

23 „Ungern, o Fürstin! möcht’ ich deinem Herzen / Mit unwillkommner Kunde Weh’ bereiten / Doch – der erlauchten Schwester meines Königs – / Der Seelenstarken Schwester Barbaras / Bin ich die Huldigung der Wahrheit schuldig. / Nie kann – nie wird die Tochter Radziwiłłs / Der Jagellone Fürstenstuhl besteigen. / Die bloße Kunde schon, dass sie noch heut / In Krakaus Mauern ihren Einzug halte, Regte die unschwer entflammaren Gemüter / Im Eifer für den Glanz der Krone auf. / Der Reichstag stockt; der Name Barbaras / Fliegt Unheil schaffend fort von Mund – / Fried und Vertrauen und Bürgereintracht schwindet / Und von des Volkes schwerbewölckter Stirn / Bedroht uns Ausbruch nahen, heft’gen Sturmes.“ (*Fürstin Radziwiłł* I, 1)

24 Im Sinne von getrennten Organen von lat. „articulus“ anat. „das kleine Gelenk“, „Abschnitt, Teil“.

Unartikulierbaren bestehen bleibt.

Die gewendete Trope: Metaphern in *Lilla Weneda*

Mischte sich in die politische Stimmung Kongresspolens neben das Bewusstsein der tragischen Lage auch verhaltene Zuversicht, kippt die Stimmung nach dem Novemberaufstand von 1831 zum allgemeinen Katastrophismus. Auch das 1839 entstandene Drama *Lilla Weneda* von Juliusz Słowacki ist ein Ausdruck dieser Stimmung. Bereits der Anfang des Dramas ist postapokalyptisch: Der Volksstamm der Weneden ist von den Lechiten geschlagen. Der König der Wenden, Derwid, und seine zwei Söhne, Lelum und Polelum, sind gefangengenommen. Auch die goldene Harfe des Königs ist Kriegsbeute geworden. Um diese Harfe entbrennt ein Streit zwischen der Lechitenkönigin Gwinona und Derwid: Sie ahnt, dass die Harfe ein Geheimnis bergen muss, welches ihr Derwid aber nicht verraten will. Daraufhin lässt sie ihn blenden und weiteren Martern aussetzen. Derwids Tochter, Lilla Weneda, versucht das ganze Drama über ihren Vater und ihre Brüder zu retten. Das gelingt ihr letztlich auch, doch die Harfe bleibt bei den Lechiten zurück. Im fünften Akt kommt es dann zu einem letzten Kampf zwischen den Lechiten und den Wenden sowie einigen anderen verbündeten Stämmen, doch die Schlacht endet in einer Katastrophe: Weil die goldene Harfe nicht erklingt, erleiden die Weneden eine Niederlage. Am Ende des Dramas sterben alle zentralen Personen.

Im Folgenden möchte ich auf eine tropologische Eigenheit des Dramas eingehen. Es scheint, dass die Poetik von *Lilla Weneda* vor allem nach dem Prinzip der realisierten Metapher funktioniert, resp. dass der materielle „Inhalt“ gewisser Tropen gegen ihre poetische „Form“ gewendet wird. Eine Abwandlung dieses Prinzips kann etwa anhand des karnevalesken Dialogs zwischen dem Heiligen Gwalbert und der Trickster-Figur Śláz beobachtet werden:

Śláz

Domine, z czego, proszę, są promienie,
Które ty nosisz na głowie?

Święty Gwalbert

Są ze mnie,
Z mojej wewnętrznej wiedzy, i z anioła,
Co w ciele moim pali się tajemnie.

Śláz
Myślałem, że te płomieniste koła
Są z włosów?

Święty Gwalbert
Ergo nie byłyby z duszy?

Śláz
Domine, a kot kiedy się napuszy,
To mu tak iskry z włosów wylatują.

Święty Gwalbert
Są ludzie głupi jak ty, co się trują
Porównywaniem dwóch natur w stworzeniu.

Śláz
Domine, wiara jest w moim wątpieniu.²⁵ (*Lilla Weneda*, I, 2)

Die Komik entsteht durch die Diskrepanz zwischen dem theatralischen Zeichen und der verwendeten Requisite. Genauer gesagt bestreiten beide den Zeichen- und Bezeichnungscharakter der „Strahlen“: Gwalbert behauptet, sie seien aus seinem inneren Engel gemacht,²⁶ während der materialistische Karnevalsmensch Śláz eine quasiwissenschaftliche Erklärung durch Elektrizität anbietet. So oder so, beide führen das Zeichen auf eine Substanz – immateriell oder materiell – zurück, betrachten es gerade nicht als Repräsentation für etwas. Ein weiteres Beispiel für die Materialität der Zeichen ist der folgende Dialog, als Lech versuchen will, die Haare von Sygoń mit einem Beil abzuhaufen:

Lech
Czy wiesz co, Sygonie?
Stań mi pod drzewem, stań mi tak na celu;

25 „Woher sind, domine! die Strahlen denn, / die du am Kopfe hast? // Sie sind aus mir selbst / Aus meinem inneren Wissen, aus dem Engel, / Der insgeheim in meinem Körper lodert. // Ich dachte, dass die Feuerkreise aus / Dem Haare sind // Somit nicht aus der Seele? // Mein Herr! Und wenn sich eine Katze aufsträubt, / Da fliegen Funken aus dem Haar auch ihr! // Gleich dir gibt's Toren wohl, die sich vergiften, / Vergleichend zwei Naturen in der Schöpfung. // Mein Herr, in meinem Zweifel ist ja Glaube!“ (*Lilla Weneda* I, 2)

26 Die Stelle ist doppeldeutig: Śláz fragt tatsächlich nach der Materialität (*causa materialis*): „z czego, proszę, są promienie“, während Gwalberts Antwort als Quelle der Erscheinung verstanden werden kann (*causa efficiens*): „Z mojej wewnętrznzej wiedzy, i z anioła.“

Niechaj na twoich włosach zaprobuję
Oka i miecza!
Sygoń
Lechu, jestem łysy.²⁷ (*Lilla Weneda*, III, 1)

Da Sygońs Haarwuchs bis dahin nicht thematisiert worden ist, wird seine Kahlheit quasi in dem Moment erschaffen, als seine Haare angesprochen werden. Man kann dies als romantische Ironie deuten, bei der gerade der Prozess des Schaffens als simultane Kreation und Vernichtung reflektiert wird. Die zitierte Stelle ist komisch, weil die Essenz der Kahlheit im Augenblick ihrer Erschaffung quasi unabhängig von dem Bezeichnungsprozess existiert, während ihre Kontingenz durch den Lauf des Dialogs augenfällig gemacht wird. Jedenfalls „sieg“ die Materialität der Figuren (Sygońs Kahlheit) über die Handlungsfreiheit der Figuren, indem sie den Möglichkeitsraum einschränkt.

Besonders interessant ist die realisierte Metapher im Kontext der Intertextualitätspoetik von *Lilla Weneda*. Słowacki aemuliert zahlreiche literarische Vorbilder. Von besonderer Wichtigkeit ist für ihn Shakespeare. So erinnert etwa die Blendungsszene von Derwid an die Stelle in *King Lear*, in der Gloucester geblendet wird. Doch wo für Shakespeare der Gewaltakt an sich eine Rolle spielt, kommt für Słowacki die materielle Seite – die herausgerissenen Augen – hinzu, die der Szene einen makabren Charakter verleihen:

Gwinona
A najmłodszemu Gwinonkowi zanieść
Oczy wydarte, niech z nimi poigra.²⁸ (*Lilla Weneda*, I, 3)

Eine weitere Parallele ergibt sich zu *Macbeth*. Gwinona selbst scheint in ihrer grandiosen Bosheit Lady Macbeth nachempfunden zu sein. Lillas Schwester, die Hexe Roza, ist Gwinonas Gegenspielerin.²⁹ Sie prophezeit dem Heer der Weneden das Kommen eines Anführers mit zwei Köpfen. Diese Prophezeiung erinnert an die phantastische Prophezeiung der Hexen, welche Macbeth weissagen, kein Mann, den eine Frau geboren hat,

27 „Sygon / Was fällt mir bei! – stell’ dich beim Baume nieder / Stell dich so hin. Ich will an deinem Haar / Mein Aug’ und Schwert erproben // Ich bin kahl.“ (*Lilla Weneda* III, 1)

28 „Dem kleinen Gwinon, meinem Jüngsten, bringet / Zum Spielzeug hin die ausgestoch’nen Augen.“ (*Lilla Weneda* I, 3)

29 Wie die drei Hexen letztlich die Gegenspielerinnen von Lady Macbeth sind.

werde ihn stürzen und seine Herrschaft wird dauern, solange der Wald von Birnham an seinem Platz bleibt. Doch während bei Shakespeare die Pointe sozusagen nur formal korrekt bleibt (Macduff, der Macbeth tötet, kommt per Kaiserschnitt zur Welt und seine Soldaten tragen die Bäume des Waldes als Deckung vor sich her) gewinnt bei Słowacki die Weissagung an Materialität. De facto ist der „Anführer“ zwar nur das Brüderpaar Lelum und Polelum, die durch eine Kette miteinander verbunden kämpfen. Doch in der Wahrnehmung der dramatischen Personen wird Rozas Weissagung real:

Sygoń
Wódz ten dwie głowy ma na jednym ciele,
Czasem się obie głowy razem schodzą
I płaczą rogi na hełmach ogromne;
Czasem się jedna zaiskrzona ciska
Z wściekłością węża na ludzi – a druga
Patrzy spokojnie i szuka oczyma
Serc w naszych piersiach.³⁰ (*Lilla Weneda*, V, 2)

Ein letztes Beispiel: Gwinona lässt Derwid an einen Baum fesseln und quälen. Lilla schlägt vor, dass seine zwei Söhne mit einer Axt nach ihm werfen. Wenn sie seine Haare abschneiden, sollen sie die Freiheit erlangen:

Lilla
Lecz, królu! lecz, królu!
Jeżeli brat mój, rzuciwszy toporem,
Starcowi tylko włos ustrzyże siwy –
O! patrzaj – ten włos, co tak przezroczysty,
Jak błady gwiazdy błękitnej ogonek
Pomiędzy drzewem a starego głową.
Jeżeli ten włos tylko mu ustrzyże,
To więźnie będą wolni – czy przyrzekasz?³¹ (*Lilla Weneda*, II, 3)

30 „Zwei Häupter hat auf einem Leib der Führer / Mitunter kommen beide Häupter nahe / Und schlingen ineinander ihrer Helme / Riesige Hörner; manchmal wirft das eine / Mit Schlangenwut sich auf die Menschen, funkelnd / Indes das zweite ruhig blickt und mit / Den Augen Herzen sucht in unsrer Brust.“ (*Lilla Weneda*, V, 2)

31 „O Königin / Doch wenn mein Bruder seine Axt geschleudert, / Und nur das graue Haar dem Greis durchschneidet, / O schau, das graue Haar, das da so schimmert, / Gleich eines blauen Sternleins blassem Strahl, / Zwischen dem Baume und dem Haupt des

Dies ist offensichtlich ein Zitat aus Schillers *Wilhelm Tell*, wenn auch mit wesentlichen Änderungen: Während bei Schiller der Sadist Gessler Tell zwingt, den Apfel vom Kopf seines Sohnes zu schießen, geht hier die Initiative von der masochistischen Lilla aus. Auch die Rollen von Vater und Kind sind umgekehrt. Poetologisch kann man ebenfalls einen wichtigen Unterschied ausmachen, denn steht der Apfel bei Schiller metonymisch für den Kopf des Knaben, ist hier das Haar metaphorisch für den Phallus verwendet: Die (Zimmermanns)Axt ist zwar auch ein Requisit aus *Wilhelm Tell*, aber ein Werkzeug, das sich praktischer zur Kastration eignet als etwa ein Pfeil.³²

Als letzten Punkt möchte ich auf die Poetik der Stellvertretung oder Vermittlung eingehen. In *Matka Spartanka* gibt es eine Analogie zwischen der Familie und dem Staat: Die natürlichen Körper flottieren frei zwischen beiden Institutionen und können sich nach Belieben ersetzen. In *Barbara Radziwiłówna* existiert zwar eine Spannung zwischen Familie und Staat – dynastische Interessen und Staatswohl konfliktieren etwa bei Bona Sforza – doch diese Spannung löst sich in der Wahlverwandtschaft der Ehe auf. Wenn auch auf tragische Weise, nämlich im Tod, konnten persönliche Tugenden in Staatsvorteile konvertiert werden. In *Lilla Weneda* wird jeglicher Tausch und jegliche Vermittlung problematisch. Tatsächlich werden zahlreiche Stellvertretungen vorgenommen oder angestrebt – Lilla will ihr Schicksal gegen das ihres Vaters eintauschen, Śláz gibt sich als Geist des Ritters Salmon aus, Gwinona liebt Salmon und rächt seinen Tod stellvertretend an Derwid, Lelum und Polelum ersetzen Lilla einen exogamen Partner etc. – jedoch führen sie alle wenn nicht zur Katastrophe, so doch zu einer weiteren Verkomplizierung der Lage, die sie eigentlich hätten lösen sollen. Als Beispiel kann folgende Szene dienen:

Gwinona do wnoszących harfę
Postawcie przy nim bliżej harfę złotą,
Niechaj się na niej oprze ręką drugą.
*Stawia harfę przy Derwidzie. Starzec jedną rękę na harfie, drugą
kładzie na głowie córki.*
Widzisz, ta harfa równa córce wzrostem,

Greises, / Nun, wenn er dieses Haar ihm nur durchschneidet, / Versprichst du Freiheit den Gefangenen?“ (Lilla Weneda, II, 3)

32 Vgl. „ten włos“ und „ogonek“, die eine Phallusinterpretation leicht herstellen lassen.

A gdyś w niewoli był, obie zarówno
Płakały – obie jak córki – o! teraz
Wybierz pomiędzy płaczkami, Derwidzie,
I niech wybrana idzie z tobą w lasy,
A druga córka twoja odrzucona
Ze mną zostanie – i będzie zakładem.³³ (*Lilla Weneda*, IV, 3)

Die von Gwinona aufgemachte Äquivalenz erweist sich gerade als fehlerhaft und der symbolische Tausch führt zu einer Katastrophe, bei der sowohl Lilla stirbt, als auch die magische Harfe für immer verstummt: Der lebendige Mensch lässt sich nicht durch totes Holz ersetzen.³⁴

Wie plakativ diese Moral auch sein mag, sie birgt ein wesentliches Merkmal der Poetik von *Lilla Weneda*: Die im Drama verwendeten Metaphern können gerade nicht „hinübertragen“, d. h. auf irgendeine andere Wirklichkeit verweisen.³⁵ Die Sprache erscheint in *Lilla* nicht polyvalent genug, um den Körper zu transzendieren. Auch die oben besprochene Intertextualitätspoetik scheint dysfunktional, weil sie nicht auf andere Kontexte verweist und den Sinnzusammenhang erweitert, sondern konkrete Körper(teile) produziert. In diesem Paradigma steht auch jeder Tausch im Drama, der zum Scheitern verurteilt ist. Jeder symbolische Tausch führt zur Reduktion auf den toten Körper.

Vergleicht man die drei Texte, lässt sich ein gewisses Nullsummenspiel hinsichtlich der erzeugten Körperbilder und verwendeten Tropen feststellen. Die Poetik von *Matka Spartanka*, die eine Einheit zwischen dem natürlichen Körper und dem Staatskörper vermittelt möglichst konkreter Metonymien herstellen will, löst den realen Körper im Flottieren identischer Zeichen gleichsam auf. Die Poetik von *Lilla Weneda*, die mit Intertextualität und gewagten Metaphern arbeitet, um eine imaginäre Alternative zur Materialität aufzuzeigen, erschafft eine Menge von konkreten

33 „Gwinone (zu denen, die die Harfe hereinbringen). Stellt hart bei ihm die gold'ne Harfe nieder! / Er stütze sich mit seiner zweiten Hand / Auf ihr. (Man stellt die Harfe neben Derwid nieder; der Greis legt die eine Hand auf die Harfe, die andere auf das Haupt der Tochter) Du siehst die Harfe gleicht an Wuchs / Der Tochter und als du gefangen warst, / Da weinten beide – beide, wie zwei Töchter. / Nun wähle zwischen diesen Weinerinnen / Die, die du wählst, geht mit dir in die Wälder / Und deine zweite, die verstoß'ne Tochter, / Bleibt da bei mir und wird als Geißel sein.“ (*Lilla Weneda*, IV, 3)

34 Wie schon in *Hamlet* III, 2.

35 Metapher, lat. *translatio* wurde in der „griechischen und lateinischen Rhetorik [...] durchgängig als Übertragung und nicht [...] als Substitution verstanden“ (HWdR, 110; Hervorhebung im Original).

(und toten) Körper(teile)n. Die Poetik von *Barbara Radziwiłłówna* hält sozusagen die Mitte zwischen dem konkreten Körper und seiner symbolischen Repräsentation. In allen drei Fällen aber bilden die Gegensätze zwischen rhetorischen Verfahren und metarhetorischen Körperkonstruktionen eine produktive semantische Spannung, die sich nicht einseitig aufheben lässt.

Literaturverzeichnis

- Agamben, Giorgio: *Homo sacer: Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt/M. 2002.
- Aleksandrowicz, Alina: *Różne drogi do wolności. Puławy Czartoryskich na przełomie XVIII i XIX wieku*. Puławy 2011.
- Bronfen, Elisabeth: *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*. New York 1992.
- Butler, Judith: *Antigone's Claim. Kinship Between Life and Death*. New York 2000.
- De Man, Paul: *Allegories of Reading*. New Haven 1979.
- Eggs, Ekkehard: *Metapher*. In: Gert Ueding (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Tübingen 2001a. Bd. 5, Sp. 1099–1183.
- Eggs, Ekkehard: *Metonymie*. In: Gert Ueding (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Tübingen 2001b. Bd. 5, Sp. 1196–1223.
- Feliński, Alojzy: *Fürstin Radziwill*. Berlin 1831.
- Feliński, Alojzy: *Barbara Radziwiłłówna*. Warschau 1950.
- Gatzemeier, Matthias: *Kontiguität*. In: Joachim Ritter: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Basel/Stuttgart 1976, Bd. 4, Sp. 1026–1027.
- Hillgruber, Michael: *Die Erzählung des Menenius Agrippa. Eine griechische Fabel in der römischen Geschichtsschreibung*. In: *Antike und Abendland* 42 (1996), S. 42–56
- Jakobson, Roman: *Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances*. In: R. Jakobson / M. Halle: *Fundamentals of Language*. The Hague 1956, S. 55–83.
- Jampol'skij, Michail: *V sklepe Antigony. Neskol'ko interpretacij „Antigony“ Sofokla*. In: *Novoe literaturnoe obozrenie*. 13 (1995) S. 33–59.
- Kniaźnin, Franciszek: *Matka spartanka*. In: ders. *Poezye*. Warschau 1787, Bd. 2, S. 1–48.
- Przybylski, Ryszard: *Klasycyzm*. Warschau 1983.
- Słowacki, Juliusz: *Lilla Weneda*. Halle 1840.
- Słowacki, Juliusz: *Lilla Weneda*. In: ders.: *Dzieła*. Breslau 1952, Bd. 7, S. 285–410.

Zum Autor

Erik Martin studierte 2001–2008 Philosophie, Mathematik und Slavistik in Tübingen und wurde 2011 mit einer Arbeit zu Formen der Negation bei L. N. Tolstoj promoviert. Er arbeitet an der Viadrina Universität in Frankfurt (Oder) am Lehrstuhl für Literaturwissenschaften/Ost.