

Thomas Grob

DER INNERE ORIENT. MAZEPPAS RITT DURCH DIE STEPPE ALS PASSAGE ZUM ANDEREN EUROPAS

Mazeppa personnifié 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, liés sur des chevaux sauvages!“

E.-M. de Vogüé (1884)

1. Der ‚topographical turn‘ und die Konzeptgeschichte ‚Osteuropas‘

Das östliche Europa als europäisch-orientalische Mischzone. Angeregt besonders von Strömungen wie den *postcolonial studies* oder der Interkulturalitäts- und Orientalismusforschung rückten in den letzten Jahrzehnten zunehmend Aspekte der Räumlichkeit kultureller Erscheinungen in den Fokus kulturwissenschaftlicher Analysen; verschiedentlich ist dabei gar von einem *topographical turn* die Rede.¹ Begrifflichkeiten wie *location of culture* oder *cultural mapping* inspirierten zahlreiche Untersuchungen verschiedener Fachrichtungen, und wohl nicht zuletzt aufgrund der ubiquitären Bezugnahme auf Michel Foucault² bleibt dabei oft in der Schwebe, ob die konstatierte „Verräumlichung“³ eine Entwicklung der Kultur oder eine Tendenz der kulturwissenschaftlichen Betrachtung sein soll. Die durch die „Spatialisierung von Kultur- und Sozialtheorie“⁴ erhöhte Sensibilität gegenüber der „Verortung der Kultur“⁵ und das darauf aufbauende, sich rasch ausdiffe-

¹ S. etwa Sigrid Weigel, „Zum ‚topographical turn‘. Raumkonzepte in den Cultural Studies und den Kulturwissenschaften“, *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin*, München 2004, 233-247.

² „Hingegen wäre die aktuelle Epoche eher die Epoche des Raumes“ (Michel Foucault, „Andere Räume“, übers. von Walter Seitter, in: Karlheinz Barck, Peter Gente u.a., *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1990, 34-46, hier 34).

³ Doris Bachmann-Medick, „Texte zwischen den Kulturen: ein Ausflug in ‚postkoloniale Landkarten‘“, Hartmut Böhme, Klaus Scherpe (Hrsg.), *Literatur- und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*, Reinbek 1996, 60-77, hier 60.

⁴ Derek Gregory, „Imaginierte Geographien“. Übers. von Gerhard Baumgartner und Gerald Sprengnagel, *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften*, 6. Jg. (1995), H. 3, 366-425, hier 376.

⁵ So die deutsche Übersetzung von Homi K. Bhabhas Ausdruck „Location of culture“, *Die Verortung der Kultur*. Mit einem Vorwort von E. Bronfen, übers. von M. Schiffmann und J. Friedl, Tübingen: Stauffenburg 2000.

renzierende Forschungsfeld hat auch die Erforschung interkultureller Fragen im innereuropäischen Bereich beeinflusst und bereichert. Gerade bezüglich der Länder Mittel- und Osteuropas erhielten Fragen nach Qualität und Interrelation politischer und kultureller Grenzen, nach dem Zusammenhang zwischen mentalen Topographien und politischer Expansion, nach Grenzzonen des Kulturaustausches oder nach Grenzen ziehenden und Grenzen überschreitenden Bildern des kulturellen Eigenen und Fremden eine besondere Aktualität.⁶

Die Ereignisse des späten 20. Jahrhunderts demonstrierten die beinahe vergessene Relativität politischer Grenzen und Einheiten in Europa, und noch deutlicher diejenige kulturell kodierter ‚Karten‘. In einer Region, die im westlichen Blick erst noch als ‚Block‘ wahrgenommen worden war, brachen mit einem Schlag innere Konflikte auf, wie man sie im europäischen Raum eigentlich für überwunden gehalten hatte.⁷ Die Erfahrung, dass plötzlich Verhältnisse und Konzeptionen virulent wurden, die ein halbes Jahrhundert (und teilweise entschieden länger) zurücklagen, verweist gleichzeitig auf äußerst stabile Tiefenstrukturen in solchen Topographien; diese erweisen sich als besonders wirksam im Bereich der (inter-)kulturellen Wahrnehmung. Es stellt sich die Frage, welche Instanzen des kulturellen Gedächtnisses solche Kontinuitäten gewährleisten. Die Annahme liegt nahe, dass auch Kunst und Literatur, oder in einem weiteren Sinne: Bilder und Erzählungen hier eine bedeutsame Rolle spielen. Dies könnte für die kulturelle Topographie ‚Europas‘ von umso größerer Bedeutung sein, wenn sich dessen Geschichte tatsächlich die „Geschichte seiner Grenzen“ fassen lässt, wenn sich sagen lässt, dass Europa die sich bewegenden Grenzen, die „Transgression“ seiner Grenzen zu seinem eigentlichen Wesen machte.⁸ Europa hat komplexe und problematische Innengrenzen (*borders* wie *boundaries*), eine lange Geschichte der Aneignung des kulturellen (und geographischen) Anderen und sogar seine „innere[n] Wilde[n]“.⁹

Die Grenze ‚Europas‘ erweist sich im Osten als besonders unscharf und wandelbar. Gerade die östlichen Gebiete warfen (und werfen) permanent Fragen der Zugehörigkeit oder Nicht-Zugehörigkeit, damit aber auch der Selbstdefinition des ‚Europäischen‘ auf. Dass der östliche Rand Europas zum konstitutiven Element europäischer Selbstdefinition wurde, hat seine eigene Geschichte. In seiner Mo-

⁶ Zu dem noch unzureichend systematisch behandelten Problem der kulturellen ‚Grenzziehung‘ durch Literatur vgl. etwa den Sammelband Horst Turk, Brigitte Schultze u.a. (Hrsg.), *Kulturelle Grenzziehungen im Spiegel der Literaturen. Nationalismus, Regionalismus, Fundamentalismus*, Göttingen 1998.

⁷ Für die erhöhte Aufmerksamkeit gegenüber Fragen nationaler Mythen und Stereotypen der gegenseitigen Wahrnehmung in diesem Raum steht etwa: E. Behring, L. Richter u.a. (Hrsg.), *Geschichtliche Mythen in den Literaturen und Kulturen Ostmittel- und Südosteuropas*, Stuttgart 1999 (Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropas, Bd. 6).

⁸ So Krzysztof Pomian, zitiert bei Jürgen Osterhammel, „Kulturelle Grenzen in der Expansion Europas“, *Saeculum*, 46 (1995) / 1, 101-138, hier 115.

⁹ Jürgen Osterhammel, wie Anm. 8, 117. Osterhammel rechnet dazu auch die Krimtataren, die in unserem Fall von Bedeutung sein werden.

nographie *Inventing Eastern Europe*¹⁰ hat der Historiker Larry Wolff anhand von Fallbeispielen die Entstehung des modernen Konzeptes eines „Osteuropa„ im 18. Jahrhundert rekonstruiert. Dieses beruht auf einer Drehung der kulturellen Wertachse zwischen Süden und (barbarischem) Norden, die von der italienischen Renaissance-Kultur geprägt worden war,¹¹ zu einem Gefälle zwischen West und Ost. Zum Kriterium dieser in ihren Ausformungen instabilen Abstufung wird die ‚Zivilisiertheit‘. Die wichtigsten Agenten dieser „Reorientierung“ und damit der „Erfindung Osteuropas“ im Sinne einer zusammenfassenden und vereinheitlichenden Konstruktion eines noch-nicht-zivilisierten östlichen Randgebietes als Übergangszone zu ‚Asien‘ sind denn auch insbesondere französische Philosophen der Aufklärung, allen voran Voltaire, und in ihrem Gefolge Reisende, Publizisten oder Politiker. Sie gruppieren die Geographie Europas neu:

[...] Poland and Russia would be mentally detached from Sweden and Denmark, and associated instead with Hungary and Bohemia, the Balkan lands of Ottoman Europe, and even the Crimea on the Black Sea (5).

In akribischen Lektüren von Reisenotizen, Briefwechseln und politisch-philosophischen Schriften weist Wolff die weitgehende Kodiertheit ‚westlicher‘ Wahrnehmungsmuster dieser Regionen nach. In seiner deutlich von Edward W. Saids Orientalismusbegriff geprägten Sichtweise erscheint das auch kartographisch noch höchst mangelhaft erschlossene Osteuropa als „komplementäre andere Hälfte“ Europas (ebd., 4), und er kann Louis-Philippe Ségur zitieren, der in den achtziger Jahren des 18. Jhs durch Polen nach Petersburg reiste und in gezielter Doppelsinnigkeit vom „orient de l'Europe“ sprach (6).¹² Die Wahrnehmungsraster, die damit hinter der aufklärerischen Gestik erkennbar werden, stehen denjenigen noch erstaunlich nahe, die Stephen Greenblatt in der Begegnung der Europäer des 15. und 16. Jahrhunderts mit dem ‚Anderen‘ der Neuen Welt herausarbeitet.¹³ Diese Verwandtschaft beruht darauf, dass die westliche Wahrnehmung des ‚Anderen‘ (das im Falle Osteuropas oft gar nicht besonders fremd war) und die damit verbundenen „Repräsentationspraktiken“ weniger durch „Ver-

¹⁰ Larry Wolff, *Inventing Eastern Europe. The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*, Stanford 1994.

¹¹ Vgl. aber differenzierend zur Verteilung kultureller Zentrumspositionen im Prozess des Aneignung des (ost-)römischen Erbes, zur Konstruktion von Paris als Zentrum und zur Entstehung plurizentraler Konzepte von Europa in der Renaissance: Karlheinz Stierle, „Translatio Studii and Renaissance: From Vertical to Horizontal Translation“, in: Sanford Budick, Wolfgang Iser (Hrsg.), *The Translatability of Cultures. Figurations of the Space Between*, Stanford, Cal. 1996, 55-67. Zur Geschichte des russischen Selbstverständnisses als ‚Norden‘ s. Otto Boele, *The North in Russian Romantic Literature*, Amsterdam-Atlanta, GA 1996 (Studies in Slavic Literature and Poetics, vol. 26).

¹² Vgl. zu Ségur ebd. 17ff. und passim.

¹³ Stephen Greenblatt, *Wunderbare Besitztümer. Die Erfindung des Fremden: Reisende und Entdecker*. Übers. von Robin Cackett, Berlin 1994.

nunft“ als durch „Einbildungskraft“ gesteuert wurden, getrieben durch „Verwunderung“;¹⁴ es sind ja auch Formen der Faszination, die die enorme spätere Karriere des ‚Orientalischen‘ in der westlichen Kultur ermöglichen. Im Herzen des ‚aufgeklärten‘ Europa erstehen die östlichen Räume als Domänen der Phantasie und der Selbstprojektion: „becoming Russian, for Diderot as for Voltaire, was a matter of fantasy and reverie“.¹⁵ Es kann deswegen nicht verwundern, wenn Kunst und Literatur (die Wolff nicht heranzieht) zu diesen kartographischen Prozessen gerade im 18. und 19. Jahrhundert maßgeblich beitragen, unter Beihilfe anderer narrativer Formen wie der auch von Greenblatt betonten „Anekdote“;¹⁶ eine solche wird unser Beispieldrücken prägen.

Die Konstruktion eines ‚Osteuropa‘ geht von westeuropäischen Autoren aus, die die Zivilisation und damit die Hoheit über den Begriff des ‚Europäischen‘ auf ihrer Seite zu haben glauben; die Selbstermächtigung über solche kulturelle Zuschreibungen und über die Festlegung eines universellen kulturellen Wertmaßstabes legitimiert die Schaffung eines untergeordneten ‚Anderen‘, das mehr ist als ein ‚Fremdes‘. Denn ‚Osteuropa‘, immerhin Teil der christlichen Welt und (größtenteils) des europäischen Kontinents,¹⁷ ist für den ‚Westen‘ nicht einfach gleichbedeutend mit dem ‚Orient‘, sowenig wie es einfach einen „halben“ Orient darstellt.¹⁸ Mehr als dieser repräsentiert es in einem verzeitlichten Kulturmodell, was man in ‚dunkler‘ Vergangenheit selbst gewesen war oder noch wäre, hätte man sich nicht ‚aufgeklärt‘. Doch erfüllt ‚Osteuropa‘ in der westeuropäischen Wahrnehmung teilweise durchaus zum ‚Orient‘ analoge Funktionen, so wie es orientalische Merkmale zugeschrieben erhält: Despotie und Sklaverei, Erotik, Gewaltbereitschaft oder mangelnde Sauberkeit und Etikette. Auch Wolff verweist darauf, dass es sich um das Konzept einer Peripherie handelt, um einen Schwellenraum, der immer wieder anders semantisiert und kartographiert wird. Doch gerade deswegen kann die Feststellung nicht genügen, dass die im 18. Jahrhundert geprägten „old formulas“ teilweise bis in die Gegenwart wirksam bleiben.¹⁹

¹⁴ Stephen Greenblatt (wie Anm. 13), 26f. und passim.

¹⁵ Larry Wolff, wie Anm. 10, 226. Diese ‚phantasierende‘ Dimension ist das eigentliche Kernelement der Wolffschen Analyse.

¹⁶ Stephen Greenblatt (wie Anm. 13), 11f.

¹⁷ Zum sich nur langsam herausbildenden Konsens über die geographischen Grenzen zwischen Europa und Asien, zum Umgang mit Russland in diesem Kontext und zu den darauf reagierenden russischen Konzepten s. Mark Bassin, „Russia between Europe and Asia: The Ideological Construction of Geographical Space“, *Slavic Review*, 50, No. 1 (Spring 1991), 1-17.

¹⁸ Zur Formulierung vgl. Osterhammel, wie Anm. 8, 7. Selbstverständlich existiert lange die Vorstellung mittel-osteuropäischer Gebiete als ‚halbem‘ Asien. Am prominentesten erscheint der Begriff von „Halb-Asien“ im Titel des überaus erfolgreichen Buches *Halb-Asien. Kulturbilder aus Galizien, der Bukowina, Südrussland und Rumänien*, Stuttgart 1876. Sein Autor Karl Emil Franzos, selbst in Galizien und in der Bukowina aufgewachsen, hat einen der bedeutendsten Beiträge zur deutschsprachigen Literarisierung dieser Räume geleistet.

¹⁹ Der „Kraft der alten Formeln“ (power of old formulas) ist der Schlussteil von Wolffs Arbeit gewidmet (Larry Wolff, wie Anm. 10, 361 ff., Zitat, 370). Wolff beschränkt sich hier auf die

Diese ‚Formeln‘ beruhen auf Bildern und Narrativen, die ihre eigene Geschichte haben und in denen der Raum des Eigenen und des Fremden, aber auch die Räume des Übergangs entworfen werden.

2. Mazepa / Mazeppa: Ein historischer ‚Stoff‘ als Narrativ der Grenzüberschreitung

Die Wirkungsgeschichte von Narrativierungen um Ivan Mazepa (in westlicher Schreibung: Mazeppa), den letzten großen Hetman der ukrainischen Kosaken, stellt ein besonders illustratives Beispiel dar, wie innereuropäische Narrative zwischen ‚Ost‘ und ‚West‘ von Raumkonzeptionen geprägt sein können, wie sie ihrerseits Räume schaffen und wie sie sich inhaltlich und medial wandeln. Bereits die Schreibung des Namens markiert eine erste Differenzierung: ‚Mazepa‘ und ‚Mazeppa‘ sind keineswegs nur, wie oft angemerkt wird, zwei Schreibweisen – eine slavische und eine ‚westliche‘ – für dieselbe Referenz. Dahinter stehen (mindestens) zwei kulturhistorisch gewachsene Konzepte, die oft präzise unterscheidbar sind, auch wenn sie sich auf eine einzige historische Figur beziehen; ich werde daher diese beiden ‚Gegenstände‘ soweit möglich auch in der Schreibweise auseinanderhalten. Der westliche Mazeppa, um den es primär gehen wird, gehört – und sei es als Bild des nackten, auf das Pferd gebundenen Reiters – bis ins zwanzigste Jahrhundert hinein zum allgemeinen kulturellen Bilder- und Geschichten-Fundus. Die Figur wurde künstlerisch, literarisch, politisch oder auch nur dekorativ eingesetzt, wobei diese Bereiche sich voneinander nicht ganz trennen lassen; Bearbeitungen finden sich in lyrischen Texten und politischen Dramen wie in Mädchenromanen, im engsten Kreis der romantischen französischen Künstler wie als Accessoire auf Standuhren, auf der Opernbühne wie in der Zirkusmanege.

Das semantische Gebilde um diese historische Figur aus dem späteren 17. Jahrhundert ist als literarisch-künstlerischer ‚Stoff‘ in einem traditionellen Sinne, als der es in entsprechenden Arbeiten behandelt wird,²⁰ nur unzureichend erfasst: Die

punktueller Auffindung ähnlicher Konzepte und Formulierungen durch die Jahrhunderte, vorwiegend aus dem politischen und dem wissenschaftlichen Bereich.

²⁰ Neben einigen Einträgen in Handbüchern (so etwa: Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*, 9. überarb. u. erw. Aufl., Stuttgart 1998, 508f.) bieten ausführlichere Stoffübersichten zu ‚Mazeppa‘ mit verschiedenen Schwerpunktsetzungen: Hubert F. Babinski, *The Mazeppa Legend in European Romanticism*, New York-London 1974; Irène Sadowska-Guillon, ‚Mazeppa, héros romantique. Le thème dans les littératures anglaise, française, polonaise et russe‘, *Les Lettres Romanes* 1982 (Tom 36), No 1, 125-147, No 2, 235-249, No 3, 317-341; Julian Maślanka, ‚Mazepa‘, *Z. Stefanowska i J. Tazbir (Hrsg.), Życiorysy historyczne, literackie i legendarne*, T. III, Warszawa 1992, 95-130; Jan K. Ostrowski, ‚Mazepa. Pomiedzy romantyczna legenda a polityka‘, *Przegląd Wschodni*, t. II, z. 2(6), 1992/93, 359-389. Die meisten Stoffübersichten beinhalten offensichtlich unkontrollierte Angaben und weisen Fehler in den Schreibungen auf. Angaben, die ich nicht verifizieren konnte, werden im Folgenden nicht berücksichtigt. Dasselbe gilt für die umfangreiche historische Literatur zu Mazepa.

Überschreitung medialer Grenzen ist ihm so eigen wie diejenige gruppenspezifischer Semantisierungen, und es können ihm ebenso ganze Texte oder Werke gewidmet sein, wie nur darauf angespielt werden kann. Gerade an der medialen Beweglichkeit und an der sich verändernden kulturellen Ausstrahlung lässt sich das semantische Potential dieses Komplexes ablesen, das sich an den Mediengrenzen in Wirksamkeit und Ausrichtung verändert. Der exotische nackte Reiter hat dabei eine Geschichte, in der sich Konzeptualisierung eines europäischen ‚Ostens‘ auf vielfältige Weise spiegelt und die dessen Wahrnehmung selbst beeinflusst.

Der Mazeppa-Figur selbst ist gerade die Grenzüberschreitung eingeschrieben. Ihre Wirkung, die sich besonders in der Romantik ausprägt, beruht immer auf einem Element des Narrativen, das in gewisser Weise nicht nur in der Kunst, sondern sogar in den musikalischen Bearbeitungen gegeben ist. Der Mazeppa-„Stoff“ erfüllt damit im Sinne Michel de Certeaus geradezu idealtypisch die Funktion der Erzählung, „Räume zu bilden und ihre Grenzen zu bestätigen“, „die Bildung, Verschiebung oder Überschreitung von Grenzen zu autorisieren“.²¹ Mazeppa-Erzählungen leisten dies auf vielfache Weise. Als ‚Mazeppa‘ im späteren 19. Jahrhundert zum Dekorationsgegenstand wird, der seiner Geschichte weitgehend verlustig gegangen ist, ist auch sein Vergessen nicht weit. Erhält das Mazeppa-Bild seine prägende ‚Aufladung‘ in der europäischen Romantik, verliert es insbesondere nach dem ersten Weltkrieg seine Wirksamkeit, auch wenn die Mazeppa-Figur gelegentlich auch später noch Dichter zu Texten angeregt hat. Trotz ihres langen Schattens ins 20. Jahrhundert ist heute von ihr im kulturellen Gedächtnis kaum etwas übrig geblieben.

3. Der letzte große Kosakenhetman als historisches Faszinosum

Die Basis aller Repräsentationen der Mazepa/Mazeppa-Figur bildet deren historischer Untergrund. Die historische Sachlage ist dabei komplex und in bedeutenden Teilen umstritten; es fehlen auch elementare Fakten bis hin zum Geburtsjahr. Wenn ich hier den historischen Aspekt nur äußerst verkürzt skizzieren kann, so soll dies nicht bedeuten, dass er im Bezug auf die fikionalisierenden Darstellungen irrelevant wäre. Ganz im Gegenteil bestand schon für westliche Interessierte im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert die Möglichkeit, sich über diese bedeutende Figur der europäischen Zeitgeschichte einigermaßen detailliert zu informieren,²² und Mazepa hat gerade die historisierende literarische Phantasie

²¹ Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*, Übers. von Ronald Voullié, Berlin 1988, 227f.

²² Theodore Mackiw, „Mazeppa in the light of contemporary english and american sources“ *The Ukrainian Quarterly* 15 (1959), no. 4, 346-362. Ders., *Mazepa: Hetman der Ukraine Fürst des III. Römischen Reiches in zeitgenössischen deutschen Quellen 1639-1709*. Zweite verb. Aufl. München 2000. Teodor Mac'kiv, *Het'man Ivan Mazepa v zachidn'o-evropejs'kych dżerelach*,

besonders angeregt. Doch diese historiographische Tradition wie auch die besonders kontroverse und aufschlussreiche Diskussion unter Ukraine-Historikern kann hier nicht Thema sein.

Die Angaben zu Ivan Mazepas Geburtsjahr schwanken zwischen 1629 (vereinzelt noch früher) und 1642, doch spricht einiges dafür, dass er um 1639 geboren wurde. Seine kleinadlige Familie war orthodox – seine Mutter wird später Äbtissin eines bedeutenden orthodoxen Klosters in Kiev –, unterhielt aber gute Beziehungen zum polnischen Königshof; ihr Gut befand sich auf dem Gebiet der rechtsufrigen (d.h. sich westlich vom Dnjepr befindlichen, polnisch dominierten) Ukraine. Ivan Mazepa genoss eine vorzügliche Erziehung u.a. im 1632 gegründeten Kiever Kollegium, der wichtigsten Bildungsinstitution im ukrainisch-russischen Raum, und vermutlich im Jesuitenkolleg in Warschau. In den fünfziger Jahren kam er als Page an den Hof des polnischen Königs Jan Kazimierz, und einigen Quellen zufolge hielt er sich länger auch im westlichen Ausland (Deutschland, Italien, Frankreich, Niederlande) auf. Vom König wurden ihm diplomatische Missionen übertragen, die ihn vor allem zu den Kosaken führten.

Aus nicht geklärten Gründen verließ Mazepa 1663 den Dienst bei Hofe und vermutlich auch Polen; hier spielt die legendenhafte Episode, um die es im Folgenden gehen wird. Einige Jahre später (1669) tauchte er in Diensten des rechtsufrigen Hetmans Petro Dorošenko auf, zu dessen rechter Hand er wurde. In einem abenteuerlichen Seitenwechsel – er wurde in diplomatischer Mission auf dem Weg nach der tatarischen Krim von Zaporozher Kosaken gefangengenommen, wobei er christliche Gefangene mit sich führte – trat er 1674 in den Dienst des linksufrigen, unter russischem Protektorat stehenden Hetmans Samojlovič. Als dessen Vertrauter pflegte er enge Beziehungen zum russischen Hof und insbesondere zu V.V. Golicyyn, dem Favoriten der Regentin Sof'ja; mit seiner Protektion wurde er 1687 zum Hetman gewählt, nachdem Samojlovič in Ungnade fiel. Zum Erstaunen vieler Historiker konnte ihm auch der Machtwechsel in Moskau nichts anhaben, als der Thronfolger Peter 1689 seine Halbschwester Sof'ja und Golicyyn entmachtete; rasch erwarb sich der offenbar begnadete Diplomat das Vertrauen Peters.

Ivan Mazepas in vielen Aspekten erfolgreiche und stabilisierende Politik als Hetman, die sich auch durch eine Blüte kultureller Einrichtungen auszeichnete, kann hier nicht beschrieben werden; unter seiner Regentschaft, die sich entgegen der kosakischen Traditionen an absolutistischen Herrschermodellen orientierte, konnte sich gleichzeitig die sog. *staršina* als eigentliche Aristokratie etablieren, während die Unfreiheit der einfachen Kosaken wie der ukrainischen Bauernbevölkerung stetig zunahm; Mazepa selbst soll sich märchenhafte Reichtümer erworben haben. In seine Amtszeit fallen denn auch einige Aufstände, die er –

1678-1709, München 1988 [2. Aufl. Kyjiv-Poltava 1995, vgl. <http://hitopys.org.ua/coss4/mazk.htm>].

auch mit russischer Hilfe – blutig niederschlug; deren Führer sind, ganz im Gegensatz zu ihm selbst, in der Volksüberlieferung gefeiert worden. Andererseits war in vielem der Spielraum seiner Politik klein; die kosakische ‚Schaukelpolitik‘ zwischen Polen, Russland und dem Osmanischen Reich bzw. den Krimtataren hatte sich überlebt,²³ Russlands Forderungen, denen er sich nicht entziehen konnte, wurden besonders durch den wiederaufgeflamten Nordischen Krieg immer einengender, die Einsätze des kaum modernisierten Heers in den weit abgelegenen russischen Feldzügen immer verlustreicher.

Im Jahr 1708 verbündete sich Mazepa, ohne vorher die Kosaken in seine langwierigen Verhandlungen mit Polen und den Schweden eingeweiht zu haben, unerwartet mit Karl XII. von Schweden und damit gegen Peter. 1709 verlor er mit den Schweden die Schlacht bei Poltava, in die ihm weit weniger kosakische Truppen folgten, als er angenommen hatte. Mit Karl flüchtete er nach Bender, wo er bald darauf starb. Peter reagierte heftig: In einer blutigen Strafaktion wurden Mazepas Residenz in Baturin wie auch die Zaporozher Sič geschleift; Mazepa wurde *in effigie* hingerichtet, über ihn das Anathema ausgesprochen. In Russland festigte sich, auch unter Mitwirkung der russisch-orthodoxen Kirche, das Bild Mazepas als des Verräters schlechthin. Diese Geschehnisse, die in der Etablierung Russlands als europäische Macht, gleichzeitig aber auch im faktischen Ende einer (relativ) autonomen Ukraine resultierten, erregten auch im gesamten Europa viel Aufmerksamkeit.

Die Auseinandersetzungen der Historiker über diese Figur rühren nicht zuletzt daher, dass es sich hier um eine in Bildung und politischem Profil europäische Figur handelt. Mazepa war ein ausgebildeter Rhetoriker (insbesondere ein ausgezeichnete Lateiner), ein erfahrener Diplomat und eine politische Herrscherfigur im absolutistischen Geiste der Zeit. Sein durchaus zeitgemäßes Ziel war wohl immer, die Ukraine an der Herausbildung territorialer Nationalstaaten teilhaben zu lassen: Eine ‚freie‘ Ukraine – und darum drehen sich fast alle Auseinandersetzungen – meinte damit aber nicht mehr den Zusammenschluss möglichst freier Kosaken, sondern den unabhängigen ‚modernen‘ Staat etwa nach dem Vorbild des absolutistischen Frankreich von Louis XIV., den Mazepa bewundert haben soll. Zu den Widersprüchen der ukrainischen Situation gehörte, dass sich Mazepa auf wenig zimperliche Weise zur eigenen Machtabsicherung auf dieselbe russische Militärmacht stützte, die ihn in seinen Ambitionen behinderte. Die markante Uneinigkeit der Historiker über seine ‚wahren‘ Absichten trägt sich vorwiegend über die unterschiedliche Gewichtung der widersprüchlichen Aspekte seiner Herrschaft aus. Die literarische Legendenbildung jedoch war an der historischen Differenzierung seiner politischen Motivationen kaum interessiert; das Motiv der

²³ Für einen unvoreingenommenen historischen Überblick s. Andreas Kappeler, *Kleine Geschichte der Ukraine*, München 1994; Kappeler verwendet den Begriff mit Bezug auf die Zaporozher Kosaken (ebd., 76).

‚Freiheit‘ allerdings, oft im Kontrast zum Moskauer ‚Despotismus‘, stellt auch hier ein zentrales Motiv dar.

4. Voltaire, d’Orville, Byron: Die Formierung eines literarischen Mythos’ an den Grenzen der Zivilisiertheit

Dass ein solches politisches Schicksal zum Stoff historischer Dichtungen wurde, erstaunt nicht. Ich konzentriere mich hier jedoch zunächst auf einen anderen Strang, der von Stoffgeschichten als gänzlich vom eigentlich historischen unabhängig beschrieben wird.²⁴ Doch würde es ohne diesen ‚legendären‘ Strang den ‚historischen‘ ebensowenig geben wie umgekehrt. Die besagte Episode handelt davon, dass der junge Page Mazeppa Polen wegen einer Liebschaft mit einer verheirateten Adligen verlassen musste. Der betrogene Ehemann habe ihn ertappt und nackt auf ein Pferd binden lassen, das man in die Steppe getrieben habe. Dort hätten ihn einfache Kosaken gefunden, aufgenommen und nach einiger Zeit schließlich zu ihrem Hetman gemacht.

Diese Legende kehrt die barocke ‚Fallhöhe‘ gleichsam um und thematisiert den Aufstieg von todgeweihten ‚Niemand‘ zum geachteten Fürsten, der zum Schluss allerdings – dies gehört zum allgemeinen Hintergrundwissen und wird meist zumindest erwähnt – wieder scheitern wird. Es ist dabei vornehmlich die Form der Bestrafung und der erotisierte Kontext, die den erzählerischen Reiz stiftet. Dies gilt bereits für den Ursprung dieser Legende, eine Bemerkung Voltaires in historischem Kontext; von ihm stammt auch die westliche Schreibweise ‚Mazeppa‘:

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 se secoururent: il resta longtemps parmi eux, et se signala 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.²⁵

Es ist in Voltaires *Histoire de Charles XII.* aus dem Jahr 1731, in der Mazeppa im Zusammenhang mit der Schlacht bei Poltava relevant wird, dem Höhepunkt einer kulturellen Konfrontation zwischen dem edlen Abenteurer Karl und dem großen Peter, dem Zivilisator Russlands, der die „Rohheit seiner Erziehung und seines Landes“ (S. 350) noch nicht ganz abgestreift hatte. Die räumlichen Markie-

²⁴ Z.B. Elisabeth Frenzel (wie Anm. 24), 508.

²⁵ Voltaire, *Histoire de Charles XII.* Edition critique par Gunnar von Proschwitz, Oxford 1996 (The Complete Works of Voltaire, Bd. 4), 332f.

rungen sind hier bedeutsam und folgenschwer: Mazeppa ist kein Ukrainer oder Kosake, sondern ein polnischer Adliger, der erst aufgrund der erwähnten „Liebesintrige“ unter die Kosaken kommt, da das „wilde“ Pferd mit ihm in seine ukrainische Heimat läuft, wo Mazeppa aufgrund seiner Überlegenheit an Aufgeklärtheit zum „Prince de l'Ukraine“ aufsteigt. Da Peter der Große die Ukraine in größere Abhängigkeit von Russland bringen wollte, kam beim auch persönlich bedrohten Mazeppa der Wunsch nach einem „puissant royaume de l'Ukraine“ (S. 334) auf. Damit sieht Voltaire Mazeppas Tat hier positiver als im späteren Buch zu Russland unter Peter dem Großen.²⁶ Dort heißt es, Mazeppa habe Peter verraten, obwohl er diesem seine Position zu verdanken gehabt habe (t. 46, S. 669). Tritt Mazeppa vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung zwischen Karl und Peter noch selbst ins Licht der Aufklärung – wenn auch reduziert, ist doch weder von Bildung noch von kulturellen Leistungen die Rede, so wie die militärischen zweifelhaft bleiben –, so rückt er als Gegner Peters, dem nun ausschließlich die zivilisatorische Rolle zukommt, in den Ruch egoistischer Motive und des Verräters am Fortschritt. Das Freiheitsmoment spielt nun kaum mehr eine Rolle.

Die Stelle zu Mazeppa in der *Histoire de Charles XII* ist knapp; die Anekdote hat darin ein übermäßig scheinendes Gewicht. Doch repräsentiert wohl gerade sie die tiefere kulturelle Bedeutung, die wichtiger ist als die ‚Fakten‘: Im Kernelement des Ritts etwa, der geographisch unmöglich wäre, überschreibt die kulturelle Semantik jede faktische Gegebenheit.²⁷ Zu lesen sind diese Zeichen im Kontext von Voltaires Bild der Ukraine, die für ihn wie für andere eine Quintessenz des neu zu erfindenden Osteuropas war: Sie war nicht Norden und nicht Orient und von den östlichen Gebieten das unbekannteste.²⁸ Dieser periphere Raum der europäischen Zivilisation wird in Erzählungen wie derjenigen über Mazeppa imaginativ ausgestattet. Das Kernelement ist die Leere. Entgegen entschiedenen Aussagen seines polnischen Informanten²⁹ möchte Voltaire, der all diese Gegenden selbst nie bereiste, die Ukraine als öde Landschaft darstellen; immerhin spricht er schließlich von einem kultivierteren Norden, während er die südlichen Teile zu den Tataren hin aufgrund eines „mauvais gouvernement“ den „pays les plus déserts“ zurechnet (ebd., 332). Die Ukraine, das von den Russen „versklav-

²⁶ Voltaire, *Histoire de l'Empire de Russie sous Pierre le Grand*. Edition critique par Michel Mervaud, Oxford 1999 (The Complete Works of Voltaire, Bd. 46 u. 47).

²⁷ Zbigniew Raszewski („Mazeppa w malarstwie i w tragedii Stowackiego“, *Romantyzm, Studia nad sztuką drugiej połowy XVIII i wieku XIX*, Warszawa 1967, 187-193, hier 188) meint etwas salopp, Voltaire sei in Geographie nicht besonders bewandert gewesen. Es bleibt die Tatsache, dass seine räumliche Beschreibung die geographischen Vorstellungen auch der Zeit sprengt.

²⁸ Vgl. Larry Wolff (wie Anm. 10), 91 und 95.

²⁹ Es handelt sich um den polnischen Grafen Stanisław Poniatowski, Vater des späteren Königs, der im schwedischen Heer als General gedient hatte. Voltaire fragt ihn suggestiv: „Quel pays est l'Ukraine pourquoy est il devasté?“ und erhält die Antwort, es handle sich um eine der fruchtbarsten Gegenden überhaupt, abgesehen von den Randzonen zu den Tataren, die von Kriegszügen heimgesucht würden (Voltaire, *Histoire de Charles XII* [wie Anm. 25], 331, Anm. 21; zu Poniatowskis Einfluss auf Voltaires Darstellung s. 29ff.).

te“ (332) Land der Kosaken, befindet sich „auf den Grenzen Europas“ (340). Sie ist Grenz- und Übergangszone ins zivilisatorische Niemandsland, das sich in der leeren Natur von Sümpfen und Steppe repräsentiert. Dies entspricht der Einschätzung der Bewohner dieser Gegenden. Der zivilisatorischen Figur Mazeppas stehen die ‚eigentlichen‘ Kosaken entgegen, die südöstlich gelegene, unabhängige und traditionsbewusste Kosakengemeinschaft der Zaporozher Sič. Diese bildete, so Voltaire, „das seltsamste Volk der Welt“, ein Völkergemisch mit „einer Art von Christentum“ und räuberischen Sitten. Diese Kosaken würden Anführer wählen und wieder absetzen und keine Frauen unter sich tolerieren. Im Sommer wohnten sie im Freien, sie seien furchtlos, kämpften nur der Plünderung wegen und seien stets betrunken (345). Ihnen ist das wilde Pferd äquivalent, das Mazepa in die Ukraine bringt. Die anekdotische Episode führt den Übertritt des jungen, aller zivilisatorischen Insignien entledigten und dem Willen des Pferdes überantworteten polnischen Adligen über die Kulturgrenze in ein Gebiet vor, für das idealtypisch diese ‚wilden‘ Kosaken stehen.

Das imaginative Potential der Vorstellung eines wilden, zivilisatorisch nicht gebändigten europäischen Anderen zwischen Orient und ‚eigentlichem‘ Europa wird sich später in Literatur und Kunst entfalten. Wie sehr die Erzählung über Mazepa/Mazeppa von der kulturgeographischen Perspektive abhängig ist, zeigt sich in der Differenz zwischen Voltaire, der sich vorwiegend auf einen polnischen Informanten stützte,³⁰ und Jan Pasek, einem Gegner Mazepas am polnischen Hof, der die Anekdote in seinen Tagebüchern wiedergibt, die allerdings erst 1836 erstmals publiziert wurden.³¹ Ist Mazepa bei Voltaire ein (relativ) aufgeklärter Pole, erscheint er bei Pasek als „vor kurzem nobilitierter Kosake“,³² der unweit vom Haus der Geliebten ein kleines Dorf besessen habe. Er wird vom betrogenen Ehemann mit einer List als Liebhaber seiner Frau entlarvt und nackt, in klassischer Strafpose – mit dem Rücken nach oben und dem Gesicht zum Schwanz –,

³⁰ Auch in der Darstellung Mazeppas bezieht sich Voltaire weitgehend auf Poniatowski, der sich auf eine mündliche Anekdote aus Polen beziehen musste – schriftliche Versionen dieser Episode gibt es bis ins 19. Jahrhundert keine; vgl. die Auszüge in Voltaire, *Histoire de Charles XII.* (wie Anm. 25), 333. Dies korrigiert teilweise bisherige Annahmen über Voltaires Quellen (vgl. Hubert Babinski [wie Anm. 20], 8).

³¹ Jan Pasek, *Pamiętniki*. Hrsg. v. Władysław Czapliński. Wyd. 5-e zmienione i uzupełnione, Wrocław u.a. 1979. Vgl. die deutsche Übersetzung: *Die goldene Freiheit der Polen. Aus den Denkwürdigkeiten Sr. Wohlgeborenen des Herrn Jan Chryzostom Pasek*, Ausgewählt und übers. V. Günther Wytzens, Graz u.a. 1967 (Slavische Geschichtsschreiber, Bd. 6). Pasesks in vielem nicht zuverlässige Memoiren wurden bereits 1838 ins Deutsche übersetzt; insbesondere der Roman *Mazeppa* von A. Mützelburg (1860) benutzt Elemente daraus, etwa dass Mazepa Pasek wegen Teilnahme bei den ‚Konföderierten‘ beim König angezeigt habe.

³² Das Moment der ‚Nobilitierung‘ bildet eine Art Leitmotiv in Pasesks Mazepa-Darstellung und wird ergänzt durch Andeutungen, Mazepa sei von den polnischen Kollegen nicht als ihresgleichen behandelt worden. Pasek fügt eine Moral über die gerechte Strafe an; in der deutschen Übersetzung fehlt das eingefügte Gedicht, in dem Mazepa hämisch vorgeworfen wird, in die Szlachta aufgenommen worden zu sein, um weiter zu lügen und zu betrügen (*Pamiętniki*, wie Anm. 31, 327).

auf sein Pferd gebunden, das ins Dickicht getrieben wird und zu seinem Haus in der Nähe läuft. Aufgrund dieser Schande habe er Polen verlassen müssen. Paseks Mazepa ist kein richtiger Pole und kein richtiger Adliger, ein Aufsteiger, der schließlich entlarvt und beschämt ins kulturelle Niemandsland verjagt wird, aus dem er gekommen war. Für den polnischen Adligen des 17. Jahrhunderts zählt nicht die Schwelle, sondern die feste Kulturgrenze – und die liegt auch für ihn im Osten.³³

Prägend für die ‚Mythisierung‘ Mazepas ist jedoch ein dezidiert ‚westlicher‘ Blick, der zwischen Polen und der Ukraine nur graduell unterscheidet. Den entscheidenden Schritt leistet André Guillaume Contant d’Orville [auch: Dorville], Autor zahlreicher Dramen, Romane und kompilatorischer Sachbücher. Der umfangreiche Roman *Mémoires d’Azéma* (1764), der sich als Übersetzung aus dem Russischen ausgab, erweitert die bei Voltaire vorgefundenen Hinweise mit verschiedenen romanhaften Elemente, aber auch mit historischer und völkerkundlicher Information; der Roman erfährt zahlreiche Auflagen in diversen Sprachen.³⁴ D’Orville, dessen Fokus eigentlich auf Russland gerichtet ist, entwickelt das Mazepa-Thema in der ersten Hälfte des Romans. Er zeichnet Mazepa als „vollkommenen jungen Menschen“, der der Macht der Liebe zum Opfer fiel. Der blutjunge polnische Edelmann war eine „edle, einnehmende Figur“, hatte „große schwarze Augen voller Feuer, eine liebliche Leibesgestalt, eine außerordentliche Höflichkeit, ein zärtliches Herz, Jugend, Witz, Anmuth“ (ebd., 4); entsprechend betörte er die schönen polnischen Damen. Nicht seinem Willen, sondern dem „Gift der Liebe“ (5) folgend bahnt sich zwischen ihm und der „Gräfin von Bra...“ eine Liebe an, an der der Ehemann schuld sein soll, der sie durch seinen Argwohn beförderte (8). Der Graf organisiert eine Reise zu seinen Schlössern „an den Grenzen der Ukraine“ und lässt die beiden absichtlich im „Schloss Bialystok“ (10f.) allein. Tatsächlich ertappt er sie in dem Moment, als Mazepa der Gräfin auf den Knien seine Liebe gesteht; der Graf sticht sie nieder, und es folgt die effektiv ausgemalte Bestrafungsszene mit dem Pferd. Dabei wird die Wildheit des ungezähmten Pferdes betont, „welches man wild in den Wüsteneyen der Ukraine in Netzen aufgefangen“ (13). Mazepa ist der „Willkühr dieses wilden Pferdes“ (ebd.) ausgesetzt wie vorher der Liebe; der „nackende[] Mazepa“ wird „auf dem wilden Pferde durch Wälder und Abgründe fortgeschleppt“, „achtzig Meilen weit von Pohlen in die Ukraine“ (ebd.). Das Pferd stirbt, Kosaken finden ihn und pflegen ihn mit „heilenden Kräutern“ (15). Der Mann, der ihn findet und

³³ Die polnische Verachtung gegenüber den unzivilisierten Ukrainern findet sich noch in einem anderen frühen polnischen Mazepa-Text, nämlich im Versgedicht *Puttawa* (1803) des Jesuiten Nicodemus Mušnicki; s. dazu Babinski (wie Anm. 20), 87f.

³⁴ Zum Roman und insbesondere zum Bild von Mazepa s. Hubert F. Babinski (wie Anm. 20), 9ff. Hier und im folgenden nach der deutschen Übersetzung von Friedrich Wilhelm Zachariae: *Die schöne Russinn oder wunderbare Geschichte der Azema*, Braunschweig 1766 [ohne Autorangabe].

ihm die Lage der Ukraine erklärt, stellt sich als sein aus Polen vertriebener Onkel heraus (20). D'Orville hat Voltaires eigenwillige Geographie etwas korrigiert und das Geschehen der Ukraine angenähert; der Name „Bialystock“, der geographisch ins Abseits führt, dürfte dabei zu den dekorativen Zufallsnamen gehören, die die Mazepa-Texte für lange Zeit auszeichnen werden.

Das ukrainische Pferd, auf das Mazepa gebunden wird, steht für die Kosaken und ihren Freiheitswillen: „Der Grundsatz des Kosaken ist Freiheit oder Tod“ (ebd., 76). Mazepa qualifiziert sich dadurch zum Kulturhelden, dass er, wie Peter in Russland, seine neuen Landsleute, die von den Tataren abstammen sollen (75), „gesittet“ macht. Dies besteht vornehmlich darin, dass er ihnen militärische Disziplin („Ordnung und Zucht“) beibringt und aus seinen Truppen eine „Pflanzschule von Helden“ macht; (23) durch ihn werden die Kosaken zu einem der „ordentliche[n] Kriegsvölker“ (35). Das Pathos der Freiheit verbindet sich mit demjenigen der Disziplinierung. Die immer wieder mit den Tataren assoziierte Ukraine interessiert als Mischgebiet zwischen Orient und Zivilisation: so ist Mazepas treueste Begleiterin eine höchst eiferstüchtige Sklavin (wie überhaupt permanent von „Sklaven“ die Rede ist). Mazepa bleibt letztlich ein Fremder und die Ukraine Kulisse für Dramen des Herzens in exotischer, halbzivilisierter Umgebung.

Es war Lord Byron, der mit seiner Verserzählung *Mazepa* (1819) dem Stoff die Weihen des ‚hohen‘ poetischen Sujets verlieh und ihn dem Kerninventar romantischer Bildlichkeit einverleibte. Byron greift auf Voltaires historischen Text ebenso zurück wie auf die sentimentalistische Literarisierung d'Orvilles, der er einige Einzelheiten entnimmt. Auch bei ihm ist die Ukraine kulturelle Grenzzone. In der romantischen Überhöhung wird sein Mazepa zu einer Figur, die an sich unüberschreitbare Grenzen überwindet. Byron führt nicht mehr einen polnischen Pagen vor, den es in die Ukraine verschlägt, sondern den Hetman und „Cossack prince“ (III),³⁵ den es in der Jugend an den Hof des polnischen Königs verschlagen hatte. Mazepa wird ‚romantisiert‘, indem er de-zivilisiert wird; von Mazepas Bildung ist nun keine Rede mehr. Nach verllorener Schlacht bei Poltava erzählt der alte Hetman dem – wie sich herausstellt: schlafenden – schwedischen König sein Jugendabenteuer. Der kühne und rauhe Krieger markiert sich selbst als Fremden am polnischen Hof: Er ironisiert den „gebildeten“, aber auch verweichlichten und eiflen polnischen König Jan (IV), und seine verhängnisvolle Liebe galt weniger der polnischen Adligen als ihren asiatischen Augen und dem Blut, in dem sich die Nachbarschaft von Türken und Polen zeige (V). Byrons Mazepa ist beinahe ein Mittelwesen zwischen Mensch und Tier; er zeichnet sich durch eine innige Beziehung zu seinem Pferd aus, und die Jugendeisode repräsentiert das gemeinsame Schicksal von „man and brute“ (III). Der auf das Pferd

³⁵ *The Works of Lord Byron. With an Introduction and Bibliography*, Ware, Hertfordshire 1994. Ich zitiere der besseren Auffindbarkeit der Zitate wegen nicht nach Seitenzahlen, sondern nach Kapiteln.

gebundene Mazeppa ist keineswegs nur Opfer, geschweige denn ein gedemütigter Bestrafter: Der Ritt durch die wilde Natur entspricht seinem Wesen. Dieses besteht in der Unbeherrschtheit: Er liebe, so lässt Byron Mazeppa sagen, in „fierce extremes – in good and ill“ (V), und er herrsche über Tausende, doch habe er über sich selbst nie dieselbe Kontrolle ausgeübt (VII). Nichts passt zu ihm so gut wie das ukrainische und gleichzeitig tatarische Pferd, das damit seinerseits die europäisch-orientalische Kulturgrenze in seinem Blut hat (IX).

Der Hauptteil der Byronschen Erzählung ist der Passage durch betont menschenleere Räume³⁶ und der Konfrontation mit Elementen der Natur gewidmet, welche die ikonographischen Grundlagen der zukünftigen Mazeppa-Bilder legen: der Wald („the wild wood“, XII), die Wölfe („and wolves behind; / By night I heard them on the track“, XII), der Fluss („The wild horse swims the wilder stream“, XIV), die Steppe („a boundless plain“, XV), die Herde wilder Pferde („A thousand horse, the wild, the free“, XVII), der weite Himmel („The skies spun like a mighty wheel“, XIII), schließlich der Rabe über dem Sterbenden auf dem toten Pferd („I saw the expecting raven fly“, XVIII). All diese Stufen werden gleichsam als Form des Todes erlebt („He who dies / Can die no more than then I died“, XIII); Mazeppa verliert auch zeitweise das Bewusstsein. Der alte Mazeppa als Erzähler charakterisiert sich selbst über diese Todeserfahrung und verbindet damit die Episode mit seiner Lage nach der verlorenen Schlacht („I have dared my brow / Full in Death's face – before – and now“, XIII). Die Ukraine und ihr landschaftlicher Kern, die Steppe, bieten Raum für den Gang weg von der Zivilisation in den unberührten Raum der Elemente. Als der Tod unvermeidlich scheint (XVII), stirbt stellvertretend das Pferd, während ihm selbst der Übertritt in „the unknown and silent shore“ (XIV) ermöglicht wird, in eine fremde, ganz dieser Natur (und dem Pferd) entsprechende gesellschaftliche Idylle, repräsentiert durch ein kosakisches Mädchen mit schwarzen, wilden und freien Augen („her black eyes so wild and free“, XIX). Die triumphale Wende des Schicksals findet in einem quasi-mythischen Raum statt, den man nicht aus eigener Kraft erreicht und der jenseits der Zivilisation liegt. Über die poetische Erzählform partizipieren Dichter und Leser am Gang durch die Wildnis („wilderness“) und am Verlassen der Kultur. Mazeppas Schicksal – „to pass the desert to a throne“ (XX) – wird mit der Rahmenhandlung in den historischen Raum zurückgeholt, wo er scheitert. Die Ironie des Textes kennzeichnet den Rückblick des alten Mazeppa und gehört damit dem historischen, nicht aber dem mythisierten Raum an.

³⁶ „Town – village – none were on our track, [...] no trace of man“ (XI); „desert realm“ (XIII); „Man nor brute, / Nor dint of hoof, nor print of foot, [...] the very air was mute“ (XVII) u.a.

4. Das poetische Ich und die Transzendierung der Räume des Eigenen: Mazeppa als Kernchiffre der französischen Romantik

Seit Byron sind dem Mazeppa-Narrativ mythisierende Bedeutungsschichten eingeschrieben; diese variieren die Figur der Grenzüberschreitung und sind immer kulturell markiert. Byrons Text, der die sentimentalistische Deutung d'Orvilles gleichsam poetisch nobilitiert (zu einem guten Teil aber auch weiterschreibt), steht nun für lange Zeit hinter allen Mazeppa-Darstellungen. Sein enormer Bekanntheitsgrad versieht die Mazeppa-Texte mit einer doppelten Codierung, in der bereits einzelne Bilder oder Szenen (oder gar nur der Name) das Narrativ seiner Prägung evozieren. Dies bedeutet nicht, dass das Sujet keine Veränderungen mehr erleben würde. Im Gegenteil ermöglicht es die nun einsetzende plurimediale Repräsentationsgeschichte: 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.

Ganz ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt Mazeppa im dichterisch-künstlerischen Pariser Milieu der zwanziger Jahre, dessen poetischer Referenzpunkt Byron war und in dem sich eine romantische Kunstprogrammatisierung herausbildet. Hier etabliert sich Mazeppa ikonographisch.³⁷ Ebenso wichtig wie der gefesselte nackte Körper Mazeppas, der in ähnlicher Pose kunstgeschichtlich kaum Vorbilder hat,³⁸ wird dabei das Pferd; nun wird auch die – wie Paseks Bemerkung zeigt: historisch unwahrscheinliche – Byronsche Lage Mazeppas kodifiziert, der nun durchwegs auf dem Rücken und mit dem Kopf zum Kopf des Pferdes gezeigt wird. Der künstlerische Pferde-Mythologisierung Théodore Géricault illustrierte zusammen mit Eugène Lami 1823 eine Werkausgabe Byrons und lithographierte dabei einen Mazeppa, und 1824 beschäftigte sich Eugène Delacroix mit dem Sujet. 1825 und 1826 – nach dem Tod Byrons in Griechenland und demjenigen Géricaults, der auf einen Sturz vom Pferd zurückging – schuf Horace Vernet zwei Bilder nach der Erzählung Byrons: *Mazeppa aux chevaux* und *Mazeppa et les loups*. Letztere sind die Vorlagen, die sich über Jahrzehnte in Kopien, Stichen,³⁹

³⁷ Zu Mazeppa als Sujet der bildenden Kunst und für Illustrationen s. Jean-Pierre Mouilleseaux, *Mazeppa. Variations sur un thème romantique*. Musée des Beaux Arts de Rouen, Rouen 1978 [Ausstellungskatalog]; Joseph-Marc Bailbé, „Mazeppa et les artistes romantiques“, *Annales de la Faculté des lettres et sciences humaines d'Aix*, t. XL (1966), 13-40; Chrystyna Marciniak, *Mazeppa. Ein Thema der französischen Romantik. Malerei und Graphik 1823-1827*, München 1991.

³⁸ Am überzeugendsten ist die These von Gerda Panofsky-Soergel („Michelangelos Tityos und Mazeppa“, *Ars auro prior. Studia Ioanni Bialostocki sexagenario dicata*, Warszawa 1981, 625-630), dass es zwar weder in der Antike noch im Mittelalter eine entsprechende Jünglingsfigur gegeben habe, dass aber die Tradition „des an eine abschüssige Unterlage geketteten männlichen Aktes“, die auf Michelangelos Tityos zurückgehe, im Hintergrund stehen könnte. Diese steht wiederum in Verbindung zu Darstellungen des Prometheus und korrespondierte mit dem gelegentlichen Auftreten eines Geiers auch in Mazeppa-Texten.

³⁹ Berühmt wurden die um 1833 entstandenen Werke John Frederick Herrings *Mazeppa, Pursued by Wolves* und *Mazeppa Surrounded by Horses*, beide nach Vernet. Letzteres verarbeitete etwa J.

dann auch in Abbildungen auf Kameen und anderen Schmuckgegenständen in Europa und Nordamerika verbreiteten. Am Pariser Salon von 1827, an dem gleich drei Mazeppa-Bilder ausgestellt waren, erregte Louis Boulangers monumentales Bild *Le supplice de Mazeppa*, das den Moment der Fesselung zeigt, Aufsehen.⁴⁰ Allgemeine Bekanntheit erlangt jedoch fast ausschließlich der auf das Pferd gebundene Mazeppa in von Byron vorgegebenen Umgebungen: in der menschenleeren Natur, beim Durchqueren des Flusses, unter wilden Pferden oder Wölfen. Besonders Vernets Vorlagen werden im Laufe der nächsten Jahrzehnte eine geradezu massenhafte Verbreitung finden, dies vor allem in kopierenden Stichen anderer Künstler.

Zuerst einmal wird die Mazeppa-Figur jedoch im französischen Umfeld der zwanziger Jahre zum „romantische[n] Thema schlechthin“.⁴¹ Auf engere Weise als beim ‚Orientalisten‘ Byron verbindet Mazeppa für die jungen französischen Romantiker Kunst- und Dichtungsprogrammatik mit der Hinwendung zu orientalischen Themen; Mazeppa fungiert nicht nur als schillerndes Bild eines außergewöhnlichen individuellen Schicksals, sondern auch als kulturelle Schwellenfigur. Er wird zur Ikone romantischer Kunst in einem Umfeld, in dem auch ein äußerst produktiver künstlerischer ‚Orientalismus‘ entstand. Dabei vermischt sich jedoch die Spezifik seiner räumlichen Herkunft: ‚Mazeppa‘ geht ein in einen Fundus orientalisch-poetischer Bilder, deren geographisch-kulturelle Spezifizierung eher akzidentiellen Charakter hat. Die Begegnung von Dichtung und Kunst (bald wird auch die Musik dazustoßen) schafft dabei einen Mazeppa, bei dem der Bezug auf das Fremde deutlicher als bei Byron von einem romantischen Selbstbezug überlagert wird. Dies zeigt sich exemplarisch in Victor Hugos Gedicht *Mazeppa*, das datiert ist mit Mai 1828 und damit kurz nach dem „Salon de 1827“ entstanden ist; das Gedicht ist denn auch Boulanger gewidmet. Das Gedicht, das sich eng an Byron anlehnt (dessen *Mazeppa* war schon seit den frühen zwanziger Jahren auch in der Übersetzung von Amédée Pichot zugänglich), ist Teil seiner *Orientales*. Hugo bindet den Byronschen Mazeppa, analog zu seinen Künstler-Freunden, in eine romantische Programmatik ein. Diese wird im berühmten Vorwort der Gedichtsammlung entwickelt: Alles könne Gegenstand der Poesie werden, doch sei man heute orientalistisch, wie man früher hellenistisch gewesen sei.⁴² Die propagierte „reine Poesie“ (pure poésie, ebd., 578) ist Produkt der freien dichter-

Cousen zu einem Stich, der 1960 im *Art Journal* publiziert wurde und in großer Auflage Verbreitung fand.

⁴⁰ Vgl. zum Kontext des Salons und seiner Bedeutung für die französische Romantik Chrystyna Marciuk (wie Anm. 37). S. 112ff.

⁴¹ Henning Bock, „Bildthemen der Romantik“, *Eugène Delacroix (1798-1863)*. Ausstellung Kunsthalle Bremen. 2. verbesserte Aufl. Bremen 1964, 255-258, hier 257.

⁴² Victor Hugo, *Oeuvres poétiques. I. Avant l'exil. 1802-1851*, Paris 1964, 577-581 („Préface de l'édition originale“) und 671-675 („Mazeppa“). „On s'occupe aujourd'hui [...] beaucoup plus de l'Orient qu'on ne l'a jamais fait. [...] Au siècle de Louis XIV on était helléniste, maintenant on est orientaliste“ (580).

schen Phantasie, die sich in den verschiedensten Räumen bewegen kann: „Que le poète donc aille où il veut, en faisant ce qui lui plaît; c'est la loi“ (ebd., 577). Mehr noch: Die geniale dichterische Phantasie, die sich im Ritt (oder eher: Flug) des gefesselten Mazepa und seines Pferdes verkörpert („Génie, ardent coursier“), beweist sich in ihrer räumlich Selbstkonstitution, in der Erschließung eines kulturell-geographischen Anderen ebenso wie in seiner Loslösung vom Realen („tu l'emportes / Hors du monde réel“, ebd., 674), in der die Räume von Außen und Innen ineins fließen („Il traverse d' un vol [...] / Tous les champs du possible, et les mondes de l'âme“, ebd.).

Das Motto zitiert Byrons Verserzählung, aus dem das Moment der reinen Bewegung herausgegriffen wird: „Away! – Away!“ Von Byrons Handlung übernimmt Hugo nur den Ritt, der im ersten Teil gestaltet wird, um im zweiten in analoger Bildlichkeit auf das dichterische Genie übertragen zu werden. Von Byrons Raumdarstellung übernimmt Hugo die leere Weite („Dans le désert immense, / Dans l'horizon sans fin“, 672),⁴³ das Bild von Wald, Steppe und Wüste. Verstärkt wird die ‚kosmische‘ Raummetaphorik: Der Dichter bricht sich Bahn in eine symbolische Planetenwelt („Sa chevelure, aux crins des comètes mêlée, / Flamboie au front du ciel. // Les six lunes d'Herschel, l'anneau du vieux Saturne, / [...] Il voit tout“, 674f.). Mazepa selbst gerinnt zum dynamisierten Bild; seine Geschichte ist implizit präsent, wird jedoch auf den zu erwartenden Triumph reduziert, der aus dem Leiden kommt: „Il court, il vole, il tombe, / Et se relève roi!“ (675).⁴⁴ Seine Bedeutung beruht auf einer historisch-geographischen ‚Realität‘, in der sich Exotik und persönliches Schicksal verbinden („Sa sauvage grandeur naîtra de son supplice“, 674), doch dient dies primär der poetisierenden Ausgestaltung selbst: Der ukrainische Raum, Schwelle zum exotischen Anderen, wird zum Raum des dichterischen Innen.

Das geographische Andere, in dem sich die verschiedensten Gebiete analogisieren und austauschbar werden,⁴⁵ dient als Landkarte der eigenen Phantasie und als Anlass exponierter dichterischer Sprachkunst. Entgegen der zunehmenden

⁴³ Völlig gegen alle geographischen Kenntnisse auch der Zeit handelt es sich hier um eine Sandwüste: „désert vaste, aride, infranchissable, / [...] avec ses plis de sable“ (672).

⁴⁴ Dieser Zusammenhang wirkt prägend besonders für das französische Mazepa-Bild; so verwendet es beispielsweise Borel 1839 in seinem Roman *Madame Putiphar* in einem Negativvergleich, der gleichzeitig die ‚orientalische‘ Assoziation wieder veräumllicht: „Tu ne portes pas, toi, comme le cheval cosaque sur lequel autrefois fut lié le beau page du roi de Pologne, un hetman à l'Ukraine! Tu n'es point une clef, toi, qui s'en va ouvrir le champ brillant d'un avenir! – Une barque qui traverse d'une côte désolée vers une côte orientale!“ (Petrus Borel, *Madame Putiphar*, Paris 1972, 361f.).

⁴⁵ Dabei geraten nicht nur (westliches) Subjekt und (orientalisches) Objekt, sondern auch die geographischen Kategorien etwas durcheinander: „[...] l'Orient, soit comme image, soit comme pensée, est devenu, pour les intelligences autant que pour les imaginations, und sorte de préoccupation générale [...]; ses [sic!] rêveries et ses pensées se sont trouvées tout à tour, et presque sans l'avoir voulu, hébraïques, turques, grecques, persanes, arabes, espagnoles mêmes, car l'Espagne c'est encore l'Orient; l'Espagne est à demi africaine, l'Afrique est à demi asiatique“ (580).

Realitätsbezogenheit der Orient-Darstellungen in den folgenden Jahrzehnten bleibt Mazeppa auch später Repräsentant eines leeren Raums wilder Natur. Dafür wird ihm nun, nicht zuletzt durch Hugo, die Reminiszenz an einen romantischen Glauben an die Macht der Poesie eingeschrieben sein. Baudelaires kleine Abrechnung mit der Romantik anhand eines späteren Bildes von Boulanger – keiner Mazeppa-Darstellung – in seinem *Salon de 1845* verweist darauf, wie unlösbar und dauerhaft sich romantische Konzeptionen mit der Figur Mazeppas verbunden haben:

Voilà les dernières ruines de l'ancien romantisme – voilà ce que c'est que de venir dans un temps où il est reçu de croire que l'inspiration suffit et remplace le reste; – voilà l'abîme où mène la course désordonnée de Mazeppa. – C'est M. Victor Hugo qui a perdu M. Boulanger – après en avoir perdu tant d'autres – c'est le poète qui a fait tomber le peintre dans la fosse.⁴⁶

In abgewandelter, da politisierter Form wird eine solche Verbindung auch im deutschsprachigen Raum wirksam.

5. Der Verlust des Anderen: Verkitschungen, Verflachungen, De-Narrativierungen

Die weitere westliche Tradierung des Mazeppa-Stoffes entwickelt sich weitgehend um das Bild des nackten, auf das Pferd gebundenen Mannes in seinem verwegenen Ritt, das von der Aura des verwegenen Verführers, des Repräsentanten von ‚Freiheit‘ umgeben ist. Nach dem Autoritätsverlust romantischer Programmatik verweisen die Darstellungen zunehmend nur noch auf die frühere ‚Wildheit‘ im Doppelsinne kultureller Alterität wie des Ungestümen, Ungezähnten. Die betont dynamischen frühen Werke erhalten zunehmend statische, ja beinahe idyllische Züge, oder es wird, wie etwa im Falle von Théodore Chassériau Gemälde *Une jeune fille cosaque trouve Mazeppa évanoui sur le cadavre du cheval auquel il avait été attaché* (1851), die Begegnung mit dem Kosakenmädchen beinahe mystisch verklärt. Interessanterweise bleibt aber gerade dem ukrainischen und kosakischen Element ein Hauch orientalischer Exotik erhalten, und solange Mazeppa damit konnotiert wird, gibt es auch Mazeppa-Darstellungen. Gleichzeitig wird Mazeppa in einem breiten europäischen Bewusstsein zur Chiffre für das Ukrainische bzw. Kosakische überhaupt. Im Jahr 1884 versuchte der französische Diplomat und Publizist Eugène-Melchior de Vogüé (nachmaliges Mitglied der Académie française), der sich schwergewichtig mit russisch-ukrainischen historischen Themen befasste, in Sachen Mazeppa „Legende“ und

⁴⁶ Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Hrsg. v. Y.-G Le Dantec, überarb. v. Claude Pichois, Paris 1961, 827.

„Geschichte“ zu scheiden.⁴⁷ Er verweist darauf, dass seine Zeitgenossen unter der Ukraine das Land Mazeppas verstanden, in dem Kosaken auf wilde Pferde gebunden über die Steppe reiten.⁴⁸ De Vogüé, der nicht nur historisch gut informiert ist (er kennt auch die russischen Materialien), sondern die Ukraine aus eigener Anschauung kennt, bemüht sich, diverse Legenden aufzudecken – neben dem Bild der Steppe (333) auch den berühmten Ritt, „la légende d’Occident“, als deren Urheber er Voltaire erkennt (322). Puškin habe in *Poltava* dieser und dem „cauchemar géographique“, in dem Hugo die Ukraine gesehen habe, die künstlerische Wahrheit entgegengestellt (323). Dennoch will der ehemalige Botschafter in Konstantinopel, Ägypten und Petersburg selbst in der Ukraine immer wieder ‚Orientalisches‘ angetroffen haben. So hätten ihn die „ukrainischen Nächte“ – die auch schon in *Poltava*, de Vogüés zentralem Referenztext, beschrieben sind – oft an die Nächte im Orient erinnert (326). Er behauptet, mit den Kosaken und ihren Sitten, die mehrmals als naiv und kindlich bezeichnet werden, sei man ja „beinahe im Orient“ (343), ja er meint in den ukrainischen Liedern den allgemeinen orientalischen Gesang zu vernehmen:

[...] elle est faite d’un désespoir séculaire, cette gamme douloureuse en ton mineur, qui se traîne éternellement sur la même plainte ou se relève sur un hurlement sauvage comme l’appel des loups. C’est d’ailleurs, à peu de variantes près, la mélodie primitive de toutes les races d’Orient; je l’ai reconnue sans peine pour l’avoir entendue du Nil à l’Oronte, du Danube au Dnièpre. (340)

Mazeppa wird hier im historischen Diskurs hinter aller Entzauberung seiner Legende gleichsam wieder lebendig. Gegen alle historische Information gesteht auch de Vogüé Mazeppa übrigens nur eine „relative“ Bildung zu,⁴⁹ die in kosakischer Umgebung eine seltene „ressource“ gewesen sei.

Als ästhetischer Gegenstand einer ‚Massenkultur‘ wird Mazeppa im späteren neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhundert in seiner Wildheit gleichsam gebändigt. Schwankten die Darstellungen der romantischen Maler noch zwischen dem muskulösen Körper eines Helden und Byrons schlankem Jüngling, stellen nun die plastischen Darstellungen auf Standuhren⁵⁰ oder die Porzellanfigur, die ihm mit züchtigem Lendentüchlein und umgeben von welpenartigen Wölflein auf einem Zebra darstellt, einen beinahe kindlich-unschuldigen Körper vor, der die

⁴⁷ Eugène-Melchior de Vogüé, „Mazeppa. La légende et l’histoire“, *Revue des Deux Mondes*, Jg. 51, t. 48 (1881), 319-351. Der Aufsatz wurde im selben Jahr von J. Millington ins Englische übersetzt.

⁴⁸ S. das Zitat oben im Motto (321).

⁴⁹ “[I]l était relativement instruit, éloquent, délié” (337). De Vogüé zitiert aus den erhaltenen Liebesbriefen Mazeppas an Matrena, deren „langage naïf“ er hervorhebt (345).

⁵⁰ Eine solche ist abgebildet in Mouilleteaux (wie Anm. 37), S. 33.

früheren erotischen Konnotationen nur noch zitiert.⁵¹ Das Mazeppa-Sujet findet auch in der sogenannten Trivialgraphik, wie sie vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Mode kommt, eine „enorme Verbreitung“.⁵² Diese zeigen in Suiten von meist vier Sujets einen scheinbar ‚historischen‘ Mazeppa in exotischen bunten Gewändern und märchenhaft-abenteuerlichen Situationen; der älteste bekannte Druck dieser Art stammt schon aus dem Jahr 1834.⁵³ Einzelne Szenen wie der vor seiner Geliebten kniende Mazeppa oder dessen spätere Rache⁵⁴ stammen aber kaum direkt aus den literarischen Vorlagen (etwa dem Roman d'Orvilles), sondern aus den Zirkusdramen, die sich des Themas annehmen.⁵⁵

6. Die Grenzüberschreitung als Zirkusnummer: Die Bühne des „Tartaren“ und der weibliche Mazeppa

Das besondere an den Bildern und Narrativen über Mazeppa liegt nicht nur an der unterschwelligem Kraft der Grenzüberschreitung in ganz verschiedenen Hinsichten – kulturell, sozial, oder, wie gleich zu zeigen sein wird, genderbezogen –, die von seiner kulturellen Ungebundenheit, seiner Herkunft aus dem zivilisatorischen Schwellen- und Lerraum herrührt. Mazeppa überschreitet viel mehr als die literarisch-mythologischen Themen, mit denen er öfter in einer Reihe steht,⁵⁶ nicht nur die Kunstgattungen und -medien, sondern auch die Grenzen von ‚hohen‘ und ‚niedrigen‘ Kunstformen. Die Verserzählung Byrons inspirierte nicht nur Dichter und Künstler, sondern auch die Zirkushäuser, die seit dem späteren 18. Jahrhundert Stoffe, mit Vorliebe exotischer Art, in aktionsreiche und melodramatische, mit Musik untermalte Manegedramen umarbeiteten; im Zentrum standen

⁵¹ S. die Abbildungen einer solchen Figur unter <http://www.btinternet.com/~the.dragon/STOCK-june2000.htm> bzw. <http://www.btinternet.com/~the.dragon/ebaymazeppa.htm> (Auktionshaus Dragon-Antiquescom).

⁵² S. Christa Pieske, „Lord Byrons Held Mazeppa. Wanderungen eines Bildmotives durch die Trivialgraphik“, *Kunst und Antiquitäten* 1979, Nr. 4, 58-69 (Zitat 65); der Aufsatz enthält zahlreiche Illustrationen und eine ausführliche Liste von Verlagen, die solche Drucke herausgaben, mit den dazugehörigen Sujets. Sie stammen vorwiegend aus Frankreich, aber auch aus den USA und aus Italien. Aus Berlin ist das Beispiel einer nicht erhaltenen Druckfolge aus dem Jahr 1894 verzeichnet (65).

⁵³ Ebd., 62.

⁵⁴ Ebd., 66f.

⁵⁵ Vgl. die Abb. bei Jan Ostrowski (wie Anm. 20), 364, 366f., 383.

⁵⁶ Delacroix beispielsweise schwankt 1824, wie Notizen zeigen, zwischen dem Motiven Mazeppa, Don Juan und Tasso (Christa Pieske [wie Anm. 52], 59). Liszts *Symphonisches Poeme*, die Dichtungen von Dante, Shakespeare, Herder, Schiller, Goethe, Byron, Hugo, Lamartine und anderen zur Grundlage nehmen, verbinden dichterische (Tasso, Hamlet) mit mythischen (Orpheus, Prometheus), geographisch-kulturellen (Ungarn) und historischen Themen (Hunnenschlacht); gemeinsam ist ihnen ein gewisses Pathos, das musikalisch umgesetzt wird. Der Kunsthistoriker Werner Hofmann sieht Mazeppa als zeitgemäße Figur der „Tragik des großen Menschen“ und damit in einer Reihe mit Dante, Ahasver, Napoleon, Prometheus oder Don Quijote (Werner Hofmann, *Das irdische Paradies. Kunst in neunzehnten Jahrhundert*, München 1960, 214). Mazeppa ist für ihn dabei „der Mensch, über den das Dunkle Animalische triumphiert“, sowie der „Ausgestoßene und Gesetzlose“ (216).

zumeist spektakuläre Auftritte mit Pferden.⁵⁷ „Mazeppa“ brachte es – neben Titeln wie „Timour the Tartar“ – im neunzehnten Jahrhundert unter die populärsten Stoffe solcher Aufführungen überhaupt.⁵⁸ Bereits im Januar 1825, also fast gleichzeitig mit den ersten Werken der Künstler und Jahre vor dem Gedicht Hugos, hatte sich in Paris Franconis legendärer Cirque Olympique des Themas angenommen. Zu Mazeppas Markenzeichen im Zirkus wird natürlich der Ritt – aber auch das schon von Byron so genannte „tartarische“ Pferd⁵⁹ als Inbegriff des Orientalisch-Exotischen. Dieses tatarische Element schwappt alsbald auch auf Mazeppa selbst über, wie etwa das parallel zum Mazeppa-Gedicht Hugos erscheinende Gedicht von Jules Rességuier belegt, das von der Zirkusinszenierung beeinflusst scheint.⁶⁰ Die Spektakel bezogen sich explizit auf den Text von Byron, und bald benutzten die Plakate Mazeppa-Darstellungen, die die Bilder Vernets imitierten.⁶¹

Das Pariser Zirkusdrama lief unter dem Titel *Mazeppa ou Le Cheval Tartare*. Bereits 1823 gab es eine erste englische Inszenierung, von der kein Text überliefert ist, die jedoch noch ein „ukrainisches“ Pferd im Titel trug.⁶² 1825 übertrug John Howard Payne den französischen Text des Franconi-Zirkus ins Englische; dieses Drama wurde allerdings nie aufgeführt.⁶³ Die englischsprachige Karriere des Themas in der Manege beruht auf der Adaptation der Vorlage durch Henry M. Milner, die 1831 im Royal Amphitheatre in Westminster erstmals aufgeführt wurde und sich über Jahrzehnte auf den Bühnen hielt; der Text erfuhr über dieselbe Zeitspanne diverse Auflagen.⁶⁴ Es handelt sich bei diesen „Drama-

⁵⁷ Vgl. zur Geschichte dieser Aufführungen Antony D. Hippisley Cox, „Equestrian drama and the circus“, David Bradby u.a. (Hrsg.), *Performance and politics in popular drama. Aspects of popular entertainment in theatre, film and television 1800-1976*, Cambridge, London u.a. 1980, 109-118. Typisch für diese äußerst populären Häuser, die von beachtlichen Ausmaßen waren, war die Kombination von Bühne und Manege, die auf Philip Astley zurückgeht.

⁵⁸ Ebd., 113. Zu den bevorzugten exotischen Räumen, in denen die Handlungen spielten, gehörten offenbar China, Indien, Griechenland und Russland (111).

⁵⁹ S. Byron, *Mazeppa* (wie Anm. 35): „A Tartar of the Ukraine breed“ (IX); „tartar-like“ ist schon Mazeppas Pferd in Poltava (III). Die „Tartars“ kommen auch abgrenzend vor, in Form von „distant heights“, die gegen sie erbaut worden seien (XI). Übrigens verwendet bereits Pask in seiner Erzählung der Episode dieses Motiv, indem er für das Pferd das tatarische Wort „bachmat“ verwendet. Die tatarische Konnotation des Pferdes wird durch Byron festes Element dieser Narrative.

⁶⁰ Vgl. zu Rességuiers *Mazeppa* Hubert Babinski (wie Anm. 20), 62-66.

⁶¹ Einige Materialien zu Aufführungen von Astley's in London (u.a. ein Plakat vom August 1833) sind greifbar unter: http://www.peopleplayuk.org.uk/guided_tours/circus_tour/the_first_circus/mazeppa.php. Daraus wird ersichtlich, dass für diese Aufführungen eigene Musik geschrieben wurde. Vgl. ein ähnliches Plakat aus dem Jahr 1838 bei Jean Pierre Mouilleseaux (wie Anm. 37), 29.

⁶² „Mazeppa; or, The Wild Horse of the Ukraine“. Vgl. den Kommentar der Herausgeber von John Howard Payne, *Trial without Jury and Other Plays*, Bloomington 1963, 165.

⁶³ „Mazeppa; Or, The Wild Horse of Tartary“, J.H. Payne, wie Anm. 62, 166-204.

⁶⁴ „Mazeppa, or The Wild Horse of Tartary. A Romantic Drama, in Three Acts. Dramatized from Lord Byron's Poem, by Henry M. Milner.“ Die von mir benutzte Version wurde 1874 in London publiziert und ist in elektronischer Form an der University of Michigan vorhanden; ich zi-

tisierungen' um sehr freie Bearbeitungen der Vorlage Byrons. Bei Milner heißt Mazeppa erst Cassimer; er ist Page in der Burg des „Castellan“, ein „Tartar fellow“ (ebd., 13), der als Kleinkind im Wald gefunden wurde; einige der Höflinge würden ihn denn auch am liebsten dahin schicken, wo er herkam. Er ist verliebt in die Tochter des Castellans, Olinska, die ihn auch liebt, aber einem Freund des Vaters versprochen ist. Der Bräutigam „Count Palatine Premislas“ reist an, bald soll Hochzeit sein. Der unerschrockene Cassimer, der von einem Gegner als „wild beast“ und Frauenheld bezeichnet wird (19), gewinnt ein Fechtturnier, fordert Premislas heraus und tötet ihn beinahe im Degengefecht, wofür der „vile Tartar“ (25) vom Castellan in bekannter Weise bestraft wird; er wird auf ein „wild tartar horse“ (25), ein „infuriated monster“ (26) und „untamed steed“ (27), gebunden. Es folgte eine ausgedehnte Ritt-Szene, in der mit wechselnden Kulissen Byronsche Szenen wie eine Flussdurchquerung oder die Verfolgung durch die Wölfe nachgespielt wurden, bevor er in die „rude Tartar Landscape“ kommt. Dort wird er gerettet, worauf er sich als verlorener Sohn von „Abder Khan“ herausstellt und rechtzeitig eine Intrige gegen diesen weisen, sanften und naturverbundenen alten Herrscher der Tataren, die offenbar in Zelten leben, verhindert. Mazeppa wird „King of Tartary“ (42), und in einem mit List geführten Rachefeldzug⁶⁵ wird Olinskas Hochzeit vereitelt. Das Ganze endet in einer eigentlichen Schlacht zwischen den Polen von Premislas und den Tataren, die Mazeppa begleiten und die siegreich bleiben.

Alles Ukrainische ist hier terminologisch durch das „Tartarische“ und sachlich durch eine Verbindung unbestimmter märchenhaft-exotischer Merkmale ersetzt; da klingt es wie eine Selbstdeklaration des Dramas, wenn Abder Khan sagt: „The tales of our country have a wild and wondrous force“ (ebd., 49). Diesem unspezifisch exotisierenden Gestus entsprechen die erfundenen, teils ‚slavisierenden‘ Namen fast aller Figuren. Mazeppa ist dabei eine edle Jünglingsfigur mit großem Temperament und Ehrgefühl – und mit verführerischen Qualitäten, die er aber nur bei Olinska einsetzt. Im Zentrum stehen das Liebesdrama (das versetzt ist mit traditionellen Komödienelementen in der Nebenhandlung), die tüppigen Gewänder, für die der Text genaue Anweisungen gibt, und die spektakulären, mit Musik untermalten Elemente wie die Degenkämpfe oder eben der Ritt, der die zentrale Attraktion gebildet haben muss. Mazeppa ist die Figur, die sich ständig um- und verkleidet; er erscheint in schwarzer Vermummung, als Page, in geschmückten

tiere die originale Seitenzählung. Ich bedanke mich bei Andreas Schöne, der sie mir zur Verfügung stellte.

⁶⁵ Bei d'Orville kehrt Mazeppa mit kosakischen Truppen später in das Schloss der Grafen zurück und rächt sich; dessen Frau stirbt trotzdem (d'Orville, wie Anm. 34, 25ff.). Diese zum kleinen Melodram ausgebaut Szene wandelt Mazeppas Liebe in „Ehrgeiz“ (34). Byron übernimmt beiläufig dieses frei erfundene Element (Kap. 9); sie taucht später in diversen Bearbeitungen wieder auf.

weißen türkischen Hemd und Hose und schließlich in einem langen türkischen Gewand und im Turban – dem Gewand Abder Khans.

Ganz offensichtlich lässt sich zwischen den ‚niederen‘ und den ‚höheren‘ Gattungen, in denen Mazeppa in Erscheinung tritt, keine strenge Linie ziehen. So ist offensichtlich, dass das Zirkusdrama – mehr, als dies die Forschung anerkennt – etwa als Folie hinter Słowackis Mazeppa-Drama steht, von dem noch die Rede sein wird;⁶⁶ über das reine Setting in der Burg hinaus und einzelne Details könnte auch die stete Verwandlung seines Mazeppa, die die polonistische Forschung so beschäftigte, hier ihre Präfiguration haben. Doch bereits die Bilder der romantischen Künstler und ihre Mythisierung der Pferdgestalt entstehen unter dem Eindruck dieser Popularisierung, denen sie sicher auch einen Teil ihrer Wirkung verdanken und auf die sich die Zirkustradition nun umgekehrt ikonographisch bezieht.

Die Dramatisierungen im Zirkus gibt es schwergewichtig in Paris und London, aber auch etwa in Italien und offenbar in Berlin.⁶⁷ Eine ganz eigene Karriere macht das Sujet in US-amerikanischen Manegen. Bevor der Mazeppa-Ritt zur Attraktion von Reitshows wie derjenigen „Buffalo Bills“ wird, in denen der wilde Osten auf den Wilden Westen trifft,⁶⁸ kommt er in der Fassung des Milnerschen Melodrams in die Vereinigten Staaten. Berühmt wird in der Rolle des Mazeppa vor allem eine Frau, die legendäre Adah Isaacs Menken (1835-1868). Sie stammte aus dem Süden und hatte erst unbedeutende Rollen gespielt, als sie 1861 in New York die Hauptrolle in „Mazeppa“ angeboten erhielt; anstatt der Puppenfiguren, mit denen offenbar vorher die eigentliche Rittszene durchgeführt wurde, ließ Menken sich nun selbst im fleischfarbenen, eng anliegenden Kostüm auf das Pferd binden. Der skandalumwitterte Erfolg war ein dreifacher: Er galt der Frau in der ‚extremen‘ Männerrolle, der anscheinenden Nacktheit des Auftritts (die Thema sowohl der Werbung wie der Zeitungsberichte war) und der Gefährlichkeit des Ritts.⁶⁹ Menken, eine Meisterin der Selbstdarstellung, sorgte dafür, dass sie

⁶⁶ Słowacki konnte die Zirkusvorführung in London oder in Paris gesehen haben. Vgl. Zbigniew Raszewski, „Mazeppa“, *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmunutowi Szwejkowskiemu*, Wrocław u.a. 1966, 435-453, hier 438f.

⁶⁷ Bezeugt ist etwas eine pantomimische Vorführung im Jahr 1888 im Berliner Zirkus Krembser. Vgl. auch das (Schluss-)Bild *Mazeppa* in Heinrich Lang, *Circus-Bilder. 25 heitere Original-, Feder- und Bleistift-Zeichnungen aus dem Kunststreiterleben*, München 1880.

⁶⁸ Für diese Verbindung gibt es noch mehr Hinweise. Marion Moore Coleman („Mazeppa American“, *Mazeppa. Polish and American. A Translation of Słowacki's „Mazeppa“, together with a brief survey of Mazeppa in the United States*, Cheshire, Conn. 1966, 71) beschreibt das riesige Bild „Simon Kenton's Ride“ des Amerikaners William Walcutt (ca. 1853), das den legendären „frontiersman“ Simon Kenton zeigt, wie er von Indianern, die er ausspionierte, auf ein Pferd gebunden wurde. Walcutt fertigte sein Bild nach der Lithographie „Simon Butler. Le Mazeppa américain“ von Karl Bodmer und Jean François Millet (1851), die das Mazeppa-Sujet bereits auf einen amerikanischen Pionier übertragen hatten (vgl. Jean Pierre Mouilleseaux [wie Anm. 37], 20f.). Das Pferd wird dabei mit den ‚Indianern‘ konnotiert wie ehemals mit den Kosaken.

⁶⁹ Vgl. zu Menken, die als eine der ‚Ikonen‘ des Unterhaltungsbetriebes des 19. Jahrhunderts und als Voreiterin des amerikanischen Starkults gilt, v.a. Bernard Falk, *The Naked Lady. A Bio-*

mit der Mazeppa-Rolle zunehmend identifiziert wurde. Auch jenseits der Bühne inszenierte sie sich als Frau jenseits der Konventionen: in der Öffentlichkeit zu rauchen war geradezu ihr Markenzeichen, sie heiratete viermal, um sich nach spätestens drei Jahren wieder scheiden zu lassen, oder sie stellte ihr Judentum aus, das sie höchstwahrscheinlich erst mit dem ersten Ehemann angenommen hatte. Während sie ihre eigene Herkunft und ihr Leben in verschiedenster Weise mystifizierte, ließ sie sich in verschiedenen theatralischen Posen – darunter natürlich Mazeppa – tausendfach photographieren; es ist vermutet worden, sie sei die meistphotographierte Frau ihrer Zeit gewesen.

Menkens eigentliche Ambition lag aber in der Anerkennung als Dichterin; sie umgab sich mit Vorliebe mit berühmten Vertretern der Literatur und scheint Mark Twain und Walt Whitman ebenso betört zu haben wie Charles Dickens, Algernon Charles Swinburne und die Salons in London, Wien und Paris; mit Alexandre Dumas père verband sie eine skandalöse, photographisch dokumentierte Liebesbeziehung, George Sand, mit der sie vieles in der Selbstdarstellung verband, wurde zur Patin ihres früh verstorbenen Kindes. Mit der Aufnahme, die die mittelmäßige Dichterin sicher nicht wegen ihrer literarischen Leistungen in diesen Kreisen erfuhr, kehrte der skandalöse, alle Grenzen überschreitende Mazeppa aus dem Zirkusspektakel in Gestalt einer unerschrockenen Vertreterin eines neuen Frauenbildes in das Umfeld der Literatur zurück. Menkens Ruhm erwies sich aber als flüchtig: Im Jahr 1868 war ihr rasch erworbenes Vermögen geschwunden, und erkrankt auch wegen der Spätfolgen eines Sturzes vom Pferd, starb sie unbeachtet in Paris. Bereits früher hatten sich Ärzte gewundert, dass sie die körperlichen Belastungen, die die Mazeppa-Rolle schon ohne größere Unfälle mit sich brachte, auf Dauer aushalten konnte. Doch war die Reiterrolle angelsächsischer Mazeppa-Vorführung nun weitgehend die Angelegenheit von Frauen geworden.⁷⁰ Auf ganz unerwartete Weise wird hier die auf den ersten Blick äußerst stabil erscheinende Geschlechtszuschreibung der ikonographischen Mazeppa-Figur transzendiert, was aus ihrem entblößten Ausgestelltsein herrühren muss;⁷¹ die in Mazeppa angelegte ‚Weiblichkeit‘ realisiert sich paradoxerweise durch Frauen in einer Männerrolle. Die Nacktheit und das orientalische Gewand verbinden sich hier in einer exotischen, zum „Tartaren“ verschobenen Kosakenfigur zu

graphy of Adah Isaacs Menken, Revised Edition. London 1952. Wolf Mankowitz, *Mazeppa. The Lives, Loves, and Legends of Adah Isaacs Menken*. New York 1982. Die beide Arbeiten, auf die ich mich hier im wesentlichen stütze, bieten auch Abbildungen von Plakaten zu Mazeppa-Vorführungen.

⁷⁰ Zu anderen Schauspielerinnen, die Menkens Mazeppa-Rolle mit großem Erfolg weiterführten, s. Marion Moore Coleman (wie Anm. 68), 67ff. Die Autorin datiert die „great period of the Mazeppa craze“ in den USA auf die 1880er Jahre (69).

⁷¹ S. zur Frage der Ikonographie des „gewaltsam ausgestellten“ männlichen Körpers im Kontext kunstgeschichtlicher Muster und der Zurückdrängung des nackten Mannes im 19. Jahrhundert German Ritz, „Mazeppa als romantische Figur des Anderen“, *Polonica. Rossica. Cyclica. Professoru R. Figutu k 60-letju*, M. 2001, 58-73, hier 62ff.

einem negativen Spiegelbild viktorianischer Bürgerlichkeit. Die ‚geographische‘ kulturelle Zuschreibung wird dabei weitgehend bedeutungslos und ist mit keinerlei konkreten Bestrebungen des Kulturkontakts mehr verbunden. Die exotische Assoziation des ukrainischen oder osteuropäischen Raums jedoch wird dadurch weiter tradiert.

7. Galopp-Etuden: Mazeppa als Figur pianistischer Akrobatik und pittoresker Programmusik

Schon lange vor Čajkovskijs Oper *Mazeppa* aus dem Jahr 1884, geschrieben nach der Vorlage von Puškins *Poltava*, und jenseits dieser Gattung war das Sujet ein Thema der Musik; in der Oper bildet es eine eigene Linie aus, die hier nicht Thema sein soll.⁷² Auffallender und origineller ist Mazeppa in den instrumentalen Bearbeitungen. Diese mögen nicht im gleichen Maße wie literarische Texte oder Bilder geeignet sein, interkulturelle Bedeutungsschichten zu transportieren. Doch behält Mazeppa auch hier seine narrative Aura, ja er wird geradezu beispielhaft in Kontexten der Programmusik verwendet. Von Bedeutung sind hier vor allem die Bearbeitungen von Franz Liszt, die auf die romantischen Mazeppa-Darstellungen aufbauen und dem ‚Stoff‘ damit weiterschreiben. Gerade an diesem Beispiel lässt sich besonders deutlich die Verschränkung der Medien und Kunstformen ablesen.

Am Anfang der musikalischen Mazeppa-Bearbeitungen steht – sieht man von der nicht erhaltenen musikalischen Untermalung der dramatischen Zirkusvorstellungen ab, über die wenig zu erfahren ist – das Klavier.⁷³ Franz Liszt benennt 1840 mit *Mazeppa* eine Klavieretude in D-Moll, die ursprünglich aus dem Jahr 1826 stammte; sie wird nun Hugos Mazeppa-Gedicht angepasst, indem sie etwa in einigen triumphalen Dur-Akkorden endet. Dass der Text Hugos schon hinter der ersten Etude stand, scheint unwahrscheinlich. Noch als Nr. 4 in den „24 grandes études pour le piano“ (1839), von denen nur 12 ausgeführt wurden, trägt diese Etude keinen Titel; erst in der Einzelpublikation von 1840 erscheint sie als *Mazeppa*. Bekannt ist jedoch, wie sehr das Milieu der Pariser Romantiker den jungen Liszt, der Victor Hugo auch persönlich kannte, beeindruckte und beein-

⁷² Bekannt sind weitere Mazeppa-Opern. Die früheste scheint diejenige von Fabio Campana (1850) zu sein; hingegen erst nach Čajkovskij geschrieben werden diejenige von Marie Grandval, einer Schülerin Chopins und Saint-Saëns' (1892), und diejenige Raul Koczalskis nach Slowacki (1908). Zu finden sind zudem Verweise auf eine *Mazeppa*-Kantate von Paul Puget (1873), offenbar komponiert auf den Text von de Lauzières, dem Librettisten Campanas, und die Kantate einer Jessica Rankin aus dem Jahr 1862.

⁷³ Vgl. zu ersterem die *Valse-Mazeppa* von J.-P. Clarke (Website wie Anm. 61), gemäß Plakat nach Motiven der „Cantata“ *Mazeppa* des Opernkomponisten Michael W. Balfe. Zu den Klavierwerken gehört die „Tondichtung nach Byron“ des Balladenkomponisten Carl Loewe (op. 27, Allegro feroce) aus dem Jahr 1830. Bereits von Liszt beeinflusst ist wohl *Mazeppa. Grande Etude-Galop de Concert pour Piano. Op. 21* von Alfred Quidant – „presto vivace“ zu spielen.

flusste. Dabei wird sich für ihn Mazeppa auch mit dem Zirkusritt verbunden haben, was daran abzulesen ist, dass die Ausführung ganz auf den ‚Galopp‘ ausgerichtet ist und geradezu akrobatische pianistische Fähigkeiten erfordert. Mazeppa erscheint in dem Augenblick, als die „hair-rising technical difficulties“ und der entsprechende Effekt auf den Zuhörer zum Kern einer Kompositionstechnik für das Klavier werden⁷⁴ und der Kult der Virtuosität denjenigen des ‚Genies‘ ablöst. Stand Mazeppa bei Hugo oder Géricault bildhaft für das poetisch-künstlerische Genie, so wird er nun zum Sinnbild ‚übermenschlicher‘ musikalischer Technik. Auch hier bildet, angeregt durch Hugo und jenseits aller Byronschen Ironie, die historische Herrscherfigur die Fluchtlinie, in der das Abenteuer des Steppenritts über die Schwelle der Kulturen und über die *conditio humana* inszeniert wird.

Liszt greift wieder auf ‚Mazeppa‘ zurück, als er die Etude im Rahmen seiner Programmmusik 1851 bearbeitet und in seine *Etudes d'exécution transcendante* aufnimmt (No. 4 von 12). Der pianistische Effekt wird hier eher verstärkt, das Tempo erhöht und durch verbindende Läufe unterstützt; ausgebaut wird die ruhige ‚Todespassage‘ gegen Schluss und der kurze pathetische Schluss. Im selben Jahr arbeitet er dieses Stück zum sechsten *Poème symphonique* um (unter Mitwirkung Raffs in der Orchestrierung), das er 1854 selbst in Weimar uraufführt; ein Liszt-Forscher nennt dies „sein wildeste[s] Orchesterstück“.⁷⁵ *Mazeppa* folgt direkt auf *Prometheus*, damit auf das mythische Sujet, das seiner Ikonographie in der Körperlichkeit am nächsten kommt. In der Symphonischen Dichtung wird das Mazeppa-Thema weiter ausgefaltet: „the passage depicting Mazeppa's fall is considerably expanded, and a new final section is added, based in part on a ‚Cossack‘ theme [...]“;⁷⁶ derselbe Autor nennt andernorts diese Stelle aus dem erweiterten Schluss „orientalisch“.⁷⁷ Dieser von Fanfaren eingeleitete Schlussteil, nun immerhin etwa ein Drittel des Stücks, bildet nicht nur den Übergang zu einer beinahe einfach-naiven Klangwelt, die erst den Charakter eines Volksliedes bzw. -tanzes annimmt, um in einer Art Marsch ein pompöses Ende zu finden. In diesem Schluss bricht sich das Virtuose zugunsten eines ganz anders gearteten narrativen Elements, das eine kosakische Idylle assoziiert. Auch hatte offensichtlich das Mazeppa-Thema die kulturelle Markierung nie verloren.

8. Mazeppa: Slavische Resonanzen auf westliche Slavenbilder

Die durchwegs am historischen Material ausgerichteten slavischen Bearbeitungen des Stoffes gehen auf die Romantik zurück; erst im frühen zwanzigsten Jahrhun-

⁷⁴ S. Humphrey Searle, *The music of Liszt*, 2nd revised edition, New York 1966, Zitat S. 14.

⁷⁵ Peter Raabe, *Franz Liszt*, Bd. II, Stuttgart 1931, 21.

⁷⁶ Humphrey Searle (wie Anm. 74), 72.

⁷⁷ Humphrey Searle, „The Orchestral Works“, Alan Walker (Hrsg.), *Franz Liszt. The Man and his Music*, London 1970, 294.

dert treten neben die russischen und polnischen auch ukrainische. Letztere begründen, als der westliche Mazepa-Boom längst abgeebbt ist, einen nun gegen Russland gerichteten politisierten Mythos des nationalen ukrainischen Freiheitshelden. Dies steht in einem eigenen, äußerst komplexen historischen Kontext, der hier nicht beschrieben werden kann. Diese jüngste Mythisierung entsteht nicht zuletzt aus der Auseinandersetzung unter Historikern vor dem Hintergrund der ‚offiziellen‘ russischen Abstempelung Mazepas zur Verräterfigur, die auf das Anathema aus der petrinischen Zeit zurückgeht. Dies bleibt weitgehend eine innerukrainische Auseinandersetzung, die jedoch auf verschiedene Weise auf die europäische Literatur Bezug nimmt: Das Mazep(p)a-Bild der russischen Romantiker ist hier ebenso präsent wie dasjenige Byrons.⁷⁸ Im Westen allerdings werden weder die historischen noch die literarischen ukrainischen Bearbeitungen über Historikerkreise hinaus wahrgenommen – auch wenn sie teilweise im Westen entstanden.⁷⁹

Die russische und die polnische Linie allerdings müssen hier zumindest angedeutet werden. Auch in der russischen Literatur ist ‚Mazepa‘ primär ein byronistisches Thema.⁸⁰ Das Milieu, in dem es aufgenommen wird, bildet der politisierte Byronismus der frühen 1820er Jahre, in dem sich Polen und Russen so nah kommen wie kaum sonst in der Literaturgeschichte, und damit die Atmosphäre, die zum Dezember-Aufstand von 1825 führt. Man belässt Mazepa seine historische Schreibweise und das Sujet verbleibt in einem historischen Kontext; es bewegt sich vornehmlich abseits der Legende aus der Jugend, die dennoch für die Figur bedeutsam bleibt. In seiner Rückverwandlung in ‚Mazepa‘ erhält ‚Mazepa‘ eine durchwegs politische Dimension; diese aktiviert das bereits von Voltaire berührte Freiheitsmoment im Ukraine-Bild und präsentiert damit letztere in komplementärer Abhängigkeit von Russland (und in geringerem Maße von Polen). Analoges werden wir auch in den deutschen Bearbeitungen verfolgen können.

Der romantische Dichter und dekabristische Agitator Kondratij Ryleev, der nach dem Dezemberaufstand zum Tode verurteilt und im Juli 1826 als einer von fünf Anführern hingerichtet wurde, greift das Thema in seinem Verspoem *Voj-*

⁷⁸ Für einen Überblick über den literarischen ‚Mazepa‘ in der ukrainischen Literatur s. den entsprechenden Eintrag v. V. O. Ševčuk in *Ukrajins'ka literaturna encyklopedija*, t. 3 (1995), 253-255.

⁷⁹ Von Bohdan Lepkyjs Romantetralogie *Mazepa* (1926-1929) scheint es weder deutsche, noch französische oder englische Übersetzungen zu geben.

⁸⁰ Ich übergehe hier den Roman *Mazepa. Istoričeskij roman* von Faddej Bulgarin (1833-1834). Bulgarin, selbst eigentlich ein Pole, unternimmt darin mit dem expliziten Anspruch auf historische Wahrhaftigkeit den Versuch, Mazepa als so gebildeten wie verabscheuenswürdigem Politiker darzustellen – und die ukrainische Geschichte als diejenige des „südlichen Russlands“. Die Absicht, die grundsätzliche Zarentreue der nichtrussischen Gebiete Russlands (wie des Autors selbst) hervortreten zu lassen, prägt den Roman, der als Antwort auf den Schock des polnischen Aufstands und seine Konsequenzen zu lesen ist.

narovskij (1825) auf.⁸¹ In der Widmung an den Dichter- und Dekabristenfreund A.A. Bestužev stellt sich das lyrische Ich als enttäuschter Wanderer durch die Welt und insbesondere die „Steppen des leeren Arabiens“ dar; sie endet mit den berühmten Zeilen – sicher auch rhetorisches Understatement –, er sei nicht Dichter, sondern Bürger.⁸² Als Einleitung folgt Ryleev je ein historisches Portrait von Mazepa und Vojnarovskij aus der Feder von A. Kornilovi bzw. A. Bestužev ein, die den Stoff historisch situieren; dies markiert, wie sehr man sich für die Ukraine und deren Geschichte interessierte. Das Verspoem stellt allerdings nicht Mazepa selbst ins Zentrum; dessen Motivation, sich von Peter abzuwenden, bleibt ambig und geheimnisvoll. Die Heldenrolle übernimmt Mazepas Neffe und Mitstreiter Vojnarovskij. Dieser lebt inzwischen schon viele Jahre als Verbannter in Sibirien; seltsam wirke der Kosake in seiner Kleidung in der öden und düsteren sibirischen Landschaft. Im Hauptteil erzählt Vojnarovskij einem deutschen Wissenschaftler seine Geschichte, der erstaunt ist, hier bei jemandem, der in der Jurte lebt, „die Aufklärung [oder: Bildung, Th.G.] europäischer Länder“ zu finden.⁸³ Vojnarovskij zeigt sich als unerschrockener Kämpfer für seine Heimat und gegen ihre Feinde, die Polen und Krimtataren. Als Mazepa ihm anvertraut, er wende sich zugunsten von Freiheit und Unabhängigkeit (S. 186) gegen Peter, folgt er ihm blind; im Zaren erkennt er nunmehr den Tyrannen. Doch lässt er im Rückblick Zweifel erkennen, ob er richtig gehandelt habe – immerhin hätten sie ihr Vaterland ins Verderben gestürzt (ebd., 188, cf. 193, 198); auch ist er sich nicht sicher, ob Mazepa sein Land retten oder einfach sich zum König machen wollte (190). Ryleev überträgt sogar das Byronsche Motiv von Mazepas Ritt auf Vojnarovskij (182f.): Dieser verirrt sich in einem Kriegszug in der Steppe, wo er Wölfen begegnet und wo schließlich sein Pferd stirbt. Dort wird er von einer jungen Kosakin gefunden, in deren bescheidener Hütte er von nun an lebt und die zu seiner Frau wird; sie wird – in Vorwegnahme des legendären Aktes einiger Dekabristenfrauen – ihrem gefangenen Mann nach Sibirien folgen.

Zu Mazepas Tragik gehört, dass er nach der Niederlage vom eigenen Volk als Judas verflucht wird. Ryleevs Mazepa hat nach der Schlacht Halluzinationen, in denen er den Tod Kočubejs und Iskras sieht, die er hinrichten ließ, weil sie ihn bei Peter verrieten. Byrons Narrativ wird hier – wie die Erwartung des deutschen Wissenschaftlers – korrigiert; ganz offensichtlich kollidiert die westliche ästhetisierte Legende mit dem russischen Blick auf die Geschichte, und sei er noch so ‚revolutionär‘. Um dennoch ein analoges (in Wirklichkeit aber sicher vereinfachtes) byronsches Heldenbild einführen zu können, wird Mazep(p)a weitge-

⁸¹ K.F. Ryleev, „Vojnarovskij. Poema“, *Stichotvorenija, stat'i, očerki, dokladnye zapiski, pis'ma*, Moskva 1956, 167-207. Das Poem entstand vor allem im Jahr 1823 und erschien 1825 mit zensurbedingten Änderungen, die anhand von Manuskripten in modernen Ausgaben getilgt wurden.

⁸² „Я не Поэт, а Гражданин“ (K.F. Ryleev, wie Anm. 81, 168).

⁸³ „Стран европейских просвещенье“ (K.F. Ryleev, wie Anm. 81, 173).

hend durch Vojnarovskij ersetzt, auf dem nun ein ungebrochenes Freiheits- und Ehrenpathos liegt. In der Historisierung und Politisierung entsteht auch eine ganz neue Liebesgeschichte, während für die ‚Affäre‘ kein Platz bleibt; Puškin wird sich kritisch darüber äußern, dass Ryleev auch das Motiv der verführten Patentochter *Matrena* nur kurz erwähnt. Trotz allem weist Ryleevs Ukraine-Bild mit dem Byronschen durchaus Parallelen auf (wobei das Moment der auch kulturell verstandenen Ödnis teilweise auf Sibirien übertragen wird). Auch hier haben wir es mit einer beinahe idyllischen, unberührten, einfachen kosakischen Gesellschaft zu tun, die mit dem Landschaftsbild der leeren Steppe korrespondiert. Das patriotische Pathos des Textes steht dabei über der Konfrontation zwischen Russland und der Ukraine, deren Freiheitsstreben an sich hier ungebrochen positiv bleibt: Dem ukrainischen Freiheitsdrang steht das ‚Tyranische‘ und Imperiale entgegen, nicht aber das Russische.

Weitgehend analog zu Ryleevs Adaptation erscheint das Mazepa-Thema in der polnischen Romantik. Zwar gibt es in Polen wie in Russland keine eigene ikonographische Tradition zu Mazep(p)a, wohl aber partizipieren polnische Künstler an der französischen Ausprägung.⁸⁴ In der Literatur bearbeiten vor allem zwei Texte von Zaleski und Słowacki den Stoff; beide Autoren kennen die erwähnten Tagebücher von Mazepas Zeitgenossen Jan Pasek in Handschriften. Nicht ohne Einfluss Byrons entsteht bereits 1824 das Gedicht *Dumka Mazepy* Józef Bohdan Zaleskis,⁸⁵ der das Thema der freien Ukraine (und der Steppe) in die polnische Romantik einbrachte und damit zu den Begründern eines eigenen polnischen Ukraine-Mythos wurde. Zaleski bewahrt, ja verstärkt das Heldenpathos in der Figur des wilden, kampfbereiten jungen Kosaken, der sich am verweichlichten polnischen Hof nicht zu Hause fühlen kann. Mazepa ist gleichzeitig ungestümer Krieger, Dichter und Don Juan, liebt er doch die schönen Polinnen (nicht aber die Polen insgesamt) – er liebt sie alle, und alle sind ihm gleich, doch definiert er sich selbst eher über Pferde, die Steppe und die Ungebundenheit. Auch Zaleski historisiert Mazepa, was sichtbar wird in historischen Details und ergänzenden Fußnoten, und er verwandelt ihn dabei vom leidenden Opfer zum Patrioten, der den Hof verlässt, um aufständische Ukrainer zu unterstützen, mit dem klaren Ziel, dereinst ihr Hetman zu werden. Der Ritt Byrons, der Thema und Setting vorgibt, wandelt sich zum Bild für die Dynamik des ukrainischen Freiheitswillens und gleichzeitig zum Motor einer poetischen Ausdrucksweise, in der sich die Fremdheit zwischen Polen und Mazepa wieder aufzuheben scheint: das Ukrainische erhält den Status eines positiven Spiegels nicht für Nachahmung – dafür ist das Wilde zu sehr betont –, aber für die idealisierende dichterische Selbstreflexion. Dies erinnert an

⁸⁴ Einige solcher Beispiele (Juliusz Kossak, Maksymilian Gierymski u.a.) verzeichnet Jan K. Ostrowski (wie Anm. 20).

⁸⁵ Józef Bohdan Zaleski, *Wybór poezyj*, Hrsg. v. Cecylia Gajkowska. Wyd. trzecie zmienione, Wroc aw u.a.1985 (Bibl. Narodowa, seria I, nr. 30), 38–45.

die spätere Verwendung bei Victor Hugo, wird aber in einem viel deutlicher markierten kulturgeographischen und historischen Raum angesiedelt, in der das polnische Selbst und das ukrainische ‚Anderer‘ zielgerichtet eingesetzt werden. Der poetische Pol kann in diesem Romantik-Modell nur aus dem Anderen kommen, das in diesem Falle infolge der früheren Zugehörigkeit der Ukraine zu Polen ein ‚eigenes‘ Anderes bzw. ein verlorener Teil des Eigenen ist. Über dem historischen Prinzip steht dennoch das poetische: Zaleski überblendet, wie dem zeitgenössischen Leser bewusst gewesen sein muss, zwei verschiedene historische Situationen, die etwa zwanzig Jahre auseinanderliegen.

Noch stärker über die Historisierung operiert der bedeutendste und wirkungsmächtigste russische Mazepa-Text. 1828/29 entsteht Puškins Verspoem *Poltava*, dessen Komplexität nicht an Čajkovskijs Oper *Mazepa*, die *Poltava* zur Vorlage hat, geschweige an Burenins Libretto oder an ihrer Rezeption gemessen werden sollte. Puškin stellt Mazepas Verführung Marija, der Tochter des obersten Richters und Mazepa-Vertrauten Kočubej, ins Zentrum, der in einem Racheakt Mazepas Verratspläne bei Peter anzeigt, dort aber keinen Glauben findet; Mazepa lässt ihn hinrichten, was seine Tochter in den Wahnsinn treibt.⁸⁶ Der wesentliche, die Handlung vorantreibende Charakterzug von Puškins *Mazepa* stammt aber nicht aus der Geschichte, sondern von Byron: Die Leidenschaftlichkeit, die er nicht kontrollieren kann, wird zum Anlass für eine private Katastrophe, die in die gesellschaftliche – den Bruderkrieg – mündet (ebd., 210). Puškin folgt einer weniger eindimensionalen Aktantisierung als Ryleev. *Mazepa* bleibt die zentrale Figur, obwohl über seinen heimtückischen Charakter kein Zweifel gelassen wird. Puškins *Mazepa* ist aber nicht einfach der für die russische Perspektive typische Verräter. Er ist weniger ein Verräter an Peter als ein alter Herrscher, der seine junge Patentochter verführt (was nach orthodoxen Regeln einem Inzest gleichkommt) und deren Vater seinen persönlichen Ambitionen opfert. Zwar ist ihm nichts heilig, er kennt kein Vaterland und verachtet sogar die Freiheit (187). Doch Marija liebt *Mazepa* wirklich, sie verlässt freiwillig die Familie und unterstützt seine politischen Pläne, und entsprechend wird die Ukraine, sowenig sie Peter blind ergeben ist, nicht mit Mazepas Verrat gleichgesetzt: Es bleibt ihre basale Konnotation mit der Freiheitsliebe.⁸⁷ Die stärksten Passagen, die das Aufbegehren der Ukraine beschreiben, richten sich gegen *Mazepa*, weil er lange *nicht* gegen Peter aufbegehrt, sondern dessen „gehorsamer Untertan“ bleibt; dabei werden auch die Freiheitshelden genannt, die sich gegen die russische Herrschaft gerichtet hatten (185).

⁸⁶ A.S. Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach*, T. 4, Leningrad 1977, 180-224.

⁸⁷ Wäre dem in der Wahrnehmung der Zeit nicht so gewesen, dann hätte kaum der junge ukrainische begeisterte Evgenij Grebenka (Hrebynka) das Poem ins Ukrainische übersetzt; es erschien als Einzelausgabe 1836.

Die Ambiguität der Mazepa-Figur entsteht dadurch, dass der Erzählstimme, die das ‚offizielle‘ negative Mazepa-Bild zu transportieren scheint, andere Textschichten entgegenlaufen. Sie erhöht sich dadurch, dass Mazepa gewisse ‚romantische‘ Merkmale zugeschrieben werden. Neben der Leidenschaftlichkeit ist dies vor allem das Dichten;⁸⁸ im letzten Satz des Textes ist davon die Rede, wie die blinden Sänger die „Lieder des Hetman“ singen werden. Der ‚romantische‘ Zug Mazepas wird jedoch in einer Art Pervertierung gezeigt, die mit der durchgehenden Opposition von ‚jung‘ und ‚alt‘ korrespondiert; Mazepas hohes Alter, das mit seiner Leidenschaftlichkeit kontrastiert, ist denn ein wichtiges Motiv. Die romantischen Konnotationen verweisen auf die Byronsche Vorlage, aus der bereits im Motto zitiert wird. Byrons Mazepa, der sich einer historischen Dimension nur zu ästhetischen Zwecken bedient, wird hier nicht nur historisch kontextualisiert wie bei Ryleev, sondern ihm wird unter dem Mantel der lyrischen Form gleichsam das Historische als Prinzip entgegengesetzt, mit dem das Private tragisch konfliktiert; Puškin befasste sich zur Zeit der Abfassung bereits ernsthaft mit historischer Quellenforschung zur Petrinischen Zeit.⁸⁹ An *Poltava* wird sichtbar, wie Puškins ursprünglich byronistisches Romantikmodell langsam aufbricht, das in seiner frühen Lesart eine Diskrepanz zwischen Poetizität und Wahrhaftigkeit nicht vorgesehen hatte. In einem späteren Kommentar wirft Puškin Byron vor, sich nur auf Voltaire zu beziehen und zugunsten des malerischen Bildes die historischen Gegebenheiten zu missachten.⁹⁰ Das ‚Neue‘, das Puškin für sein Werk an derselben Stelle behauptet, liegt in der Verbindung der poetischen Form mit der historischen Plausibilität. Und dennoch gibt es auch in diesem Text einen angedeuteten Kosaken-Mythos, und wieder ist er von Mazepa abgelöst: der unglückliche junge

⁸⁸ Dass Mazep(p)a auch Gedichte verfasste, entspricht der historischen Wahrscheinlichkeit; es sind auch Texte erhalten, die ihm zugeschrieben werden. Bereits Voltaire erwähnt, Mazepa weise „quelque teinture des belles-lettres“ auf (Voltaire, *Histoire*, wie Anm. 25, 332); dies ist die Formulierung seines polnischen Informanten Poniatowski, der dies dem Aufenthalt am polnischen Hof zuschreibt (333). Byron erwähnt dies mit Ironie; „It was a court of jousts and mimes, / Where every courtier tried at rhymes; / Even I for once produced some verses“ (IV); auch hier wird das Bildungselement reduziert und das, was davon bleibt, dem ‚westlichen‘ Einfluss zugeschrieben. Bei Puškin tritt es ernsthaft auf.

⁸⁹ Der Vorwurf der bezüglich *Poltava* reichlich tendenziösen Darstellung Hubert Babinskis, Puškin habe die Fakten verbogen (wie Anm. 20, 107ff., bes. 122), ist ahistorisch: Von geringfügigen Freiheiten, die in den Anmerkungen deklariert sind, abgesehen, widerspricht *Poltava* keineswegs dem historischen Wissensstand der Zeit. Auch ukrainische Historiker werden noch Jahrzehnte später Mazepa keineswegs positiver beschreiben (wenn auch aus anderen Gründen). Babinski ist allerdings zugute zu halten, dass besonders in den 1920er Jahren selbst russische Forscher, so auch Jurij Tynjanov, den Text des politischen Opportunismus verdächtigten.

⁹⁰ A.S. Puškin, „Oproverženie na kritiku“, Ders. (wie Anm. 86), T. 7, Leningrad 1978, 116-137, hier 133; vgl. die Kritik an Ryleev 134. Die Passage zu *Poltava* hat Puškin – im Gegensatz zum Rest des unvollendet gebliebenen Artikels – 1831 publiziert. Die Kontrastierung von ‚Poetizität‘ und historischer Wahrhaftigkeit entfaltet sich bei Puškin in den Jahren nach 1831; vgl. dazu Thomas Grob, „Literatur, Macht und politisches Ereignis. Der Dekabristenaufstand, der Polen-aufstand und die ‚Romantik‘“, Jochen-Ulrich Peters, Ulrich Schmid (Hrsg.), *Imperium und Intelligencija. Fallstudien zur russischen Kultur im frühen 19. Jahrhundert*, Zürich 2004, 139-169.

Kosake, der auch in Marija verliebt ist und sogar zum Überbringer der Denunziation wird, trägt deutliche Züge eines solchen idealen kosakischen Helden.⁹¹

Wie die (Selbst-)Distanzierung gegenüber romantischen Erzählmodellen zum Kern des ‚Mazeppa‘-Stoffs werden kann, soll an einem anderen Beispiel diskutiert werden; was im deutschsprachigen Raum später durch die assoziative Verbindung Mazeppas mit dem liberalen Freiheitskampf begründet sein wird, wird hier ebenfalls letztlich politisch ausgelöst. Um die historische und poetische Charakterisierung Mazeppas, der für die Russen eine Figur auch der eigenen Geschichte ist, wird weder aus poetischem Selbstzweck, noch aus Historismus gerungen. Bei Puškin geht es dabei um gesellschaftliche Konzepte nach dem Scheitern des Aufstandsmodells einerseits,⁹² um das Konzept ‚Russland‘ andererseits. Hier sind für ihn wie für Ryleev die räumlichen Bedeutungsschichten entscheidend, in deren Zentrum die Ukraine steht. Diese verliert die westliche Schwellenfunktion zum Unzivilisierten – die sie auf andere, positivierte Weise auch in den ‚ukrainischen Schulen‘ der russischen und polnischen Romantik annehmen kann –, und erst recht kann sie aufgrund ihrer Nähe nicht im Nebel des Exotisch-Orientalischen verschwinden: Die Verwischung der Grenze zwischen Ukrainern und Kosaken ist möglich, nicht aber diejenige zwischen Kosaken und Tataren. Die Ukraine wird ebenfalls, aber auf andere Weise narrativ konstruiert als ein Dazwischen von Fremdem und Eigenem. Sie ist gleichzeitig, ihrem Namen gemäß, ‚Randgebiet‘, wie sie eine Art vormodernen, gleichsam ursprünglich slavischen Raum darstellt, der bald in der Prosa Gogol’s und anderer literarisch entfaltet werden wird. Mazeppa ist die Gefährdung dieses Idylls, er repräsentiert in diesem postdekabristischen Text viel eindeutiger als bei Ryleev auch die Ambiguität des revolutionären Freiheitswillens selbst. Zusammen mit diesem ist aber auch die zur selben Zeit von Hugo besungene poetische Fähigkeit, der Phantasie fremde Räume zu erschließen, in Frage gestellt.

Auch für die polnische Romantik fungieren die mythisierte Ukraine und der Kosake als deren Repräsent als ein entfremdetes ‚Eigenes‘; sie ist hier nicht zuletzt verlorenes Territorium. Im Rückblick aus dem 19. Jahrhundert wird der literarisierte Mazeppa ‚fremder‘, als es historisch der polonisierte rechtsufrige Kosake je gewesen war. Die Komplexität der Figur des ‚Kosaken‘ für die romantische nationale Selbstdefinition kann hier nicht erörtert werden. Im Drama *Mazeppa* von Juliusz Słowacki aus dem Jahr 1839 wird sie jedenfalls postromantisch noch einmal relevant.⁹³ Dieses zeigt den jungen Pagen in Begleitung des Königs

⁹¹ Vgl. zum Kosakenmythos der russischen Romantik allgemein und zu *Poltava* im besonderen Judith Deutsch Kornblatt, *The Cossack Hero in Russian Literature. A Study in Cultural Mythology*, Madison 1992.

⁹² Den zentralen intertextuellen Bezug für den politischen Diskurs stellt neben Ryleev sicher Mickiewicz’s *Konrad Wallenrod* und dessen Verräter-Thematik dar.

⁹³ Juliusz Słowacki, „Mazeppa. Tragedie w pięciu aktach“, *Dzieła wybrane*, T. 4: Dramaty, Wrocław u.a. 1979, 247-335.

Jan Kazimierz im Schloss eines (namenlosen) Wojewoden und seiner zweiten, blutjungen Frau Amelia; er löst beim Schlossherrn wahnhafte Eifersuchtsgefühle aus, die die Handlung in Zerstörungen shakespearischen Ausmaßes enden lässt. Slowackis Mazepa verliert beinahe alle seine Merkmale, die ihm die bereits reiche Stoffgeschichte verliehen hatte. Zwar tritt er erst (beinahe komödiantisch) in der ihm eigenen Don Juan-Pose auf; als hemmungsloser Frauenverführer wird er denn auch zuerst durch eine Hofdame vorgestellt (ebd., 254). Darin erhält er jedoch Konkurrenz der anderen männlichen Figuren einschließlich des Königs, und es kommt auch zu keiner Liebesaffäre. Bald zeichnet er sich zudem durch einen proteischen Rollenwechsel aus, den polnische Interpretatoren meist als Läuterung zu einer vergeistigten Figur auffassen; dass sie ihre Wurzeln im Zirkus haben könnte, wurde bereits erwähnt.

Das Drama spielt vor der eigentlichen Bestrafung, die zum Schluss angedeutet (und als Erwartung des Publikums vorausgesetzt) wird; es entwickelt sich als Familiendrama in einem demonstrativ geschlossenen Raum und kleinem Personal. Die blutjunge Ehefrau des alten Wojewoden wird nicht nur von Mazepa, sondern auch vom König sowie vom Sohn des Hausherrn aus früherer Ehe begehrt; dass sie alle fremden Begehren an sich abprallen lässt, kann die Katastrophe des Eifersuchtsdramas nicht aufhalten. Mazepa ist in diesem geschlossenen Raum in verschiedener Hinsicht das bewegliche Element, was in Kontrast steht zu seiner Einmauerung im Alkoven der jungen Schlossherrin. Dort verbringt er einen guten Teil des Stücks, da Amelia, die von seiner Anwesenheit in ihren Räumlichkeiten nichts weiß, aus Ehrgefühl verhindert, dass ihr Mann Einsicht nimmt – was dieser mit der vorsorglichen Einmauerung beantwortet. Mazepa, der prinzipiell durchs Fenster den Bühnenraum betritt, ist zum Schluss beinahe der einzige Überlebende, und er ist überhaupt der Unfassbare, Wandelbare, derjenige, der nicht in die Starrheit der Beziehungsstruktur eingebunden ist und teilweise eine ironische Distanz zu sich selbst pflegt. Nicht das eigentliche Objekt, sondern er als Außenstehender wird zum Katalysator der Katastrophe, die ausgelöst wird durch verschiedenartige Begehren, die immer weniger zu kontrollieren sind:⁹⁴ die Liebe des Sohnes Zbigniew zu Amelia, die Eifersucht des Wojewoden, die Eitelkeit des Königs, vielleicht sogar die ‚Standhaftigkeit‘ Amelias. Mazepa unterliegt dem weniger als die anderen, wie überhaupt diese Mazepa-Figur des ehemaligen Byronisten Slowacki die Byrnschen Züge weitgehend abgelegt hat. Es bleibt jedoch die Figur des Außen und das Moment der Grenzüberschreitung, die hier den festen sozialen Ort sprengt, ja zerstört. Ungleich stärker als in allen älteren Versionen wird er vom erlebenden und handelnden Helden zur Figur der reinen Spiegelung: nicht Agent der Handlung, nicht einmal deren Ursache, und auch nicht ihr Opfer. Eher wird dieser Vertreter der Steppe, der bei Zaleski Träger einer

⁹⁴ Vgl. dazu ausführlich German Ritz, „Mazepa als romantische Figur des Anderen“ (wie Anm. 71).

neuen Poesie war, zum Prisma, an dem romantische Selbstreflexion ihr zerstörerisches Potential offenbart. Das ist vielleicht das Moment, in dem sich der Dichter selbst mit seinem Mazepa identifizierte, als er zum ersten Mal an ein Mazepa-Drama dachte: „[...] da ging mir ein Gedanke durch den Kopf. So galoppierte dieser Gedanke vier Stunden, bis er fünf ellenlange Akte lang war. Kein Wunder, dass er galoppierte, ich dachte ja auch an den galoppierenden Mazepa. So schrieb ich in gut zehn Tagen eine Tragödie, bei der du weinen müsstest. Mama, wenn nicht über Mazepa, dann doch über Julka.“⁹⁵ Das romantische Freiheitspathos, mit dem Mazep(p)a im slavischen Raum verbunden war, ist in seinem Drama ebenso verschwunden wie die letztlich noch romantische Diabolisierung. Der unendliche Raum wird erst in der Zerstörung des Schlosses sichtbar, erst in der angekündigten Bestrafung des unschuldigen Mazepa durch den Wojewoden, auf die alles von Anfang an hinauslaufen musste. Nur das Wissen um das weitere Schicksal des Pagen, Hugos „Et se relève roi!“, legitimiert ihn als Titelfigur des Dramas. Mazepas Aufstieg als Kosakenführer nimmt bei Słowacki seinen Anfang in den Ruinen der sich abschottenden Welt des polnischen Adels.

9. Mazepa als Spiegel des (enttäuschten) Liberalismus

Bevor ich auf Gottfried Kellers Erzählung *Der Schmied seines Glückes* zu sprechen komme, das man in Stoffgeschichten nicht findet, gilt es die spezifisch deutsche Traditionslinie im neunzehnten Jahrhundert zu skizzieren. In der deutschen Literatur wird der Stoff in die Tradition des schillerschen Freiheitsdramas verwoben, was zur Folge hat, dass sich die romantische Mazepa-Legende mit dem historisch-politischen Kontext verbindet. Der ‚romantisierende‘ Einfluss insbesondere Byrons führt nicht zu Darstellungen im Sinne Hugos oder der romantischen Maler, sondern zur ‚Erfindung‘ des ukrainisch-nationalen Freiheitshelden. Der ‚deutsche‘ Mazepa steht meist in direkter Abhängigkeit vom Russlandbild, insbesondere vom Bild Peters des Großen. Seine eigenständige Formierung beginnt mit Heinrich Bertuchs „romantisch-historischem Trauerspiel“ *Alexei Petrowitsch* (1812)⁹⁶ und damit bereits vor dem *Mazepa* Byrons. Bezeichnenderweise ist „Mazepa“ denn auch erst einmal eine Nebenfigur in diesem historischen Drama, dass der Autor im Vorwort zur Erstausgabe listig als „kein eigentlich historisches“ bezeichnet: es enthalte „nur historische Namen [...], die

⁹⁵ „Myśl ta galopowała tak przez cztery godziny, że stała się długa na pięć fokciowych aktów. I nie dziw, że galopowała, bo też myślałem o galopującym Mazepie. Jakoż we dni kilkanaście napisałem tragedią, na której płakałabyś Mama, jeśli nie po Mazepie, to po Julku“ (*Dzieła wybrane*, wie Anm. 93, T. 6, 178). Słowacki will diese erste Fassung, von der nichts bekannt ist, später verbrannt haben.

⁹⁶ Das Drama erschien erstmals 1812. Ich habe die Ausgabe in der *Deutschen Schaubühne*, Bd. 19, Augsburg-Leipzig o. J., 159-306 verwendet: „Alexei Petrowitsch. Ein romantisch-historisches Trauerspiel in fünf Aufzügen, von Heinrich Bertuch“.

der Romantik Reiz verleihen sollen“;⁹⁷ immerhin habe ja auch Schiller „die faktische Wahrheit zur poetischen erhoben“ (ebd., XVI).

In diesem Drama im Blankvers um Alexei, den Sohn Peters, der nach Europa geflüchtet war und nun – auch durch Intrigen am Hof – durch Peter zum Tode verurteilt wird, spielt Mazeppa eine äußerst seltsame Rolle, die schwer an die historische Figur, als die sie auftritt,⁹⁸ zurückgebunden werden kann. Mehrmals tritt er auf, um Alexei davon zu überzeugen, die Flucht zu ergreifen und sich nach Baturin zu begeben, wo er sicher sei; jedesmal bleibt Alexei, ein wenig tatkräftiger, aber dennoch edler Charakter, seiner Absicht treu, sich dem Vater und seinem Urteil zu stellen. Zum Schluss, als Peter durch Einwirkung des Hofnarren Uschakow – die edelste aller Personen am Hof, die man in diese Rolle gezwungen hatte – seinen Sohn doch noch begnadigt, bringt er den Prinzen sogar um, im Glauben, ihm dadurch die Schmach der Hinrichtung zu ersparen. Seltsam für das Auftreten Mazeppas ist nicht nur, dass die Handlung offenbar nach „Pultawa“ spielt (s. ebd., 295); historisch stirbt Alexei im Jahr 1718. Auffallend ist vor allem, dass Mazeppa jeweils ganz unvermittelt auftritt, ohne dass man sich seine Anwesenheit erklären könnte; zudem ist er stets mit Verkleidungen seiner selbst und Alexeis befasst. Er tritt gleichsam aus einer Wand (172), er erscheint (unter Musik!) als Gespenst (218), als Derwisch und Franzose (260) oder aus einem „Sarkophag“; hier bringt er für Alexei das Kostüm eines „Imams“ (303). Als einziger steht er außerhalb dieser höfischen Welt zwischen Intrige und Servilität, in der junge deutsche Damen in süßen Erinnerungen an ihre fernen heimatlichen Gärten schwelgen (240ff.); er steht sogar außerhalb des Reichs, „wo Verrath und Mord / In jedem Winkel lauscht“ (228).

Die kulturelle Grenze, von der das Drama lebt, verläuft bei Bertuch zwischen der (impliziten) westlichen Perspektive und dem orientalisierten Russland und dem Zaren, dessen Untertanen permanent halb-metaphorisch als „Sklaven“ bezeichnet werden. Der Hinweis im Vorwort zur ersten Ausgabe, der alte Kreml sei „im orientalischen Geschmack“ gebaut gewesen, deswegen komme ein „Kiosk“, d.h. ein „türkisches Bad“ vor, ist keineswegs zufällig.⁹⁹ Bereits der erste Akt eröffnet mit den Themen von Alkohol, Unfreiheit, zaristischen Spionen und der „Knute“; hier erscheint auch beiläufig die „Steppe“ (162). Als großer Konflikt hinter der Handlung wird die petrinische Modernisierung gesehen, als deren Feind Alexei fungiert, das „sklavische Volk“, das „gezähmt“ und „kultiviert“ werden soll (168 und passim). Der tyrannische Herrscher läutert sich übrigens zum Schluss auf einen Schlag, indem er von Uschakow, dem in die Narrenrolle

⁹⁷ „Einleitung in historischer und ästhetischer Hinsicht“, in: Ders., *Alexei Petrowitsch, ein roman-tisch-historisches Trauerspiel in fünf Akten*, Gotha 1812, XV.

⁹⁸ Die Schreibweise als „Mazeppa“ verweist gleichzeitig auf Voltaire wie auf d'Orville; im Personenverzeichnis wird er als „Hettmann der Cosacken“ vorgestellt. Ich halte mich auch hier an die originalen Schreibweisen.

⁹⁹ „Einleitung“ (wie Anm. 99) ebd., XV.

gezwungenen Edelmann, die Lektion der „Menschlichkeit“ lernt (301). Mazepa spielt auf dieser Bedeutungsebene keine Rolle, so wie alles Ukrainisch-Kosakische an seiner Figur und in dem Stück überhaupt fehlt. Dies betrifft auch die Orte der Handlung: Das Drama – das immer wieder russische Ausdrücke einfließt – beginnt in einer „Kabacke“ an der russischen Grenze und spielt dann ausschließlich im Moskauer Kreml. Mazepa ist kein Freiheitsheld, obwohl er sich kurz mit der Absicht vorstellt, „ein Volk dem Tode zu entreißen, / Was einst dem Scepter Rußlands zu gehorchen, / Aus freyer Wahl versprach, und seine Freyheit / Sich so zu retten hoffte gegen Polens / Willkühr. Doch dies Verhältniß hat in Druck / und Tyranny sich umgewandelt“ (175f.). In seltsamer Ähnlichkeit zum postromantischen Drama Słowackis ist er der Ungebundene, der jenseits der Beziehungen und Intrigen aus dem Nichts erscheint, um zu helfen, und der dann doch tragisch endet und selbst die Tragödie verantwortet. Noch vor der Prägung des Narrativs durch Byron, ohne das Element des nackten Ritts und der Erotisierung zeichnet sich hier die Verbindung von „dressing“ bzw. „undressing“ der Mazepa-Figur mit ihrer „deterritorialization“ ab: „From every perspective he is exterior, transitional and transnational.“¹⁰⁰

Spätere Bearbeitungen werden das Freiheitsdrama bezüglich der Mazepa-Figur konkretisieren. Wirksam wird es vor allem in den Revolutionsjahren von 1848, und es bleibt von da an mit dem Freiheitsdrang der liberalen Bewegungen assoziiert. Bereits 1827 oder 1830 fertigte der junge Ferdinand Freiligrath eine Übersetzung von Byrons *Mazepa* an; sie blieb aber bis nach seinem Tod unveröffentlicht.¹⁰¹ Als 1846 August von Drake Słowackis *Mazepa* übersetzte, fügte er in einem Anhang nicht nur Anweisungen zum historisch korrekten „Costüm“ bei, sondern auch eine gut informierte biographische Notiz zum Autor. Diesen stellt er nicht zuletzt als Teilnehmer am polnischen Aufstand von 1830 dar, während er aufgrund seiner Hinwendung zur „Sekte des Towianskischen Messianismus“ zusammen mit Mickiewicz nun „für die polnische Literatur als verloren zu betrachten“ sei (2046). Ausgerechnet Słowacki wird hier zum politischen Dichter und zum Repräsentanten des Aufstands, der in deutschen liberalen Kreisen viel Sympathie genoss.¹⁰² Dass dies im Kontext des Mazepa-Dramas relevant wird, kann nur mit der Konnotation dieses Stoffes mit der Freiheitsthematik zusammenhängen.

¹⁰⁰ So die in verschiedener Hinsicht etwas zu generalisierende Deutung von Zbigniew Białas, „Dressing Mazepa: Costumes and Wounds“, Z. Białas, W. Krajka (Hrsg.), *East-Central European traumas and a Millennial Condition*, Lublin-New York 1999, 191-207, hier 205.

¹⁰¹ *Freiligraths Werke in sechs Teilen*, hrsg. v. J. Schering, Berlin-Leipzig u.a. o.J., 5. Teil: Übersetzungen II, 79-104. Ein Kommentar dazu findet sich etwa bei G.W. Spink, *Freiligrath als Verdeutscher der englischen Poesie*, Berlin 1925, 36f.

¹⁰² „Nach Unterdrückung des polnischen Aufstandes von 1830, an dem er nicht nur als Soldat, sondern auch als tyrätischer Volksdichter einen regen Anteil genommen, emigrierte er in's Ausland“ (2045). Ersteres trifft nicht zu, zweiteres beschränkt sich weitgehend auf zwei Gedichte, die allerdings in den aufständischen Kreisen stark rezipiert wurden.

So steht es in einem breiteren Kontext, wenn im April 1849 in München ein Mazeppa-Drama uraufgeführt wird: Andreas Mays *König der Steppe. Drama in fünf Aufzügen*. Hier entfällt die russische Zentrierung des Stoffes, der sich – bei allen Verzerrungen und künstlerischen Freiheiten – von der historischen Phantasie zu einem eigentlichen historischen Drama entwickelt hat. Mays Handlung entspricht weitgehend derjenigen Puškins, dessen Text seit 1840 in der Übersetzung Robert Lipperts auch auf Deutsch vorlag; einiges könnte der Autor auch historischen Arbeiten entnommen haben. Die Namen sind zum Großteil erfunden oder aus einem weiten Umfeld auf die Akteure übertragen („Galizin“, „Eudoxia“).¹⁰³ Mazeppa ist ein politischer Held und ein Agent der nationalen Freiheit und Unabhängigkeit der Ukraine; gerade darin bleiben die europäische Perspektive und der implizite Russlandbezug bestehen. Die Ukraine bleibt die Schwelle, nicht Europa, nicht Asien. Dagegen wird letzterem offenbar Russland zugeschlagen: „Ein freier Staat soll die Ukraine werden, / Ein freies Reich soll hier entstehen, selbständig / Und unabhängig! Wie ein Riese soll es / Sich zwischen Asien und dem Westen lagern, ein Bollwerk gegen Russland für Europa!“ (ebd., 12). Das hervortretende ‚geographische‘ Merkmal ist wiederum die Steppe, ein Handlungsraum (28), der ja auch den Titel prägt; tatsächlich ist das Ziel Mazeppas ein „Königreich des Steppe“ (ebd.).

Mays Mazeppa ist aber keineswegs einfach ein scheiternder Freiheitsheld; noch weniger ist er „a revolutionary who has to use every means to try to achieve his desired political end“,¹⁰⁴ sowenig wie die hier „Natalie“ genannte Tochter von „Kotschubei“¹⁰⁵ eine „Träumerin“ ist (ebd.) oder eine bloß Verführte (162). Dies macht schon die Integration des Byronschen Narrativs deutlich. Schon ganz zu Beginn wird das Abenteuer um die jugendliche Liebschaft gezielt zur Charakterisierung der Hauptfigur eingesetzt. Kotschubei, der in jugendlichen Jahren ebenfalls Page und mit Mazeppa befreundet war, erzählt es dem jungen Dimitri Galizin, der Natalie liebt, später in russischen Diensten stehen und zum Schluss als Rächer wiederkommen wird (eine analoge Figur findet sich bei Puškin und später als Andrej in Čajkovskijs Oper): Fürst „Falibowsky“ habe Mazeppa in den Armen seiner Frau erwischt und „völlig entkleidet“ auf ein „wildes Ross“ binden lassen, das in die Steppe zurückgelaufen sei. Auf Nachfrage Dimitris, ob das nicht ein „Märchen“ sei, bezeichnet Kotschubei die Episode als „Wahrheit, nur Wahrheit“. Das „Missgeschick“ sei für Mazeppa die „Quelle seines Glückes“ geworden (ebd., 6): Als Hetman habe er Russland gegen die „Tartaren“ und die

¹⁰³ „Eudoxia“, eigtl Evdokija Fedorovna Lopuchina, war die erste Frau Peters, die Mutter Aleksejs, von der er sich scheiden ließ.

¹⁰⁴ Lydia Tarnavsky, „Literary Imagination versus Historical Facts: A Literary Presentation of the Historical Ivan Mazepa-Motria Kuchubei Romance in Andreas May's ‚König der Stepp‘“, *Germano-Slavica*, Vol. 6, No. 3, 1989, 155-165, hier 163.

¹⁰⁵ Mit dem Namen Nataľja spielt bereits Puškin in seinen Entwürfen zu *Poltava*, als er offensichtlich eine poetischere Variante für das ukrainische Motrja bzw. Matrena sucht.

Türken Ruhm gebracht, schließlich sei er „Bojar“ geworden und zuletzt „zum Fürsten von Kleinrussland erhoben“ worden. Auch bei May charakterisiert gerade diese Episode Mazeppas Charakter. Sie wird zur Vorausdeutung auf die weitere Handlung: „aber auch damals schon erkannte diese glühende Natur keine Schranken für ihre Begierden an. Mazeppa, rief ich ihm oft zu, die Zügellosigkeit deiner Wünsche bringt dir noch den Untergang“ (10). Als Kotschubei auch Mazeppa gegenüber befürchtet, die „wilde Kraft“ werde „zuletzt sich selbst verzehren“ (10), weiß er noch nichts davon, dass damit zuerst sein eigenes Verderben angekündigt ist.

Es gibt in diesem Roman nur eine sehr verwischte kulturelle Grenze zwischen dem Ukrainischen und dem Russischen, auch wenn Mazeppa den Unterschied zwischen Peters herzloser Tyrannei und der Ukraine betont (49f.). Beides bleibt in einem zivilisatorischen Zwischenraum – Mazeppa ist auch der „Tartarenfresser“ (6) –, während der Westen nicht explizit erscheint. Weder wird der von Mazeppa geäußerte Gedanke eines europäischen Bollwerks gegenüber Russland weiter ausgeführt, noch das Bild einer gänzlich ‚wilden‘ Ukraine gezeigt. Dennoch arbeitet auch May mit der Konstruktion kultureller Differenz. Sie erfolgt über eine nur stellenweise explizit werdende Orientalisierung, die mit dem „ungezähmten Blut[...]“ Mazeppas (73) korrespondiert; nicht von ungefähr residiert dieser in einem „Saal im reichen orientalischen Geschmack“ (48). Diese Orientalisierung erklärt implizit den raschen Aufstieg Mazeppas. Sie wird überraschenderweise noch deutlicher in der Figur von Natalie, die sich von der Rolle des passiven Mädchens löst. In ihr ist das erotisierte Bild der orientalischen Frau in einer Weise verschoben, die im deutschen Umfeld Schule machen wird. Die exponierte Lust-Orientierung der dennoch submissiven ‚Orientalin‘ wandelt sich bei ihr zu einem auffallenden Willen zu Macht und Größe. Dieses junge Mädchen ist es, das die Bindung zum bejahrten Mazeppa sucht, nachdem sie von Mazeppas Trachten nach einer Krone gehört hat (17), und ihr Machtwille löst erst ihre Anziehung auf Mazeppa aus, der sie zuvor gar nicht sehen will. Es kommt – entgegen den historischen Fakten – sogar zur Heirat, nachdem Mazeppa ihr seine Pläne schildert und sie ihn deswegen für einen „Auserwählten“ hält, der „Ein Königreich aufbau'n, ein Volk erschaffen“ will. Es ist aber auch diese Natalie, die sich ihm stolz entgegenstellt, als sein „roher Machtanspruch“ (ebd., 64) ihn als angehenden Tyrannen entlarvt: „Mein Auge / sah einen Gott und stieß auf einen Dämon“ (73). Mazeppa selbst bestätigt dies in seiner zunehmenden Raserei („in dieser Feste haust nur noch ein König! / Nichts mehr von einem Menschen!“, 76). Die vermeintliche Ordnungslosigkeit sozialer und politischer Strukturen, für die die Ukraine steht und die dem Gestrandeten Mazeppa einen triumphalen Aufstieg ermöglichte, macht ihn nun zum ‚orientalischen‘ Despoten – um ihn dann als „Eintagskönig“ zu entlarven (77).

Mays Mazeppa erweist seine pervertierte Machtnatur endgültig darin, dass er – auch dies ein Motiv schon bei Puškin – nach verlorener Schlacht, als die Flucht schon feststeht, von Kotschubei dessen „angehäufte Schätze“ (78) verlangt. Natalie wird in diesem gleichsam napoleonischen politischen Diskurs zur tragischen Figur des Stückes: Ihr Entschluss machte letztlich den Vater zum Gefangenen, und nun muss sie sich zum Schluss zwischen zwei „heil'ge[n] Pflichten“ entscheiden: den Mann zu töten oder diesen den Vater töten zu lassen. Erst der Schluss führt vieles wieder in einen geordneten Rahmen zurück: Natalies alte Dienerin gibt ihr einen Schlaftrunk, mit dem sie Mazeppa betäubt, der Vater wird befreit, die Russen nehmen Baturin ein und Natalie kann ihre Treue beweisen, indem sie auch in den Tod gehen will. Dies verhindert Mazeppa, bevor er sich dem Zaren ausliefert, der seinen Kopf fordert. Sein letzter Wunsch ist es, noch einmal die Steppe zu sehen (98), seine letzten Worte gelten seinem politischen Projekt des „Steppenreiches“ (ebd.). Seine letzte Botschaft ist revolutionär und resignativ zugleich: „Wo sind die Throne, die nicht untergeh'n? / Nur der Gedanke bleibt, nur die Geschichte!“ (99).

Die wenigen Arbeiten zu diesen Dramen versuchen zumeist, ihren ‚legendären‘ Gehalt von der historischen Faktizität abzugrenzen. Dies ist ein wenig erfolgversprechendes Unterfangen, weil letztere so wenig gesichert ist und in Bereichen, die hier relevant werden – psychologische und politische Handlungsmotivierungen, Beziehungsstrukturen, innere Konflikte usw. –, fast ganz im Dunkeln liegt. Doch ist dies auch nicht entscheidend, wenn es darum geht, nach dem ‚phantastischen‘ Potential des Stoffes zu fragen. Dabei erweist sich allerdings die Freiheit gegenüber dem Stoff selbst als zentrales Element. Das Drama Friedrich Bertuchs stand, vom Autor deklariert, im Zeichen eines romantischen Begriffs von poetischer Historizität, die die „Oekonomie“ des Stücks über die faktische Korrektheit stellt. Die Tendenz in den folgenden Jahrzehnten zu einer zunehmenden historischen Detailkenntnis und -treue geht aber kaum mit einer Abnahme des ‚Phantastischen‘ einher. Im Gegenteil scheint das Moment der angeregten Phantasie gerade diesem Stoff unumkehrbar eingeschrieben – die historische ‚Wahrheit‘ an sich, und dies ist selbst ein Teil der ‚orientalischen‘ Konzeptualisierung Mazeppas, interessierte hier nur in zweiter Linie.

Nicht nur bei May gibt es in Figuren wie im Plot Abweichungen von den historischen Fakten, die dem Autor sicher bewusst waren. Diese gibt es auch im wohl bedeutendsten Stück dieser Reihe, Rudolf Gottschalls *Mazeppa. Geschichtliches Trauerspiel in fünf Aufzügen* aus dem Jahr 1860.¹⁰⁶ Der Fokus dieses Stücks, das sich stark auf May bezieht, ist dennoch ein eminent historischer. Mazeppa beweist auch hier seine Fähigkeit zur ‚romantischen‘ Selbstspiegelung, wenn diese auch nicht im Sinne der Hugo-Tradition das Poetische und den Dich-

¹⁰⁶ Rudolf Gottschall, „Mazeppa. Geschichtliches Trauerspiel in fünf Aufzügen“, *Poetische Werke*, Zweites Bändchen, Leipzig 1865, 1-189.

ter betrifft. Die Spuren weisen hier auf den revolutionären Liberalismus und die politischen Perspektiven vor bzw. von 1848. Der 1823 geborene Gottschall, der einiges über Autoren des Jungen Deutschland (und über Byron) schrieb und einige Jahrzehnte nach *Mazeppa* die Werke Freiligraths herausgab, war in seiner Jugend ein jungdeutscher Aktivist gewesen, der als Autor von revolutionären Liedern Repressionen erfahren hatte; später wandelte er sich zum national-konservativen Autor und Literaturkritiker. Besonders in den sechziger Jahren schrieb er zahlreiche Dramen.

Viel deutlicher noch als bei May ist Mazeppa bei Gottschall ein Gescheiterter, mehr noch: einer, der an sich selbst scheitert. Ich möchte aus dieser komplexen Bearbeitung nur zwei Aspekte herausgreifen: den im engeren Sinne ‚politischen‘ einerseits und die auffallende Verschiebung in einen verweiblichten mythisierten Raum andererseits. Für beides wird wiederum der Bezug auf die Legende um den jungen Mazeppa bedeutsam. Diese erscheint prominent bereits ganz zu Anfang, wenn der einstige Gefährte Iskra Mazeppas „alte Glut in seiner Seele“ beschwört: „Der Hetman ist noch, was der Page war, den einst gerechter Zorn ans Roß gebunden“ (20). Mazeppa selbst erzählt die Geschichte aus seiner Jugend, da sich der Jüngling, der um seine Tochter anhält, als leiblicher Sohn des Wojewoden erweist, der ihn damals auspeitschen und aufs Pferd binden ließ, was hier ausschließlich als Erlebnis der „Schmach“ (64) erscheint; der eingehend geschilderte Ritt folgt weitgehend den Byronschen Stationen, ist aber deutlich von der ikonographischen Tradition geprägt.¹⁰⁷ Sein damaliger Racheschwur richtet sich nun gegen den Geliebten der Tochter.

Der ‚tragische‘ Mazeppa beruht auf dieser ungezügelter Leidenschaftlichkeit, die zum eigentlichen Thema des Stückes wird. In gegenüber May noch gesteigertem Maße greift dieses Thema auf Matrena über, die zumindest in der ersten Hälfte sogar die treibende Kraft ist: Sie „träumt“ von der „Krone“ (beides ein Leitmotiv ihrer Figurenzeichnung), inszeniert sich als „Göttin“ des Landes und treibt den viel zögerlicheren Mazeppa dazu an, ein gewaltiges „Reich der Steppen“ zu gründen: „Nicht nach den Grenzen sucht ein kühner Geist, / Ins Freie, Unermess'ne stürmt er hin“ (109). Mazeppas eigentliche Domäne ist die Liebe, diejenige Matrenas die Macht.¹⁰⁸ Matrena, von Mazeppa als „Heldenweib“ bezeichnet (75), bringt auch den Anführer der Zaporoger Kosaken dazu, sich ihnen anzuschließen – „das sind meine Truppen!“ (ebd.). Als sie jedoch merkt, dass sie – nachdem sie noch kurz zuvor nichts von Milde gegenüber möglichen Verrätern wissen wollte – indirekt zur „Vatermörderin“ wird (124), entsagt sie ihren Träumen und erklärt Mazeppa zum Tyrannen. Zum Schluss gibt sie vor, sich beruhigt

¹⁰⁷ Auf indirekte Weise wird dies sogar explizit, nicht nur in der Erwähnung der auf den Bildern typischen Elemente, sondern in der Betonung seiner Bildhaftigkeit: „[...] halb Roß, halb Mensch, ein traumhaft Fabelbild!“ (64).

¹⁰⁸ Mazeppa meint. Liebe müsse „heiß und wild“ sein. Auf seine Frage, ob sie ihn liebe, sagt Matrena: „Ich liebe dich, ich lieb' in dir das Höchste“, was er „kalt und fremd“ findet (111f.).

zu haben, und vergiftet Mazeppa und sich selbst. Während sich Matrena von ihm abwendet – und auch seine Niederlage herbeiführt, indem sie ihm die Zaporozher Unterstützung entzieht –, verwandelt sich Mazeppa in einen blutrünstigen Rasenden: „Ihm gilt ein Menschenleben nichts“, klagt seine Tochter (157). Im Konflikt zwischen politischem Traum und menschlichen Grundsätzen muss er einsehen: „teuflisch, teuflisch, / daß unser Wille so an Fäden hängt, / die wir nicht lösen können“ (128).

Die Motivik des fehlgeleiteten Handelns durch übersteigerte Perspektiven und eine maßlose Leidenschaftlichkeit, die das Stück prägt und hinter der Tragik steht, bringt die Figur der Harpyna hervor, eine Wahrsagerin (die immer Recht behält), die in der Steppe und in Einheit mit den Kräften der Natur lebt. Diese mystifizierte Figur, die sich zum Schluss als die Jugendliebe Mazeppas herausstellt, derentwegen er aus Polen vertrieben worden war, vertritt ganz offensichtlich in verschiedener Hinsicht die Position des Stückes bzw. seines Autors; zum Schluss tritt sie mystifiziert in einem „Chor“ von zwei „Raskolniken“ (Altgläubigen) auf. Harpyna ist dennoch keineswegs einfach eine ‚vorzivilisatorische‘ Figur. Vielmehr teilt sie das tragische Merkmal Mazeppas, das sie bereits überwunden hat, um nun heilend wirken zu können: „Einst irrt auch ich / Auf jener Bahn der wilden Leidenschaft“ (90). Der „Übermuth des Menschen“ ist, und hier wird Harpynas Monolog zur *mise en abyme* des ganzen Dramas, ein „wilder Dämon“, der „alle Kronen der Erde häuft“ – die Krone ist das leitmotivische Symbol der Reichsträume Matrenas –, doch „unersättlich wie ein verzehrend Feuer alles Glück / Der Welt im Sturm verschlingt“ (ebd.). Sie selbst spürt zwar noch das „alte Feuer“ (auf die Feuermetaphorik der Mazeppa-Bildlichkeit werden wir noch zurückkommen), doch hat sie sich nun dem „ew’ge[n] Äther“ und „dem All“ verschrieben (91). Harpyna vertritt zum Schluss „das ewig waltende Gesetz“ (139) und den „Geist der Versöhnung, Geist der ew’gen Liebe“ (185), kann aber das Unheil, das sie früher vorausgesagt hat, nicht verhindern. Der junge Mazeppa jedoch, der sogar als Bild auf der Bühne präsent ist,¹⁰⁹ ist für sie die „dunkle Hieroglyphe in meiner Weisheit Bilderschrift“: „sieh’ das große Bild – den Jüngling / Ans Roß gebunden! [...] es ist der Mensch, / Den ein unbändig Wollen mit sich fortreißt! / Ein wildes unbegrenztes Streben stürmt / Ins Weite, doch es bleibt ans Thier gebunden“ (135).

Mit der Verlagerung der ‚auktorialen‘ textlichen Stimme auf die Figur, die Mazeppas Leidenschaft und ihre Überwindung gleichzeitig verkörpert und diese Verbindung in mythoide Höhen hebt – und die als einzige des Figurendreiecks am Leben bleibt –, geht eine auffallende Verschiebung des Genderspekts einher.

¹⁰⁹ Tatsächlich hat sie auch gegen jede historische Wahrscheinlichkeit ein Bild des jungen Mazeppa. Das „große Bild“ (135) stellt offensichtlich den Mazeppa im Sinne Vernets dar, das wohl als wichtigste Mazeppa-Assoziation beim Publikum angenommen wird; sie will es von einem „Maler Flanderns“ gemacht haben lassen (136).

War Mazeppa als wilde, männliche Figur Agent ungehemmter Liebe und existenzieller Erfahrung, der poetischen wie politischen Potenz gewesen, so erfährt er hier eine ‚Aufhebung‘ in einem mystifizierten Raum, der durchwegs weiblich konnotiert ist. Harpyna ist die „Priesterin“, ihr Ort ist die „Grotte der Steppe“,¹¹⁰ die zum Schluss als „magisch beleuchtete Grotte“ mit Altären ausgestattet ist. Stellt Harpyna für die Männer (Mazeppa, Peter) eine Anlaufstelle für Zukunftsdeutungen dar, so ist die Grotte Zuflucht der flüchtenden Frauen Lodoiska und Matrena. Die Erhebung von Mazeppas maßlosem Streben vom „Einen“ zum „All“ (90) im weiblichen Raum stellt eine neue Variation eines Aspektes dar, der der Mazeppa-Figur immer schon inhärent war: der Fähigkeit der Transgression nicht nur der kulturellen und sozialen Schranken, sondern auch der Geschlechtergrenze. Die Bildhaftigkeit des ausgestellten nackten Körpers, die Grenzerfahrung in der Figur des völligen Ausgeliefertseins schafft die Voraussetzung zur Überschreitung ‚männlicher‘ Zuschreibungen des Helden, der immerhin im kosakischen Raum agiert – in deren idealtypischem Kern der Zaporozher es, wie häufig erwähnt wird, keine Frauen gibt – und immer in der Nähe der Don Juan-Motivik angesiedelt wurde; eine analoge Bewegung manifestiert sich ja auch in den weiblich besetzten Zirkusnummern. Bei Gottschall bleibt dennoch der mythisierte weibliche Raum weitgehend ein Raum für den maskulinen Agenten. Doch erfährt er eine neue ‚geographische‘ Verankerung: Mehr als Russland oder die Ukraine ist es nun der in weitere Ferne gertückte „Osten“, der die Funktion als Projektionsraum übernimmt. Harpynas Weg zur Priesterin führte über weite Reisen: „Zum großen Osten bin ich hingewandelt, / Den Himalaja sah ich, Kaschmir, Tibet, / Den Ganges durch die Lotosblumen fluten, / Das heil'ge Indien“ (136). Die Ukraine hat als Raum ihre exotische Macht bereits verloren. Sie erscheint aber noch durchgehend als „die Steppe“ und bleibt Sinnbild der Freiheit, für die harmonische Einheit mit der Natur. Die Steppe, nun mehr von Blumen als von ‚Leere‘ und Ödnis geprägt, bietet eine Bühne für phantastische Dramatik im historischen Gewand, für die Inszenierung des ‚Anderen‘ der eigenen modernen Zivilisiertheit – das ungehemmte Liebes- und Machtstreben, die ungehemmte Freiheit –, der reinen Leidenschaftlichkeit und der nicht gebändigten Wünsche.

10. Das gezähmte romantische Feuer: Gottfried Kellers Johannes Kabis als verkleinerter Mazeppa

Das „Feuer“ von Mazeppas Leidenschaftlichkeit ist keineswegs eine nur lokale Metapher; tatsächlich scheint sich eine feste Konnotation zwischen Mazeppa und dem Feuer herauszubilden, die sich auf unerwartete Weise materialisiert: In

¹¹⁰ So der Regiehinweis zu Anfang. Das Stück spielt, heißt es da, „in den ersten vier Acten in Baturin“ bzw. in der Nähe Baturins „in der Steppe“; der letzte Akt „vor Pultawa und in einer Grotte der Steppe“.

schwedischen Streichhölzern und einer Zigarettenmarke der deutschen Firma Engelhardt nämlich, die den Namen „Mazeppa“ tragen.¹¹¹ Das Mazeppasche Feuer bleibt dabei exotisch konnotiert; sind auf einer Streichholzschachtel dieses Namens Karnele und Pyramiden zu sehen, so ist es auf einer Werbemarke für die Zigarette (um 1910) eine wilde, negroisierte Kosakenfigur. Ein anderes Beispiel benutzt bereits Gottfried Keller in seiner Seldwyler Erzählung *Ein Schmied seines Glückes*,¹¹² in der ‚Mazeppa‘ in Form einer Zigarrenspitze aus Meerschaum vorkommt. Diese Erzählung verleiht der Verbindung der Mazeppa-Motivik mit dem ‚realistischen‘ Rückblick auf die Romantik eine unerwartet differenzierte Gestaltung jenseits von Mythisierungen oder Verflachungen. Denn der nur zweimal kurz erwähnte Mazeppa lässt diese Erzählung in einer Weise lesen, die der Germanistik nur deswegen entgehen konnte, weil Mazeppa seine allgemein verständliche Symbolik verlor. Keller muss mit dieser jedoch noch gerechnet haben.

Ein Schmied seines Glückes handelt von dem nicht gerade fleißigen jungen Seldwyler John Kabys, der eigentlich Johannes Kabis hieß und fest an sein großes Glück glaubt, dem er etwa mit der Annahme edel klingender Namen nachhelfen möchte. Als er erfährt, dass er einen reichen Verwandten in Augsburg besitzt, reist er dorthin. Tatsächlich nimmt ihn Adam Litumlei, versessen darauf, über einen Stammbaum, ja über einen Familien-Mythos zu verfügen und ein Geschlecht zu gründen, als Sohn an, weil ihm auch seine dritte Frau kein Kind schenken will. „John im Glück“ zerstört sich sein „Paradies“ jedoch, da er Litumleis junge Frau verführt. Nach seiner Heimkehr von einer längeren Reise hat sie nun doch ein Kind zur Welt gebracht. Als er, als Sohn überflüssig geworden, gegen die ihm nun zugedachte Erzieherrolle aufbegehrt, wird er von Litumlei weggejagt. Er kehrt zurück nach Seldwyla und eröffnet eine Nagelschmiede; mit den Jahren verlieren sich die „Anwandlungen“ von Wut und Schmerz über die vertanen Lebenschancen.

John besitzt einen kleinen Schatz besonders gehüteter Gegenstände, zu dem eine „gewaltige Busennadel“ mit einer Abbildung der Schlacht von Waterloo ebenso gehört wie ein Lederfutteral mit einer „Cigarrenspitze [...] aus Meerschaum geschnitzt, darstellend den aufs Pferd gebundenen Mazeppa“. Diese „ragte ihm, wenn er rauchte, bis zwischen die Augenbrauen hinauf und war ein Cabi-

¹¹¹ Diese wird erwähnt in Ernst Jüngers Roman *Die Zwille*, der vor dem Ersten Weltkrieg spielt: „Diese Erinnerung berührte Teos neuralgischen Punkt, den Geldmangel. [...] Der Junge hatte zuviel Phantasie. Teo rauchte täglich drei Mazeppa – eine vor dem Frühstück, eine nachmittags und eine abends – die Sorte war nicht billig, auch hatte er noch andere kleine Ausgaben“ (Ernst Jünger, *Die Zwille*, München 1998, 94). Die Stelle klingt in ihrer Nähe zu den Themen von Phantasie und der Steigerung des Ichs beinahe wie Rückverweis auf den Text Kellers.

¹¹² Eine erste Fassung der Erzählung entstand 1865 als Teil der bei Vieweg dann nicht erschienenen Fortsetzung der *Seldwyler Geschichten*. Für die Ausgabe bei Weibert arbeitete Keller 1873 die Erzählung um; das erste Druckmanuskript war verloren (vgl. Gottfried Keller, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 21: Die Leute von Seldwyla. Apparat zu Band 4 und 5*. Hrsg. v. Peter Villwock, Walter Morgenthaler u.a., Basel u.a. 2000, 34).

netstück“;¹¹³ er besaß sie schon seit zehn Jahren, „ohne dass an dem Pferde ein Ohr oder der fliegende Schweif abgebrochen wäre“ (ebd., 66). Mit diesen dandyhaften Accessoires, die seinen „kühn entworfenen Lebensrahmen“ (ebd.) symbolisieren, verschafft er sich Achtung, ja er gewinnt seine (falsche) Identität aus diesen „Attributen“ (65), aus diesen „wohlerhaltenen Wahrzeichen“, seinem „Zierat“ (70), der ihn als mehr erscheinen lässt, als er ist.¹¹⁴ Kabys' „Ideal-Ausstattung eines Mannes im Glücke“ ist „nicht ohne einen tieferen Sinn“ (66). Ein solcher könnte sich für die Geschichte selbst besonders über die historischen Verweise eröffnen, die auf Napoleon (Waterloo) und eben auf Mazeppa deuten. Er müsste korrespondieren mit der durchgehenden Scheinhaftigkeit des neuen Lebens, das John zu erwerben glaubt, die auch diejenige Litumleis auszeichnet; beide versuchen sich denn auch an einem Roman, der ihr Geschlecht begründen soll. Gerade die scheinhafte Größe verbildlicht sich – weit ausführlicher als in Napoleon – in Mazeppa. Als von diesem wieder die Rede ist, wird er beinahe lebendig: beim Rauchen wird die Figur „erst hell rötlich, beinahe fleischfarbig“ (80); Schnitzer und Raucher verschmelzen zum „doppelten Kunstwerk“ (ebd.). Als der Held nach illusionären Hoffnungen in Seldwyla eine „kleine alte Nagelschmiede vor dem Thore“ übernimmt und auf diese Weise seinen Wahlspruch des „Schmieds“ realisiert, muss er dazu seine „Attribute und Kleinode“ (95) verkaufen, die Insignien des falschen Scheins, die ihn, wie er nun einsieht, immer betrogen haben und auf die er „keine Hoffnung mehr [...] setzte“ (96).

Nach der üblichen Deutung dieser Hans im Glück-Geschichte findet ihr Held nach illusionären, übersteigerten Hoffnungen und Erwartungen zu sich selbst, zum Glück in Arbeit und stiller Zufriedenheit; die Erzählung würde so reichlich idyllisch und didaktisch enden.¹¹⁵ Doch überschreitet der Schluss dieses ironischen Kunststücks über die Scheinhaflichkeiten von Lebensentwürfen den moralisierenden Rahmen der Versöhnung mit der Wirklichkeit, wenn man sieht, dass der ganze John Kabys betreffende Handlungsablauf eine wiederholende Parodie auf die Mazeppa-Geschichte darstellt. Es geht um einen, der auszog, ein Fürst zu werden, der in ein fremdes Haus kommt und die Ehefrau des Hausherrn verführt, was ihn vom Hof treibt. Auf eine gezielte Parallelität der Narrative verweisen auch Details wie Litumleis „romantisches Interesse für Stammbäume“ (69), das

¹¹³ Gottfried Keller, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, Bd. 5: *Die Leute von Seldwyla* (Zweiter Band), hrsg. v. Peter Villwock, Walter Morgenthaler u.a., Basel u.a. 2000, 63-96, hier 65. Die Art der Verwendung lässt vermuten, dass es solche Pfeifen tatsächlich gab, wofür ich allerdings keinen Beleg gefunden habe.

¹¹⁴ Die Wirtin eines Gasthauses, die ihn mit seinem „Zierat“ sieht, „erschrak ob all' der Pracht“ (70), und die „flunkern den Ziergeräte“ erfüllen Litumlei mit Vertrauen (74).

¹¹⁵ Erika Swales etwa, die den Text ziemlich angestrengt auf die Ökonomisierung der Gesellschaft hin liest, verweist auf den üblicherweise konstatierten Rückzug in die Idylle („retreat into the idyllic world“) des Endes; sie zeigt sichtlich Mühe, Keller vor so viel Harmlosigkeit zu schützen (Erika Swales, *The Poetics of Scepticism. Gottfried Keller and „Die Leute von Seldwyla“*, Oxford-Providence 1994, 146).

bereits Byrons gehörnten Ehemann auszeichnete.¹¹⁶ Die Grenzen dieser Zitationen sind schwer zu bestimmen: ob Keller etwa bekannt war, dass sich der historische Mazepa gemäß einiger Historiker einige Zeit mit der Rolle eines Erziehers der Hetmans-Söhne abfinden musste, ist kaum zu rekonstruieren.¹¹⁷ Doch hat Mazepas Ritt eine – wiederum parodierte – Entsprechung in den Reisen, auf die Litumlei Johannes schickt. Die Verschiebung, die dieses Element erfährt, ist kennzeichnend für den Einsatz der ganzen Mazepa-Motivik in diesem Text. In Johannes' Reisen werden betont keine Grenzen überschritten oder fremde Räume erschlossen: Er reist in bekannte deutsche Städte, in das heimatliche Seldwyla und wieder nach Augsburg zurück. Die Fremdbegegnung wich hier einem Kreisen im Eigenen, das Fremde ist nicht mehr fremd und die Erfahrung durch das Fremde nur noch eitle Selbstbespiegelung in einem Raum, der kein Anderes mehr kennt. Vor der Folie der Mazepa-Narrative spiegelt sich Johannes nicht einfach in einem schmucken Kitschgegenstand, sondern er spiegelt sich, ohne dies zu bemerken, in einer zentralen romantischen Leitfigur. Kabys, dem sein Ich zu gering erscheint, ist eine verkleinerte Kontrafaktur des romantischen Helden: mit kleineren Ansprüchen, kleineren Leiden und einer bescheidenen, in ihrem Zustandekommen fast komischen Tragik.

Doch vollzieht sich Johannes' Lossagung von den alten Träumen, und dies ist das ‚ernsteste‘ Element des Textes, schmerzvoll unter dem Zwang des Realen. Die Einheit von Leben und Traum geht vollständig auf Kosten des Traums, der Abschied von der Illusion erfolgt nicht als Befreiung, sondern bewirkt die „Anwandlungen“, in denen „der Schmied seines Glückes den Kopf gegen die Esse [stieß]“ und die sich erst „allmählich“ verloren (96). Mazepa lieferte John Kabys alias Johannes Kabis, der Glück durchwegs mit Status verwechselt, eine falsche Identität, aber auch eine, die über das Reale hinausführt und seinem Selbstbild einen poetischen Schleier verleiht. In seiner ‚romantischen‘ Konnotation verkörpert dieser Mazepa das zur Zigarre gezähmte romantische Feuer, in dem sich die exotische Fremderfahrung ebenso reflektiert wie das Pathos der romantischen Poesie. War Mazepa bei Hugo eine Figur der Selbstbespiegelung des romantischen Dichters, so versinnbildlicht er bei Keller die eigene ‚romantische‘ Vergangenheit; auch bei Keller hat dies eine politische Konnotation.¹¹⁸ Mazepa wird bei ihm

¹¹⁶ Byron, wie Anm. 35, Kap. VIII. Zu den Bezügen auf Mazepa wäre auch die Anspielung auf Napoleon bzw. Waterloo zu rechnen. Napoleons spektakuläre Niederlage wurde oft mit dem Poltava Karls XII. und Mazepas verglichen; auch Byrons *Mazepa* spielt in den ersten Zeilen auf Napoleon an.

¹¹⁷ Die Angabe findet sich beim russischen Historiker D.N. Banty-Kamenskij, auf den sich viele spätere Autoren beziehen (vgl. Borys Krupnyckyj, *Hetman Mazepa und seine Zeit* [1687-1709], Leipzig 1942, 9). Dass sein Mazepa-Buch (D.N. Banty-Kamenskij, *Žizn' Mazepy*, Moskva 1834) direkt besonders auf die deutsche Tradition gewirkt habe, wie Lydia Tarnavsky meint (Lydia Tarnavsky, „Literary Imagination“, wie Anm. 104, 164), scheint unsicher; zumindest scheint fraglich, dass es eine deutsche Übersetzung gab.

¹¹⁸ Wann die ersten Pläne zur Erzählung datieren, ist nicht bekannt. Doch ist anzunehmen, dass Keller schon für die erste Fassung Gottschalls Mazepa-Drama kannte, das einigen Erfolg hatte.

nicht dämonisiert, ihm geht – wenige Jahre nach Liszt und beinahe zeitgleich mit Gottschall – alles Pathos und jede Mythisierung ab. Die Schwebel der Kellerschen Ironie, die die persönliche Tragik der Entsagung von den romantischen Träumen auch dann noch formuliert, wenn diese ironisch entlarvt werden, erzeugt eine vielschichtige Unbestimmtheit, die selbst auf romantische Uneindeutigkeiten verweist. ‚Mazeppa‘ ist damit der Verkitschung entzogen, doch ist von ihm nur ein kleiner Verweis auf die einstige Größe übrig geblieben. Das versteckte Mazeppa-Signal verweist auch nicht mehr auf ein kulturelles Anderes, sondern nur noch auf eine eigene Vergangenheit, die selbst zum Anderen geworden ist. Mazeppa wird zur Reminiszenz an einen verflüchtigten Glauben daran, dass Poesie – im Sinne von Hugos *Mazeppa* – die unendlichen Räume des Menschlichen zu erfassen, Räume des Unbekannten zu erschließen und das eigene Ich zu transzendieren imstande wäre. Er steht gleichzeitig für die Träume unbegrenzter individueller Freiheit und Gestaltungsmöglichkeit, die sich als illusionär erwiesen haben, ohne damit ihre Faszination zu verlieren.

11. Nachhall: Das langsame Verschwinden des ‚exotischen‘ Kosaken

In den meisten Bereichen und Kulturgebieten flacht zumindest die Entstehung neuer Träger der Mazeppa-Motivik bereits im späteren 19. Jahrhundert ab. Sicher bis in die Zeit des Ersten Weltkriegs bleibt er allerdings, wie Referenzen auf ihn belegen, zumindest als ‚Bild‘ im kulturellen Fundus erhalten. Vor allem in Frankreich bleibt das Sujet über die Jahrhundertwende hinaus bekannt; neue Reproduktionen und Trivialgraphiken entstehen aber schon deutlich vorher kaum mehr.¹¹⁹ Wenn Louis Aragon in seinem *Paysan de Paris* (1926) beiläufig in der Beschreibung des Bads der Passage de l'Opéra – und direkt nach dem Gedicht *Les réalités* – einen „Mazeppa“ erwähnt, so wird damit – nicht ohne Ironie – auf eine Reproduktion nach Boulanger oder Vernet verwiesen.¹²⁰ In den USA, wo bereits seit den späten fünfziger Jahren auch Parodien auf das Sujet auf die Bühne kamen,¹²¹ erscheint Mazeppa bis zum Ende des Jahrhunderts auf Puzzles, in

Sollte die Handlung tatsächlich bereits 1859 konzipiert worden sein, dann wäre der knapp vierzigjährige Kaby sogar ein Altersgenosse Kellers. Ob der polnische Aufstand von 1863, für den sich Keller im Gegensatz zu den meisten seiner liberalen deutschen Kollegen engagierte (vgl. Hans Mühlestein, *Gottfried Keller und der polnische Freiheitskampf 1863-1865*, Basel 1937), einen gewissen Einfluss auf die Figur ausübte, muss Spekulation bleiben.

¹¹⁹ Auch der Ausstellungskatalog von Rouen (Jean Pierre Mouilleseaux, wie Anm. 37) verzeichnet nach 1900 keine Fundstücke mehr; die letzten von Christa Pieske (wie Anm. 52) erwähnten Trivialdrucke stammen aus den frühen 1880er Jahren. Vielleicht liegt es an dieser Entwicklung, dass die nicht datierte Bleistiftskizze Gustave Moreaus *Etude pour Mazeppa* nie eine weitere Ausführung erfuhr.

¹²⁰ „[...] l'autre, vers la porte, Mazeppa poursuivi par les loups. Entre nous soit dit, les yeux des loups sont bien brillants et si l'on me poussait, j'apercevrais là quelque symbole“ (Aragon, *Le paysan de Paris*, Paris 1961, 69. Zu möglichen Bildvorlagen s. die Bsp. bei Jan Ostrowski (wie Anm. 20, S. 370/371, Ill. 9, 13, 14).

¹²¹ Marion Moore Coleman (wie Anm. 68), 65.

Anleitungen für ‚Lebende Bilder‘ oder – in Turnhemd, Hose und Schuhen – auf sog. ‚scrap pictures‘; noch in den 1890er Jahren gibt es für ihn Spielzeugtheater zum Selberbasteln.¹²² Doch spätere Zirkusnummern unter Mazeppas Namen – Marion Moore Coleman erwähnt eine aus dem Jahr 1940 – haben mit dem ursprünglichen Sujet wenig mehr gemein.¹²³ 1960 spielt Sophia Loren an der Seite von Anthony Quinn die weibliche Hauptrolle in George Cukors Film *Heller in Pink Tights* über eine Schauspielertruppe, die durch den amerikanischen Westen zieht und „Mazeppa“ aufführt. Bis heute scheint in den Vereinigten Staaten der Name Mazeppa – wie auch ein Ort in Minnesota benannt ist –, so man entsprechende Internet-Funde als repräsentativ betrachten kann, als Name für Pferde und für Kater zu fungieren – ein seltsames Weiterleben seiner Don Juan-Motivik.

Doch auch in Europa gibt es verspätete Anklänge an den früheren Mythos. Schon sehr früh wurde Mazeppa zum Filmthema.¹²⁴ Wenn jedoch im Film *Der blaue Engel* aus dem Jahr 1930 Hans Albers – entgegen der Roman-Vorlage Heinrich Manns – als der Verführer „Hans Albert (!) Mazeppa“ (gesprochen ‚Matseppa‘) auftritt, dürfte dies eher als Scherz für Eingeweihte gemeint gewesen sein. Und der Film *Mazeppa* (1994) von Bartabas, dem Leiter einer französischen Pferdetruppe und Regisseur von Performances mit Pferden, stellt weniger eine Hommage an Mazeppa dar als eine an Géricault – und an das Pferd bzw. an einen verschwundenen Zirkus, in dessen Mittelpunkt noch das Pferd stand.¹²⁵ Erzählt wird Géricaults Begegnung mit dem Zirkusleiter Franconi und seine schrittweise Einweihung in die Kunst des Arbeitens und Lebens mit den Pferden. Die Mazeppa-Geschichte wird im Laufe der Handlung als Erzählung eingebaut – sie wird durch einen georgischen Akteur auf Russisch vorgelesen, wobei Mazeppa ein aufgenommener Zögling des „Prince d’Ukraine“ sein soll und von diesem vertrieben wird, weil er seine Tochter verführt, was sich im Film mit Géricault und Franconi wiederholen wird; gegen Schluss wird auch aus Hugos Gedicht zitiert. Géricault, bereits krank, baut sich eine Anlage mit einem Laufband, auf der er Mazeppas Ritt nachvollziehen kann. Dabei spielt der Film in der Zirkuswelt, in Musik und Gewändern durchaus mit den kulturellen Zuschreibungen der Mazeppa-Tradition. Das Kosakische verbindet sich dabei jedoch mit dem Nordafrikanischen (Berberischen), dem Georgischen oder dem Zigeunerischen. Die heutige

¹²² Ebd., 66 und 70.

¹²³ Ebd., 70.

¹²⁴ Die Internationale Movie Database (www.imdb.com) verzeichnet die Stummfilme: *Mazeppa* (Frank Dudley, 1908); *Mazepa* (Vasilij Gončarov, 1908); *Mazeppa, or The Wild Horse of Tartary* (Francis Boggs, 1910). Aus dem Jahr 1919 stammt nach Angaben des Deutschen Filminstitutes (www.deutsches-filminstitut.de) Martin Bergers *Mazeppa, Volksheld der Ukraine* mit dem Schauspieler Werner Krauss.

¹²⁵ Über Bartabas’ Filmprojekt verfasste der französische Autor (und ehemalige Jockey) Homéric einen dokumentarischen Roman in Tagebuchform: *L’aventure de Mazeppa. Récit*, Paris 1994. Zwei Motti verweisen auf die Mazeppa-Darstellungen Victor Hugos und – über den Umweg eines Lexikonartikels zu Géricault – Voltaires.

ukrainische Pferde-Truppe „Mazeppa-Kosaken“ andererseits benutzt den mythisierten Namen als klingendes Label für das Ukrainische – und als Reminiszenz an die Zirkustradition. Dabei handelt es sich aber eher um einen folkloristischen und werbetechnischen als um einen historischen Verweis.

Der Mazepp(a)-Stoff konnte sich keine neuen Bereiche erschließen. Zu einer Belebung in der Jugendliteratur wie bei historischen Stoffen aus Scott oder Dumas kam es – trotz zumindest eines Versuchs –¹²⁶ ebensowenig wie zu erfolgreichen Verwertungen in der ‚Massenliteratur‘. Ansätze zur literarischen Trivialisierung gab es allerdings durchaus, nur verzichteten sie teilweise so sehr auf die historische narrative Einbettung, dass sie zur Entwicklung des ‚Stoffs‘ kaum etwas beitragen. Bereits Adolf Mützelburgs „historischer“ Mazeppa-Roman aus dem Jahr 1860¹²⁷ benutzt die Mazeppa-Figur wie den historischen Hintergrund – die polnischen Regierungswirren nach 1660 – nur als Staffage; im Vordergrund stehen Intrigen, Liebesgeschichten und gefährliche Abenteuer bei eindeutiger Verteilung von Gut und Böse. Mazeppa ist ein junger polnischer Adliger, dem von einem bösen Vetter sein Gut geraubt wird, der immer auf Seiten des Königs steht. Er wird durch Wahl Hetman der Ukraine, sehr zum Ärger seines hocharistokratischen polnischen Rivalen, der dieses Amt durch Manipulationen für sich gewinnen wollte. Erinnern die Hofszene an Spanien-Romane des 18. Jahrhunderts, so gleichen die Ukrainer am ehesten Karl Mays Indianern. Natürlich siegt zum Schluss das Gute.

An den originalen Kontext zumindest äußerlich zu halten scheint sich der Roman Frederick Whishaws (*Mazeppa and the Cossacks*, 1902), eines amerikanischen Autors Dutzender von historischen Abenteuerromanen, von denen einige in Russland spielen. Diese Trivialromane können das Setting vollends verlagern und etwa im Wilden Westen spielen (Dangerfield Burr, *The Phantom Mazeppa; or, The Hyena of the Chaparrals. A Romance of Love and Adventure on the Nebraska Plains*. 1882). Anders der deutsche Roman *Der Teufelsjünger* von Wilhelm Froemberg, der 1941 – im Kontext eines erhöhten Interesses am ukrainischen Raum – noch einmal einen historisch überaus informierten historischen Roman mit Mazeppas Geschichte von der Bestrafungsszene bis zu Poltava darbietet. Mazeppa ist hier der teuflische Überlegene, der alle für sich einzunehmen fähig ist und sich schließlich aufgrund seiner Leidenschaftlichkeit der polnischen Gräfin Dolska ausliefert; er ist besessen vom Gedanken an ein eigenes Reich. Sowohl die kosakische – die Kosaken sind hier eine über die ukrainischen Bauern herrschende Oligarchie – wie die russische Führungsschicht sind so chaotisch wie ungebildet; die kosakische Umgebung erscheint als Hort von Trunksucht und Räuberei, der gleichsam auf seinen Meister wartet. In seiner Anlage hat

¹²⁶ May Wynne, *A Prince of Intrigue* (1920). Es handelt sich um eine Mädchenbuchautorin mit einer phantastisch hohen Zahl publizierter Werke.

¹²⁷ Adolf Mützelburg, *Mazeppa. Ein historischer Roman*, Bd. 1-2. Berlin 1860.

der Roman bereits etwas Anachronistisches. Schon der nächste (und meines Wissens letzte) deutsche Abenteuerroman um Mazeppa hat den historischen Kontext ganz hinter sich gelassen: Der undatierte Roman *Mazeppa, die Tochter des Nena Sahib* stammt von ‚Clifford Clure‘ (Pseudonym), einem in den 1950er Jahren bekannten Autor von Abenteuer- und Piratenromanen für Leihbibliotheken. Der Klappentext verspricht einen „unerhört realistischen Roman“ um einen indischen Freiheitshelden und dessen „illegitime Tochter“ Mazeppa, die nach dem Scheitern des Vaters selbst gegen die britischen Unterdrücker kämpft.

Insgesamt sind es die Dichter, die den ‚eigentlichen‘ Mazeppa am längsten im Gedächtnis bewahren. Rilkes *Der Sturm* (1904) und Bertolts Brechts *Ballade vom Mazeppa* aus der *Hauspostille* (1927) setzen im Grunde die Kenntnis des narrativen Kontextes voraus, um überhaupt verstanden werden zu können; ihre Verwendung des Stoffs lässt jedoch kaum noch eine interkulturelle Spur erkennen. Anders vielleicht nur Roy Campbell, der ganz im Sinne der Zirkustradition im Jahr 1926 im Gedicht „Mazeppa“ das exotisierte Bild des „Tartar prince“ aufleben lässt.¹²⁸

Nur gelegentlich stößt man bis heute auf Spuren der alten Narrativierungen. Jüngere literarische Texte, von denen es im deutschsprachigen Raum keine zu geben scheint, stammen aus dem ukrainischen Kontext.¹²⁹ Die Geschichte der einst so allgemein präsenten Motivik scheint sogar in einschlägigen Kontexten vergessen. So erklärt ein jüngerer Feuilleton-Artikel mit Bezug auf Bertolt Brechts *Mazeppa*-Ballade, der historische Mazeppa sei ein „ukrainischer Verführer aus dem siebzehnten Jahrhundert“ und zudem ein „Ehebrecher“ gewesen,¹³⁰ während der Musiker Konstantin Wecker, der das Brecht-Gedicht vertonte, in einem Interview meint, das Gedicht handle von einem ukrainischen „Freiheitskämpfer“.¹³¹ Hier konkurrieren noch einmal die verwischten Repräsentationsgeschichten. Die Anklänge an den exotisierten Don Juan wie diejenigen an den König der freien Steppe und den Helden einer unabhängigen Ukraine sind dabei so unbestimmt wie im Grunde präzise.

12. Der Verlust des osteuropäischen ‚Anderen‘

Es fragt sich, welche Invariablen unter der zu Anfang skizzierten interkulturellen Perspektive in den Mazepp(a)-Figuren über die medialen Repräsentationsformen

¹²⁸ Roy Campbell, „Mazeppa“, *Collected Works. I. Poetry*, Craighall 1985, 110-112, Zitat ebd., 111.

¹²⁹ S. etwa Irène Stercyk, *Mazeppa. Prince de l'Ukraine. Roman*, Paris 1981. Stercyk behandelt die Spätzeit des Hetmans mit starkem Bezug auf die Puškin-Handlung, unter starkem Einbezug der Perspektive von „Marie Kotchoubey“. Auf dem Cover ist ein Ausschnitt aus Vernets *Mazeppa aux loups* abgebildet.

¹³⁰ Hannelore Schlaffer, „Brutalismus und Metaphysik. Die unpolitische Einheit von Brechts Gedichten“, *Neue Zürcher Zeitung* vom 10. August 2002 (unpaginierte Version aus dem online-Archiv).

¹³¹ *Dreigroschenheft*, Nr. 2 (1998), 33-36, hier 34.

und die großen Zeiträume hinweg zu erkennen sind. Auffallend ist, dass diese Figur und die sie umgebenden Narrative nur im romantischen Kontext ein wirkliches Bedeutungspotential entfaltet haben; fast alles Spätere bezieht sich darauf zurück und transformiert (bzw. verflacht), was dort angelegt war. Zwar schafft der vorromantische d'Orville die narrative Vorlage, doch Texte vor der Romantik verwenden ihn eher für ihren Russland-Diskurs; auch bei d'Orville führt die Mazeppa-Handlung auf Moskauer Geschehnisse hin. Im 18. Jahrhundert kommt die Ukraine nur in ihrer Abhängigkeit, ja als Objekt von ‚westlichen‘ Zivilisierungskonzepten in den westlichen Blick. Die ‚Ukraine‘ erhebt als kultureller Schwellenraum in der Vorstellung des selbsternannten ‚Westens‘ nicht aus dem ‚Anderen‘ im Sinne des Orients, sondern gleichsam aus dem Nichts, aus dem Nicht-Eigenen, das nicht als Anderes zu faszinieren vermag. In gewisser Weise löst sie dabei wohl das Bild Russlands ab, als dieses seine exotischen Konnotationen zunehmend verliert. Der Fluchtpunkt des frühen Ukraine-Bildes ist die kosakische Sič, schon bei Voltaire und d'Orville ein faszinierender und malerischer Ort.

Diese Konstellation ändert sich, was Mazeppa betrifft, mit Byron im Kontext seiner *Oriental tales*, mit Hugo in den *Orientalen* und mit den romantischen Künstlern. Mazeppa spiegelt hier weniger den Orient als die Bewegung der Passage über die Grenzen der eigenen Kultur, ja des Gebundenseins an die *conditio humana*; zu seinem Referenzpunkt wird damit vor allem bei Hugo das Genie selbst, das diese Passage zu seinem eigentlichen Merkmal macht. Der Ritt ohne Kleidung, durch die unzugängliche Natur, an der Grenze des Todes, in Einheit mit dem von Kultur unberührten Pferd, das gleichsam als Stellvertreter stirbt, in eine Gesellschaft, die selbst noch weitgehend zivilisatorisch unberührt ist, der Übergang in eine neue soziale Existenzform, die vom Nullpunkt sozialer Geltung zum Status eines ‚Königs‘ führt – dieser Ritt, der immer auch Zeitreise ist, ist nur darstellbar in kultureller Verräumlichung. Die Ukraine stellt dafür einen idealtypischen Raum, das sie sich den modernen gesellschaftlichen Ordnungen zu entziehen scheint und im westlichen Blick selbst ‚Passage‘ ist, Projektionsfläche für den eigenen Freiheitsdrang wie für die eigene Vergangenheit.

Im Nachvollzug Said'scher Positionen, die größtenteils eine spätere Situation reflektieren, wurden romantische Formen der poetisierenden ‚Aneignung‘ kulturell-räumlicher Alterität oft eindimensional, nämlich als Begleiterscheinung militärischer, politischer und ökonomischer Besitzergreifung wahrgenommen. Gerade das Beispiel Mazeppa kann aber zeigen, wie komplex, ja paradox sich dieser Bezug gestaltet. Nie wird in den romantischen Bearbeitungen nur idealisiert oder idyllisiert, im Gegenteil wird oft über die Mazeppa-Figur ein kritisches Potential gegenüber dem Eigenen aufgebaut. Die slavischen Romantiker differenzieren über Mazep(p)a sogar die nationalen Mythen, an denen sie selbst maßgeblich beteiligt sind: Das Ukrainische wird von Zaleski oder Słowacki ebenso als Gegengewicht

zu einem exkludierenden und vereinheitlichenden polnischen Selbstverständnis eingesetzt wie bei Ryleev und sogar bei Puškin gegen ein russisches.¹³² Wenn die Transzendierung des Eigenen zu dessen wertvollstem Kern wird, dann kann Aneignung nicht die Zerstörung oder Aufhebung des Anderen meinen. Die romantische Spiegelfigur Mazeppa ist solange wirklich interessant, wie er reitet und damit in Bewegung ist – schon bei Byron ist alles andere kaum erzählenswert, bei Hugo und den Malern ist es ganz ausgeblendet.

Nach der Romantik scheint diese Form des Einsatzes eines kulturellen Anderen obsolet; Mazeppa wird zum nostalgischen Träger des ‚Romantischen‘ überhaupt. Vermutlich gibt es zwischen Aneignungsformen militärischer Okkupation oder ökonomischer Ausbeutung einerseits und dem orientalistischen Kitsch der Massenkultur des späten 19. Jahrhunderts andererseits überhaupt wenig Freiraum für poetisierende Selbstreflexion, die dem ‚orientalischen‘ Objekt die Rätselhaftigkeit, das Unausgeschriebene belassen wollte; umso weniger Bedeutung haben räumliche Ausgestaltungen der Schwelle und der Passage. Kellers Karikatur eines verspäteten Romantikers jedenfalls ‚spiegeit‘ sich auch in Mazeppa, aber vollends narzisstisch und illusionär – kulturelle Alterität kommt in seinen Reisen nicht mehr in die Reichweite seiner Erfahrung.

Doch zeugt auf etwas abstrakterer Ebene die Darstellungsgeschichte Mazeppas überhaupt von der letzten Selbstbezogenheit in der westlichen Wahrnehmung der ‚östlichen‘ Räume; der ukrainische differenziert sich beispielsweise nie so sehr, dass das ‚Ukrainische‘ nicht mit dem ‚Kosakischen‘ gleichgesetzt würde oder dass die Landbevölkerung oder kulturelle Institutionen in den Blick kämen. Paradoxerweise transzendieren ausgerechnet die auf Selbstbegegnung ausgerichteten romantischen Repräsentationen diese Selbstbezogenheit des überlegenen Westens noch am stärksten. Bis hin zu Gottschall und Mützelburg ist die Ukraine – meist parallel zu Russland – ein Raum ungehemmter Politik, von Intrigen, autoritärer Gewalt und von ungehemmter, ‚unzivilisierter‘ Machtausübung; die Ukraine ist das Reich der Steppe, in dem soziale Vorgänge eher ‚wilden‘ Naturgesetzen zu gehorchen scheinen als der zivilisierten Vernunft. In diesen ‚unbeschriebenen‘ Raum können politische Phantasien, die aus der eigenen Erfahrung stammen, projiziert werden, und trotz des betont historischen Rahmens aller dieser Sujets bietet er die Lizenz zum freien Spiel mit historischen Fakten und Namen. Nicht unähnlich der ‚Benennungswut‘, die Todorov bei Kolumbus erkennt,¹³³ füllen sich diese historischen Handlungen mit Personen, deren exotische Namen frei erfunden oder vertauscht sind; es gab im Westen auch nie Ver-

¹³² Das russische Gegenbeispiel, der Roman *Mazepa* von Faddej Bulgarin (1833/34), kann keinem romantischen Modell zugerechnet werden und wäre im Kontext der Selbstrechtfertigung eines Polen mit napoleonischer Vergangenheit und eines ehemaligen Dekabristenfreundes im repressiven Klima der russischen 1830er Jahre zu verstehen.

¹³³ Tzvetan Todorov, *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen*, Übersetzt von Willfried Böhringer, Frankfurt a. M. 1985, hier 39.

suche, Mazeppa seinen korrekten Namen wiederzugeben. So erweist sich auch die Assoziierung Mazeppas und der Kosaken mit dem „Tartarischen“ als äußerst langlebig (wie sich deren Fehlschreibung über Epochen hielt). Sie war vom Byronschen wilden Pferd („A Tartar of the Ukraine breed“, IX) leicht auf die Kosaken und auf Mazeppa übergesprungen und gehört zum Wesen ‚Mazeppas‘, der demonstriert, wie ein aufgefundener nackter Vertriebener es leicht zum König der Steppe bringen kann. Stellt die Ukraine die Schwelle dar, so bieten die „Tartaren“ die Folie des wirklichen orientalischen Anderen, das man beliebig mit Orientalismen versehen kann. Im 1993 erstmals veröffentlichten Russland-Drama *Rozénie ou les Moscovites*, verfasst im späteren 18. Jahrhundert wahrscheinlich vom französischen Aristokraten Charles-Henri d’Estaing,¹³⁴ mischen sich die tatarischen und kosakischen Figuren fast unterschiedslos, und der noble „Cantemir“ ist russischer Adliger und christianisierter Tatare zugleich. Auch „Mazeppa, chef des Cosaques“ tritt auf. In der Einleitung erklärt der Autor, die Tataren hätten wenig oder keine Religion. In Wirklichkeit erfindet er für sie eine neue: „Leur Dafaï Lama grand-prêtre est tout à la fois leur Dieu et le chef de leur loi. Ils l’adorent et le croient immortel. Leurs Lamas ou prêtres ont soin de ne pas laisser le tabernacle vacant“ (57).

‚Mazeppa‘, und dies ist durchaus eine Invariante durch die verschiedenen Zeiten und Medien, ist nicht selbst das ‚Andere‘ des Orients, aber er ist der, der dessen Grenze überschreiten kann und damit die gewohnten Ordnungen sozialer Bindung oder gar des Menschseins überhaupt (und seien es nur die technischen Fähigkeiten des Pianisten). Er steht immer für seinen Raum, auch wenn er sich gelegentlich mit anderen – von den Pyramiden bis zum Wilden Westen – vermischen kann. Das vielleicht konstanteste Element aller Repräsentationsformen ist denn auch das Attribut der leeren, schon bei Voltaire unkultivierten ‚Steppe‘, damit der nicht sozial gefüllte Raum, der die unvermittelte Naturerfahrung ebenso repräsentieren kann wie den Rand der ‚Welt‘. Noch die züchtigen Nippes-Figuren von Mazeppa erinnern an diese im Grunde unüberschreitbare Zone zwischen der europäischen Zivilisiertheit und dem ‚Wilden‘, dem nur begegnen kann, wer sich aller kulturellen Zeichen entkleidet, sich dem Tod aussetzt und der ungezähmten Natur ausliefert. Der leichte Schauer, den Mazeppa seinen Zuschauern im Zirkus einjagte, erinnert an den nostalgischen Blick der ‚Zivilisation‘ nach ihrer Vor-Zeit ebenso wie an die Sicherheit des Raums, den sie zu garantieren verspricht. Das Pferd ist dabei mehr als psychologisch zu lesendes Symbol.¹³⁵ Die in diesen Narrativen ständig transzendierte Grenze von Mensch und Tier korreliert mit derjenigen von Zivilisation und Wildheit. Das Pferd ist eben nicht das Zebra (wie

¹³⁴ Charles-Henri d’Estaing, *Rozénie ou Les Moscovites*, New York 1993.

¹³⁵ So v.a. Marciuk (wie Anm. 37, 52ff.). Auch etwa Werner Hofmann (wie Anm. 56, 246), der die ‚regionalen‘ Aspekte nicht beachtet, versteht das Pferd in der Kunst des 19. Jahrhunderts nur als „Verkörperung des Animalischen schlechthin (Mazeppa)“ bzw. als „dämonische Inkarnation des Eros“. Dass ihm dabei durchwegs die „männliche Rolle“ zukommt, mag bezweifelt werden.

auf der erwähnten Porzellanfigur) oder das Kamel (wie auf der Zigarettenschachtel), die Mazeppa schon ganz in die Exotik rücken und somit seine Geschichte vergessen machen; es ist das Element der eigenen Welt, das die Zeichen des Fremden trägt, ein ‚innerer‘ Orient – wie der Page am Hof, der eigentlich in die Steppe gehört. Mazeppa ist kein ‚reiner‘ Fremder, aber er gehört auch nicht zu uns. Er ist der König, den nackt zu sehen nicht die Dezenz verletzt.

Was könnte es da für eine Rolle spielen, dass der historische Mazeppa sich in seinem Profil von anderen europäischen Politikern der Zeit kaum wesentlich unterschied und dass er wohl vielen von ihnen an Bildung überlegen war. Der europäische Osten, den Mazeppa repräsentiert, ist eine westliche Erfindung, ein Produkt von dessen Selbstvergewisserung. Die Mythisierung dieser mehr geographisch als historisch verankerten Überschreitungsfigur verdankt sich im Grunde einem viel umfassenderen ‚Mythos‘, der sich bilder- und erzählungsfrei gibt: demjenigen der westlichen Zivilisiertheit. Dieser tendierte von Anfang an dazu, sich zu anonymisieren und zu generalisieren, und doch erweist er sich an seinen Rändern als eigentliche Bilder- und Geschichtenmaschine. Der hybride Mazeppa verbildlicht Passage zwischen dem europäischen Eigenen und dem Fremden. In seiner Entwicklung ist er erst Figur der Abgrenzung, dann eine der poetischen Usurpation, dann Erinnerung an einen Verlust, schließlich gezähmter, enthistorisierter, noch leichte erotische Spuren tragender Stachel im Fleisch der Zivilisiertheit, bevor er, nachdem er seinen narrativen Kontext verlor, aus dem Bewusstsein verschwindet. Der Schatten, den er wirft, ist meist derjenige des Tataren.

Die Überlegenheit des Westens, die sich aus der Geschichte ‚Mazeppas‘ herauslesen lässt, liegt nicht in seiner Aufgeklärtheit, sondern in seiner Macht über die Narrative.¹³⁶ Die als Projektionsfläche dienenden kulturellen Räume übernehmen die Zuschreibungen dieser Erzählungen vom Rande, und sei es, um sie zu adaptieren und zu korrigieren. Russische und polnische Romantiker übertragen ihr Freiheitspathos (dessen Sprache nicht zuletzt von Byron stammt) auf das Mazeppa-Narrativ, Puškin versucht Byrons Mazeppa-Figur mittels Rekurs auf historische Präzision zu korrigieren, Słowacki nimmt ihr das romantische Heldenpathos und lässt einen polnischen Selbstmythos kollabieren. Gerade der späte ukrainische Mythos von Mazepa als nationalem Befreier, der in den 1990er Jahren wiederbelebt wurde, ist weitgehend ein Produkt westlicher Imagination: Er formuliert sich (hundert Jahre früher) erstmals in der deutschen Literatur, formt sich im französischen Exil und vermengt sich mit deutschem nationalen Denken.

¹³⁶ Vgl. Boris Groys' an der russischen Philosophie gewonnene These, dass das russische Denken das Problem der Identität und Originalität über den Import und die Verschiebung westlicher Konzepte angeht; es interpretiere „Russland als Ort der Realisierung oder Materialisierung des westlichen Diskurses über das Andere“ (Boris Groys, „Russland auf der Suche nach seiner Identität“, *Die Erfindung Russlands*, München-Wien 1995, 19-36, hier 35.). In abgewandelter Form trifft diese Beobachtung sicher nicht nur auf Russland zu.

Zur Internationalität des Mazeppa-Stoffs gehört, dass einzelne Versionen – insbesondere die russischen über den Verräter und die ukrainischen über den Freiheitshelden – inkompatibel sind. Besonders die westlichen Erzählungen zeichnen sich dadurch aus, dass sie nur über einen anderen erzählt werden können. Die Erzählung geschieht dabei aus ‚höherer‘ Warte, die sichtbar wird in der Macht des Erzählers über die historische Figur, in der Verachtung des Polen Pasek, im väterlichen Wohlwollen Voltaires, in der Ironie Byrons. Schon im historisch-faktographischen Gestus Voltaires überschreibt die geographische Phantasie die Quellen, steht die legendäre Anekdote im Zentrum. Es ist unzweifelhaft, dass noch in jüngeren ‚westeuropäischen‘ Bildern des eigen-fremden ‚Ostens‘ Stereotypen nachzuweisen sind, die mindestens ins 18. Jahrhundert zurückweisen. An den Mazeppa-Narrativen lässt sich aber ablesen, dass der mittel- und osteuropäische Raum schon im neunzehnten Jahrhundert stark an Faszination, an Projektionspotential eingebüßt hat; in gewisser Weise ermöglichte immerhin die ‚kommunistische Gefahr‘ noch einmal seine Mythisierung, zu der ein Mazeppa allerdings nicht mehr passen sollte. Übrig geblieben ist vorwiegend ein Gefühl westlicher Überlegenheit gegenüber ärmlichen Peripherien, deren Zugehörigkeit umstritten ist; diese Überlegenheit ist vorwiegend ökonomisch begründet und lässt sich kaum mehr ‚poetisieren‘. Kellers Erzählung, die Mazeppa zum Accessoire macht, das seiner Wirkung verlustig ging und veräußert werden muss, wenn man in sich zu sich finden soll, wird so auch lesbar als Geschichte über das Verschwinden von Geschichten über ‚Osteuropa‘.