

DIE BEZIEHUNGEN ZWISCHEN FRAU UND MANN IN DER DRAMATIK UND PROSA VON DAGNY JUEL-PRZYBYSZEWSKA

MARIA KŁAŃSKA

Jagiellonian University in Cracow



ABSTRACT. In Poland, the name Dagny is well-known because of the sad life and tragic death of the Norwegian wife of the famous and scandalising Polish-German fin de siècle writer Przybyszewski. But not many people know that she was a writer and poet herself, even if not a very prolific one. Her oeuvre consists of four short plays, five poems in prose and a handful of poetry. The aim of this article is to analyse her plays and prose in respect of the relations between a man and a woman. Especially, I enquire if Juels work is only an expression of the literary conventions of her epoch, or if she gives her texts an unique (feminine) touch. I attempt to demonstrate that the latter is the case in her dramatic work and especially in her prose poetry.

In Polen ist der Name Dagny Przybyszewska sehr wohl bekannt, in traditionell literarisch gebildeten Kreisen reicht es meistens „Dagny“ zu sagen, damit die angededete Person den Vornamen mit dem tragischen Schicksal der jungen Norwegerin assoziiert. Man kennt sie aber nur als Frau des bilingualen Dichters des Jungen Polen und der Berliner Moderne, Stanisław Przybyszewski. Nur wenige wissen etwas von ihrem eigenen im Original norwegischen literarischen Schaffen. Zu ihren Lebzeiten wurden 1896 das Drama *Den sterkere* (Der Stärkere) und 1900 vier Prosafragmente unter dem Sammeltitle *Singt mir das Lied vom Leben und vom Tode* in der norwegischen Zeitschrift *Samtiden* (Gegenwart) veröffentlicht (Jacobsen et al., 1996:6). Ferner erschienen in der führenden, von Przybyszewski geleiteten Zeitschrift des Jungen Polen *Życie* (Das Leben) drei Dramen Juels sowie eine Auswahl ihrer Prosa¹ in polnischer Übersetzung (Sawicka, 2006:418). Das Drama *Synden*

¹ *Kiedy słońce zachodzi*, 1899, Nr. 17-18, S. 334-336, *Grzech* 1899, Nr. 21-22, S. 388-394, *O zmięczeniu*, 1900, Nr. 1, S. 13-14, *Poezye prozq.*, 1899, Nr. 2, S. 23-24 und 27-28.

(Die Sünde, *Hřich*) wurde 1898 in Prag in tschechischer Übersetzung uraufgeführt und 1899 daselbst veröffentlicht (Jakobsen et al., *ibidem*). 1901 publizierte dieselbe tschechische Zeitschrift, „*Moderní Revue*“, das Drama *Kdy slunce zapadá*, da war Dagny schon tot. Ebenfalls 1901 nach dem Tode seiner Frau gab Przybyszewski eine Auswahl von zwei Dramen, *Grzech* (*Synden*) und *Kiedy słońce zachodzi* (Orig. *Når solen går ned*), und vier Prosafragmente in einer von ihm selbst besorgten Übersetzung ins Polnische im Verlag Jan Fiszer in Warschau heraus. 1902 erlebte dieser den gemeinsamen Kindern Zenon und Iwi gewidmete Band eine Neuauflage und in demselben Verlag erschien noch ein anderes Drama Dagnys, *Krucze gniazdo* (Orig. *Ravnegård*).

Nach diesen Gelegenheitsveröffentlichungen blieb Dagny Juels Werk lange vergessen. Erst Mitte der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts erschienen ihre Skizze *Rediviva* im norwegischen „*Arbeidebladet*“ und eine Handvoll Gedichte in Martin Nags Artikel in „*Samtiden*“ (Sawicka, *ibidem*)². Dem Forscher Martin Nag gebührt das Verdienst, die vergessene Dichterin wiederentdeckt zu haben, indem er sie in einem Artikel als Lyrikerin vorstellte und in einer Broschüre mit Bezug zu ihrem Geburtsort an sie erinnerte: *Kongsvinger-kvinne og verdensborger. Dagny Juel som dikter og kulturarbeider* (Kongswingener Frau und Weltbürger. Dagny Juel als Dichter und Kulturarbeiter, Nag, 1987). 1996 folgte schließlich die von Kari Sommerseth Jacobsen, Roar Lishaugen und Terje Tønnesen herausgegebene Gesamtausgabe der bis dahin auffindbaren Werke – Dagny Juel: *Samlede tekster* (Gesammelte Texte). Nach Aleksandra Sawicka wurde im 21. Jahrhundert eine weitere, diesmal kritische, Arbeit Dagny Juels entdeckt, die 1896 auf Deutsch in der „*Frankfurter Zeitung*“ erstveröffentlichte Skizze über den norwegischen Zeichner und Maler Thorvald Kittelsen (2006:418). Wie gesagt, ist Dagny Przybyszewska dem Namen und Schicksal nach in Polen wohl bekannt, da aber ein Frau Professorin Krzysztofiak gewidmeter Band sicher auch unter andere deutschkundige Leser geraten wird, sei an dieser Stelle an das kaum 34 Jahre lange Leben jener Frau erinnert.

Dagny Juel(l)³ wurde 1867 als Tochter des Arztes Hans Lemmich Juell und seiner Ehefrau Minda geb. Blehr im Städtchen Kongsvinger in Ostnorwegen geboren. Im Jahre 1881 schloss sie die Schulausbildung ab und wurde im Jahr darauf konfirmiert. 1882 wurde sie auf eine höhere Töchterschule in Erfurt geschickt. Danach lebte sie wahrscheinlich einige Jahre mit ihren Eltern und Schwestern im Elternhaus „*Rolighed*“ (norw. „*Ruhe*“, so etwas wie Stiller Winkel). Einige Zeit verbrachte sie mit ihrer jüngeren Schwester in Kristiania (heute Oslo), wo Ragnhild Gesangstunden und Dagny Klavierunterricht nehmen sollte. Dort kam sie zum ersten Mal mit einem Bohememilieu

² „*Arbeidebladet*“ vom 22.01.1977, Martin Nag: Dagny Juel: Norsk lyrikks Camilla Collett?, *Samtiden* 1975, Nr. 10, S. 512-524.

³ Später hat sie auf das zweite „l“ in der Rechtschreibung ihres Mädchennamens verzichtet.

in Kontakt. 1892 reiste Dagny zum ersten Mal nach Berlin. Den Plan, im nächsten Jahr ihrer Schwester nach Paris zu folgen, um dort weiterhin Klavierstunden zu nehmen, gab sie letzten Endes auf und entschloss sich für Berlin.

In Berlin wurde sie vermutlich von ihrem Freund, dem jungen Maler Edward Munch, in die Künstlerkneipe „Zum schwarzen Ferkel“ mitgenommen, wo die skandinavische und deutsche Boheme zusammentrafen (Sawicka, 2006:48-49). Dort begegnete sie dem polnisch-deutschen Bohemedichter und leidenschaftlichen Chopin-Spieler Przybyszewski. Die beiden machten einen gewaltigen Eindruck aufeinander und wurden schnell zu einem Paar. Sie heirateten schon im August 1893 standesamtlich in Berlin und blieben dort mit Unterbrechungen bis 1898. Das junge Paar verkehrte nach wie vor im „Schwarzen Ferkel“, wo Dagny oft die einzige Frau war und durch ihre Schönheit und ihre freie, emanzipierte Lebensweise auffiel. Im Dezember 1893 schrieb Dagny ihr erstes Prosawerk, *Rediviva*. Die materielle Lage des Paares war sehr schlecht, überdies hatte Przybyszewski eine illegitime Beziehung mit Marta Foerder, einer aus Polen stammenden Jüdin, und drei Kinder mit ihr. 1895 gebar Dagny in ihrem Elternhaus in Norwegen ihr erstes Kind, den Sohn Zenon. Erst im Jahr darauf traf sie in Kopenhagen mit ihrem Mann zusammen, den angeblich schriftstellerische Verpflichtungen in Berlin festgehalten hatten. Indessen erwartete Marta ihr viertes Kind mit Przybyszewski und verübte Selbstmord. Der Schriftsteller wurde als Schuldiger verdächtigt und verhaftet, doch kam er nach zwei Wochen frei. Wenn man *Rediviva* liest, drängt sich eine biographische Lektüre mit Bezug zu dem Dreieck Stachu⁴ – Marta – Dagny auf, doch entstand dieser Text mehr als zwei Jahre vor Martas Tode. Erst 1897 konnte Dagny ihren Eltern endlich ihren Ehemann vorstellen. Während sie das Zusammensein mit allen ihren Lieben in Kongsvinger genoss, langweilte Przybyszewski mit der Zeit das allzu ruhige und monotone Leben in der norwegischen Provinz, auch lockte ihn die Stelle des Redakteurs der „Metaphysischen Rundschau“ wieder nach Berlin. Dagny blieb in Norwegen und brachte dort ihr zweites Kind, die Tochter Iwi zur Welt, und reiste dann nach Berlin zu ihrem Mann. Eine Zeitlang war das Ehepaar Przybyszewski in Spanien bei dem polnischen Philosophen Wincenty Lutosławski zu Gast. Aber die dort gepflegte asketische Lebensweise, besonders die zwangsweise Alkoholabstinenz, sagte dem Mann Dagnys keineswegs zu. Als ein in Deutschland berühmter Autor der Dekadenz bekam er 1898 eine Einladung nach Krakau, wo er die neu entstandene Zeitschrift der polnischen Moderne, *Życie*, leiten sollte. Przybyszewski wurde dort als Meister der dekadenten, ja dämonischen Lebensweise und Literatur hoch gefeiert. Auch seine Frau erfreute sich wegen ihrer exotischen Schönheit und Herkunft einer allgemeinen

⁴ Przybyszewski wurde meistens mit der polnischen Koseform seines Vornamens, Stachu, gerufen.

Bewunderung, einige polnische Künstler waren in sie verliebt. Sie sprach aber kein Polnisch, fühlte sich fremd und einsam, schlief während der Alkoholgelage ihres Mannes in „Michaliks Höhle“ ein und war sicher unglücklich. All das verschlimmerte sich noch radikal, als Przybyszewski während einer Vortragsreise nach Lemberg die Frau des Dichters Kasprowicz, Jadwiga, kennen lernte und sich in sie verliebte. Er betrog Dagny fortwährend und vernachlässigte sie, bis sie sich 1900 entschied, ihren Mann zu verlassen. Dagny verbrachte einige Monate zusammen mit dem Sohn und ihrer Familie in Norwegen, kehrte dann aber auf Aufforderung ihres Mannes 1901 nach Krakau zurück. Von dort zogen die Przybyszewskis nach Warschau um, wo Dagny eine Ausstellung der Arbeiten Munchs zu organisieren versuchte, während ihr Mann sich in Lemberg herumtrieb. Anfang Mai schickte er sie und Zenon mit Władysław Emerik, dem jungen Sohn eines Grubenbesitzers im Kaukasus und einem schwärmerischen Bewunderer von ihm und seiner Frau, nach Tbilisi (damals Tiflis) in Georgien. Przybyszewski versprach nach einigen Tagen nachzukommen, tat es aber nicht und schickte seiner Frau und seinem Sohn nicht einmal ihre Pässe, um die sie ihn anflehte. Von ihrem Mann verlassen, dem psychisch labilen Emerik preisgegeben, wurde Dagny von dem jungen Verehrer im Juni 1901 getötet, der daraufhin Selbstmord verübte. Przybyszewski aber heiratete die Kasprowiczowa. Der Witwer veröffentlichte zwar eine Auswahl ihrer Werke in seiner Übersetzung als ihr geistiges Vermächtnis für die gemeinsamen Kinder (Przybyszewska, 1901:3-4), doch dann suchte er die Erinnerung an sie auszutilgen und äußerte sich sogar gehässig über sie, um seiner zweiten Frau einen Gefallen zu tun (Wittlin, 1995:11-12).

Inmitten dieses harten Lebens hatte Dagny weder viel Zeit noch Ruhe, um ihr schriftstellerisches Talent reifen zu lassen, nichtsdestoweniger waren die ersten Jahre mit Przybyszewski sicher anregend, und sie hinterließ ein Oeuvre, das aus vier Dramen, mehreren Prosafragmenten und einer Handvoll Gedichte besteht. Wenn man das Leben Dagnys verfolgt, scheint sie zuerst eine von der Freiheit des Bohememilieus verlockte junge, mutige, selbstbewusste Frau gewesen zu sein, die dann durch das Leben mit einem „satani-schen“, dem Alkohol und seinen Liebschaften verfallenen Mann psychisch gebrochen wurde. Wenn man ihre lyrisch gefärbte Prosa und ihre Dramatik zu analysieren versucht, erkennt man darin einerseits den Einfluss der norwegischen und deutschsprachigen neuromantischen Literatur, andererseits das Zeugnis ihrer Ansichten und vor allem in ihrer Sprache, der Musikalität und Psychologisierung ihrer Lyrik und Prosa den individuellen Ausdruck ihrer künstlerischen Begabung.

Man weiß, dass die soziale Lage und das Identitätsbewusstsein der Frauen in Skandinavien an der Wende des 19. zum 20. Jahrhundert fortgeschrittener waren als in Deutschland oder in Österreich, auch als im geteilten Polen. Seit den 50er, 60er Jahren des 19. Jahrhunderts hatten Frauen in Norwegen

das Erbrecht, unverheiratete Frauen waren nicht mehr unter Vormundschaft gestellt und konnten selbstständig manchen Beruf ausüben. Frauen durften u.a. seitdem an Volksschulen unterrichten. Es begann der Gleichberechtigungskampf, der in den 80er Jahren zur Gründung zahlreicher Vereine zur Förderung der Belange der Frauen führte. 1882 legte die erste Frau das Abitur ab, seit 1884 durften Frauen in Norwegen studieren (*Norge*, 1980:51). Eine Untersuchung der Genderverhältnisse, die fast das ausschließliche Thema der Epik und Dramatik von Dagny Juel-Przybyszewska bilden, soll uns der Antwort näher bringen, ob sie als Autorin die (größtenteils) männlichen Konventionen der Literatur des Fin de siècle vervielfältigte, oder im Sinne eines „weiblichen Schreibens“ den bekannten Konstellationen eine neue Prägung gab.

Das früheste datierte Werk der Schriftstellerin trägt den Titel *Rediviva* (1893). Dieses Werk wird in *Samlede tekster* als Novelle bezeichnet (ST:13), doch wegen des lockeren, offenen Aufbaus würde ich eher von einer Prosaskizze sprechen. Im Unterschied zu späteren epischen Texten Juels ist es eine Ich-Erzählung in Form eines stark emotionalisierten Monologs. Das namenlose weibliche Ich erzählt rückblickend ihre „wunderliche Lebensgeschichte“ („mit livs forunderlige historie“ (ST:13), die ein klassisches Liebesdreieck und den von ihr (mit)verschuldeten Tod der Nebenbuhlerin beinhaltet. Die Ich-Erzählerin und ihr Partner hätten die Dritte zwar nicht physisch ermordet, doch durch psychischen Druck in den Tod getrieben. Dieses Motiv gibt es oft in der skandinavischen Literatur, Ibsens Drama *Rosmersholm* (1886; Ibsen, 2000, Bd.3::275-337) ist eines der markantesten Beispiele dafür. Aber anders als bei Ibsen ist hier die Frau diejenige, die die Folgen trägt. Sie fühlt sich von der Toten beobachtet, verfolgt, fühlt ständig den kalten Blick der leeren Augen des Gespenstes (der Titel *Rediviva* bezieht sich eben auf die wiederkehrende Tote). Infolgedessen machen ihr die Liebkosungen des Partners keine Freude mehr, sie wird gleichgültig in seinen Armen. Die Ich-Erzählerin betont, dass der Mann, obwohl er am Tod der anderen Frau genauso schuldig war, nichts spürt, dass ihn die Rache nicht trifft. Das Ende ist offen, aber die Ich-Erzählerin behauptet zu wissen, dass das Gespenst sie nie in Ruhe lassen werde. Also ist trotz dieses scheinbar offenen Endes die düstere Zukunft der Erzählerin gewiss, da sie glaubt, dass das Leben vom Schicksal, von der Vorbestimmung determiniert ist. Sie hat keine Gewissensbisse, sie hat nur Angst und glaubt fatalistisch an die Unabwendbarkeit dieses Schicksals.

Dieser kurze Text ähnelt durch seine rhythmische sprachliche Gestaltung einem Gedicht. Die meisten Absätze beginnen anaphorisch mit einem „Og“ („Und“) bzw. mit „Men“ („Doch/Aber“), auch in den einzelnen Sätzen überwiegen syndetische Reihungen und Parenthesen, die mit „und“, oft auch durch Auslassungspunkte verbunden werden. Der Text enthält viele Ausrufungssätze, auch einige rhetorische Fragen, mit denen sich in direkter Rede

die Erzählerin an die Tote wendet. Man erkennt darin die Konventionen der Jahrhundertwende, die dekadente, neu(schauer)romantische Stimmung, sowie den Einfluss der Tiefenpsychologie, denn die Erzählerin kann nicht nachweisen, dass sie all das wirklich erlebt, zumal ihr Partner nichts davon wahrnimmt, vielmehr schildert sie ihre inneren Erlebnisse, ihr Seelenleben als Visionen. Wie Sawicka zu Recht bemerkt, ist es erstaunlich, dass dieser Text nicht nach dem Tode von Marta Foerder, sondern einige Jahre zuvor geschrieben wurde, so stark schimmert das Autobiographische durch (2006:286). Offensichtlich ist es aber nur ein Ausdruck der subtilen Psyche der Autorin und ihres Fatalismus.

Genau die gleichen Motive konstituieren den dramatischen Einakter *Når solen går ned* (Wenn die Sonne untergeht). Es handelt sich um ein analytisches Drama, das die Konsequenzen von etwas aufzeigt, das in der Vergangenheit stattfand. Das Drama ist nicht datiert, Sawicka vermutet seine Entstehung im Jahre 1897, also dem Jahr, in dem sich Marta Foerder das Leben nahm. Zuerst Veröffentlicht wurde es im Jahre 1899 auf Polnisch in *Życie*, dann 1901 auf Tschechisch in *Moderní Revue* (2006:414,418). Die norwegische Erstveröffentlichung erlebte das Dramolett erst 1978 im Solum Forlag (ST:4). Es besteht aus einem Dialog zwischen lediglich zwei Personen, Ivi und Fin. Die Frau liegt im Bett in einem, wie üblich bei der Autorin, dunklen Raum. Sie ist offensichtlich leidend, und ihr Partner ist besorgt um sie. Zuerst klagt sie über Alpträume, und Fin verspricht alle bösen Träume zu vertreiben, sie wendet sich an ihn als an den Stärkeren um Hilfe. Aus ihrer Unterredung erfährt der Rezipient, dass es auch hier um ein Liebesdreieck und einen psychischen Mord geht. Die Nebenbuhlerin Ivis hat sich ins Meer gestürzt.

Auch in diesem Fall macht sich der Mann nichts daraus, er meint gleichgültig, dass die namenlose „sie“ weichen musste, weil sie dem neuen Glück im Wege stand. Die Partnerin fühlt sich nicht schuldig oder will sich eine Mitschuld nicht eingestehen. Sie fragt, ob Fin wusste, was die andere Frau vorhatte, was er bestätigt. Doch beruft er sich auf die gemeinsame Liebe, die offensichtlich keine moralischen Hemmungen bremsen, und darauf, dass Ivi selbst gestanden habe, die Andere zu hassen. Ivi entgegnet, dass sie sie zwar hasste, aber der Tod sei etwas anderes.

Weil sie offensichtlich doch Gewissensbisse und eine empfindliche Psyche hat, fühlt sich Ivi von der Rache der Toten verfolgt. So ist auch dieser Text tiefenpsychologisch angehaucht. Der Mann ist dabei die aktive Seite. Er klagt zwar, dass Ivi nicht mehr so glücksstrahlend sei wie zuvor, dass sie bleich und schwach geworden sei, aber er fühlt sich stark genug, mit dem Gespenst, das seine Frau verfolgt, zu kämpfen. Er behauptet sogar blasphemisch, dass es Ivis „guter Engel“ gewesen sei, der die Andere zum Selbstmord bewogen habe. Ivi zeigt mehr Empathie als die Ich-Erzählerin der *Rediviva*, denn sie sagt explizit, dass sie selbst als die Verlassene ebenso nach Rache und dem Tod der Rivalin getrachtet hätte (ST:45).

Der symbolistische Titel des Dramoletts weist auf die Rolle des Lichts hin. Die Tote braucht zwar nicht die Mitternacht abzuwarten, aber sie hat nur nach Sonnenuntergang Macht über Ivi. Es ist typisch für die skandinavische Literatur, dass das im Norden Europas so oft vermisste Licht und die vorherrschende Finsternis eine besondere Rolle spielen. So fragt Fin Ivi, wo denn das Licht geblieben sei, das aus ihr leuchtete, und sie antwortet, dass es der Glanz ihrer Liebe war, die in ihren Adern wie „der tanzende Sonnenschein“ pulsierte (ST:41). Ivi wiederum sagt zum Nachtgespenst der Toten, dass das Tageslicht und die Sonne sie wegwaschen werden (ST:48).

Es kommt aber nicht dazu. Wiederum kann der Rezipient nicht wissen, ob das Gespenst Ivi wirklich verfolgte, oder ob es ihre Einbildung, ein Alptraum war. Fin geht fort, damit Ivi schlafen und zu Kräften kommen kann. Sobald er sich aber entfernt hat, fühlt sich Ivi von der Toten verfolgt. Sie hat Angst zu ersticken und ruft Fin, nachdem sie vergeblich versucht hat, den Nachtmahr zu verscheuchen. Als Fin kommt, ist es bereits zu spät und Ivi stirbt in seinen Armen.

Dieser Text enthält übereinstimmend mit dem pragmatischen Charakter der Textsorte Drama etwas mehr Handlung als die *Rediviva*, doch auch hier wird die Schlusskatastrophe nur angedeutet und nicht ausgeführt. Es ist somit kein Wunder, dass Marian Lewko diesen Text und andere Dramen Dagnys nicht besonders schätzt (1996:351-353). Auch hier spielt die dekadente, neuromantisch-düstere Stimmung die Hauptrolle. Zahlreiche emphatische Auslassungspunkte und Wortwiederholungen betonen die Atmosphäre der Unruhe und Irrationalität.

Auch die übrigen drei Dramen Przybyszewskas handeln von einem Liebesdreieck, das zum Tode einer der Figuren führt, die von den beiden anderen als überflüssig oder ihrem Glück im Wege stehend empfunden wird. An dieser Stelle sei das Drama *Ravnegård* (Rabenhof) interpretiert, das wahrscheinlich im gleichen Jahre 1897 entstanden ist und erst postum 1902 auf Polnisch in der Übersetzung ihres Mannes und 1978 zum ersten Mal auf Norwegisch veröffentlicht wurde. Diesmal haben wir es mit einem kleinen Dreiakter zu tun, mit nur vier Personen: Drei Hauptfiguren, die Rivalinnen und Schwestern Gunhild und Sigrid sowie der zwischen ihnen stehende Thor, wobei hier zum ersten Mal eine Frau die aktive Rolle spielt. Die vierte Person, die 65-jährige Tante Åse, die beide Frauen anstelle der Eltern großgezogen hat, nimmt keinen aktiven Anteil am Geschehen, sondern kommentiert die Ereignisse und charakterisiert die beiden Schwestern. Auch dies ist ein analytisches Drama.

Die Intertextualität mit der skandinavischen Literatur scheint sehr präsent zu sein, denn schon im mittelalterlichen klassischen Epos des Nordens, der *Edda*, treten zwei Frauen auf, die um den Helden Sigurd rivalisieren: Sigdrifa/Brunhild war als Walküre, die von Sigurd befreit worden ist, ihm vorbestimmt, aber er vergisst diese Vergangenheit, verliebt sich in Gudrun und

heiratet sie (*Edda poetycka*, 1986:270-330). Ibsens frühes Drama *Hærmendene på Helgeland* (*Helden auf Helgeland*, 1858) zeigt die gleiche Figurenkonstellation, die milde, sanfte, helle Dagny, ihre Stiefschwester, die heldenmütige, herrische Hjordis und zwischen ihnen den Helden Sigurd (Ibsen, 2000, Bd.1:181-226). In beiden Fällen wird der Mann das Opfer des Streites zwischen den Rivalinnen, wohingegen bei Juel eine der Frauen, die schwächere und sanftere, sterben muss.

Juels Dreiakter hat eine stärkere dramatische Struktur als ihre anderen Stücke, was wahrscheinlich mit seinen Prätexten zusammenhängt. Während Ibsens Drama zu seinen historischen Dramen gehört, spielen bei Juel wieder die neuromantische Dekadenzstimmung und Symbolik eine wichtige Rolle, was auch dieses Stück zu einem typischen Werk des Fin de siècle macht. Relevant ist auch die Ästhetik des düsteren „Rabengartens“ und des einsamen, geheimnisvollen Hauses, der exotischen Pflanzen und Vögel Gunhilds sowie des Kontrastes zwischen der hellen Gestalt des Opfers Sigrid und der „dunklen“ Gunhild. Das Leitmotiv sind die Raben, die um den Ravengård und über einer verhängnisvollen Schlucht kreisen. Schon im ersten Akt weist die Tante Åse Gunhild darauf hin, dass man diese „Unglücksvögel“ doch erschießen könnte, aber Gunhild lacht sie aus. So begleiten die Raben die ganze Handlung des Dramas und insbesondere die Katastrophe, den Selbstmord Sigrids.

Die Licht- und Dunkelheit-Symbolik entspricht, der Tradition des Motivs gemäß, den beiden Rivalinnen. Sigrid ist fröhlich, sanftmütig, goldhaarig, die Tante vergleicht ihr früheres Leben und Erscheinen auf Ravengård mit dem Sonnenschein. Gunhild wird zwar äußerlich nicht beschrieben, doch die Tante Åse sagt, sie sei immer „die Prinzessin, die Herrscherin“ und „herrsüchtig“ gewesen (ST:51) und alles, was sie umgibt, „hat etwas Überirdisches und Unheimliches in sich“ (ST:54). Der Tante graut es auch vor den exotischen Blumen, die Gunhild züchtete, da sie diese offenbar mit dem Tod assoziiert. Das Wort „urner“ („Urnen“), in die sie diese Blumen gepflanzt hat, um die Ankunft ihrer jüngeren Schwester mit dem neuvermählten Mann Thor zu feiern, weckt ebenfalls funebreale Assoziationen, sodass wohl auch diese Blumen als Dingsymbol fungieren.

Dagegen ist Sigrids Wahrnehmung zunächst anders. Für sie sind Gunhild und Thor die beiden Menschen, die sie am meisten liebt. Da sie keine Ahnung hat, dass diese einander schon früher kannten und ineinander verliebt waren, besteht sie darauf, dass sie Freundschaft schließen. Gunhilds Blumen, den großen Kamin, ja auch das düstere riesige Haus empfindet sie durchaus positiv, bevor sie merkt, dass sie diesmal kein gerne gesehener Gast ist. Die handelnde Person ist Gunhild, die jedoch davon überzeugt ist, dass alles vorherbestimmt sei. „Alt står skrevet i stjernene“ (ST:55)⁵, wie sie von ihrer Schwester zuerst ahnungslos in positivem Sinne zitiert wird.

⁵ „Alles steht in den Sternen geschrieben.“ Alle Übers. aus dem Norw. M.K.

Es erweist sich, dass Thor gar nicht in den Norden reisen wollte, da ihm das Düstere des Ravengårds keineswegs als verlockend erschien, doch Sigrid bestand darauf, um ihm das Haus ihrer Kindheit und ihre geliebte Schwester zu präsentieren. Dadurch hat sie ihren Untergang besiegelt. Im zweiten Akt beginnt sie die Beziehung zwischen Gunhild und Thor zu ahnen, denn auch wenn sie behauptet, keine Angst vor den Unglücksvögeln zu haben, bricht sie scheinbar grundlos in Tränen aus. Das beunruhigt ihre Tante, während ihr Mann geistesabwesend zu sein scheint, und man sieht, dass, falls er überhaupt Sigrid liebt, diese Liebe keineswegs so stark wie die Leidenschaft für Gunhild ist. Den Höhepunkt bildet der Dialog zwischen Gunhild und Thor, in dem sie ihn an seine frühere Leidenschaft und Hörigkeit ihr gegenüber erinnert. Man kann erkennen, dass er weiterhin von ihr emotional abhängig ist und erotisch stark angezogen wird. Er hat zuerst noch Skrupel dem „unschuldigen Kind“ Sigrid gegenüber, aber Gunhild beruhigt ihn damit, dass es das Schicksal für sie drei vorherbestimmt habe, einander zu lieben und Sigrid zu opfern. Der zweite Akt endet mit den Worten Thors, der Gunhild umarmt: „Lidt lykke, før skjebnen knuser os!“ (ST:68)⁶.

Die Katastrophe wird nicht auf der Bühne gezeigt, sondern in einer *Teichoskopie* zuerst im Bericht von Gunhild und Thor, dann von der bestürzten Tante Åse berichtet: Sigrid stürzt sich in den Wasserfall bei dem Rabenpass. Die Schuldigen gestehen einander, dass Sigrid in den Freitod ging, da sie deren Umarmung gesehen hatte. Zuerst scheint Gunhild von Gewissensbissen ergriffen zu sein, während Thor in seiner Leidenschaft zu ihr sich keine Vorwürfe macht, sondern sie an ihre Liebe zu ihm mahnt. Dann beherrscht sich Gunhild jedoch und hält so ihr Image der „starken Frau“ aufrecht. Sie will in seiner Liebe Vergessenheit finden. Die Tante ahnt die Wahrheit und verflucht Gunhild, als sich ihre Befürchtungen bestätigen, doch diese behauptet, sich von dem ihr vom Schicksal vorherbestimmten Mann nicht trennen zu können. Das Opfer Sigrid sei glücklicher als sie selbst, da sie die Besitzerin des „bösen Auges“ sei (ST:68).

Das Ende ist offen, Thor umarmt Gunhild und die beiden verlassen die Bühne. Aber aus den zuvor analysierten Texten Juels kann man erraten, wie eine mögliche Fortsetzung aussehen könnte - Gunhild würde wahrscheinlich von Gewissensbissen eingeholt und der Fluch der Tante sich bewähren. Auch wenn der Mann diesmal passiver erscheint als seine Geliebte und mit Gunhild eine starke Frauenfigur entworfen wird, kann es freilich nicht als das Zeichen der Frauenemanzipation gelten, das sie die Schwächere in den Tod treibt.

In den beiden übrigen Dramen Dagny Juels steht eine Frau zwischen zwei Männern. Das frühere Drama, *Den sterkere* (Der Stärkere) scheint intertextuell eine Polemik mit Ibsens *Fruen fra havet* (1888, *Die Frau vom Meer*)

⁶ „Ein wenig Glück, bevor uns das Schicksal bricht!“ Im norwegischen Text gibt es die Aliteration mit Liquiden: „Lidt lykke“.

zu sein. Sawicka macht allerdings darauf aufmerksam, dass der Titel von einem Drama Strindbergs entlehnt wurde, *Den starkere* (Die Stärkere), und dass die Autorin dessen Figurenkonstellation spiegelverkehrt auf eine Frau zwischen zwei Männern überträgt (2006:288). Nichtsdestoweniger scheint eine Umkehrung des ebenfalls symbolistischen, doch optimistischen Dramas Ibsens beabsichtigt zu sein. In Ibsens Drama steht Ellida zwischen ihrem Mann, dem Arzt Wangel, und dem Fremden, einem Matrosen, dem sie einmal gehört hatte, der dann aber in die Welt gezogen ist. Ellida ist in ihrer Ehe nicht glücklich, geht immer wieder an den Meeresstrand und sehnt sich nach der Ferne und dem Fremden. Eines Tages kommt er, um sie zu holen, aber ihr Mann ist klug genug, ihr die Freiheit der Wahl zu lassen: „For nun kann du velge i frihet, Ellida. Og under egen ansvar, Ellida“ (Bd. 3, 2000:406)⁷. Das bewirkt, dass sie bei ihrem Mann bleibt, die Freiheit, die sie vermisste, spürt sie nun in der Ehe mit ihm.

Ganz anders ist es bei Dagny Juel, worauf schon der Titel hinweist, nur informiert im Norwegischen das grammatische Geschlecht nicht darüber, ob damit einer der Männer oder die Frau zwischen ihnen gemeint ist. Wie sich herausstellt, handelt es sich um den fremden Ankömmling, Tor Rabbe. Die Frau ist hier wieder passiv, und auch ihr Mann ist zu schwach um sie zu halten. Knut Tonder weiß, dass seine Frau Siri einem anderen gehört hatte, und im Grunde ist er derjenige, der durch seine Eifersucht bewirkt, dass sie sich in der Ehe mit ihm nicht wohlfühlen kann. Beide ahnen, dass der Fremde wiederkommen wird, nur bangt Knut, dass Siri ihn dann verlassen und dem Stärkeren gehorchen würde, während sie glaubt, dass sie den Ankömmling abweisen würde.

Tor hat das Paar lange beobachtet und weiß, dass der Mann die Frau mit seiner Eifersucht verfolgt. Er fordert sie auf, mitzukommen und erinnert sie daran, dass sie doch immer vom „Verbotenen, Sündigen“ (ST:29) angezogen worden war. Siri versichert ihrem Mann, ihn nicht zu verlassen, aber sie erklärt ihm gleichzeitig, dass seine Eifersucht und sein Misstrauen ihre Liebe getötet haben. So ist es für den Rezipienten keine große Überraschung, dass sie ihren Mann dann doch verlässt. Sie weiß zwar, dass das Bündnis mit Tor für sie masochistisch sein wird: Es ist mehrmals von seinem Fuß auf ihrem Nacken die Rede, davon, dass er sie niedertrampeln wird. Tor behauptet, sie sei ebenso wie er selbst kein guter Mensch und mache ihren Mann nur unglücklich. Schlussendlich fordert Tor von Knut seine älteren Rechte auf Siri ein, da sie ihm zuerst gehört habe. Die Frau wird hier ganz wie ein Gegenstand behandelt, dessen Bestimmung von den Männern entschieden wird. Wenn auch die Figurenkonstellation von Ibsen und/oder Strindberg übernommen wurde, hat hier die Frau keine freie, mündige Wahl wie bei Ibsen, sondern sie geht dorthin, wo sie Liebe spürt, auch wenn es eine sadistische Liebe ist.

⁷ „Denn nun kannst du in Freiheit wählen, Ellida. Und auf eigene Verantwortung, Ellida“.

Selbständiger baut Przybyszewska das Motiv der Frau zwischen zwei Männern im Dreiakter *Synden* (Sünde, 1898, Erstveröffentlichung in Polen 1901, in Norwegen 1978) aus. Die Konstellation ist ähnlich wie in *Den sterkere*, doch ist der Gegenspieler des Mannes kein Fremder, sondern ein langjähriger Familienfreund, der täglich bei ihnen verkehrt und von dem Miriam nichts befürchtet.

Hadasa (schon der biblische Name weist auf Exotisches hin) lebt seit acht Jahren ruhig und zurückgezogen mit ihrem Mann Miriam⁸. Er vergöttert sie, geht mit ihr auch zu geselligen Veranstaltungen, mag aber solche „Ereignisse“ nicht und hofft, dass sie eines Tages ebenfalls das häusliche Leben bevorzugen wird. Er versteht nicht, dass eine Frau, die keinen Beruf hat, kinderlos ist und durch ihre soziale Lage sich nicht mit dem Haushalt zu befassen braucht, sich langweilen muss und sich nach etwas Neuem sehnen wird. Die beiden Männer vergöttern sie und überbieten einander mit Komplimenten für sie.

Der Konflikt wird offensichtlich während eines Balles angeknüpft, bei dem Miriam nicht tanzt, weil er weder kann noch mag, Leon aber die junge schöne Ehefrau seines Freundes verführt. Dies wird nicht gezeigt, sondern wir sehen Hadasa verstimmt am Morgen danach, wo sie sich einredet, dass alles wie früher sein werde, wenn sie Leon weggejagt habe und nicht mehr an das Geschehene denke. Sie versichert ihrem Mann, dass sie von nun an das stille Zuhause den Amusements vorziehen werde, und erzählt ihm ihren Traum von einem Abgrund, aus dem schöne helle Blumen sie anlockten. Er begreift zwar den psychoanalytischen Wert dieses Traums, hat aber kaum Zeit, sich damit auseinanderzusetzen.

Als dann Miriam seinen Verpflichtungen nachkommt, erscheint Leon, duzt Hadasa und pocht auf sein Recht. Er ist erbittert, weil sie so tut, als ob nichts passiert wäre, während er acht Jahre lang auf sie gewartet hatte, und beruft sich auf sein Recht auf Glück. Er ist entschlossen, sie als Liebhaberin mitzunehmen, auch wenn er sie Miriam mit Gewalt entreißen müsste. Die Frau ist erschrocken, verhält sich wie ein ertapptes Kind. Auch er beruft sich auf seine erotischen Träume von ihr. Letztlich verhält sich Hadasa auch in dieser neuen Beziehung passiv, bis ihr zu Bewusstsein kommt, wie unglücklich Miriam über ihr Verhalten sein wird. Er habe schon immer gesagt, dass er lieber sterben würde als die Schande ihrer Untreue zu ertragen, und sie glaubt ihm. So wird die Frau also von beiden Männern als Objekt behandelt, sie sprechen beide von dem „Eignen“ der Frau.

Auch Hadasa ist wie Siri eine Person, die das Unerreichbare, Fremde, Exotische lockt, die gerne mit der Gefahr spielt. So haben wir es in diesem

⁸ Der sonst ungewöhnliche Männername Miriam kommt wahrscheinlich vom Pseudonym des Dichters und Theoretikers des Jungen Polen Zenon Przesmycki, der mit Przybyszewski befreundet war.

Drama mit dem Dingsymbol eines mit Gift gefüllten Ringes aus Indien zu tun. Die Frau trägt diesen Ring immer am Finger und ist stolz darauf. Angesichts der nahenden Katastrophe denkt sie kurz daran, sich mit diesem Gift zu töten, dann aber strahlt sie förmlich, als ihr die Idee kommt, was der Rezipient vermuten kann und dann auf der Bühne erlebt, das Gift heimlich in das Champagnerglas ihres Mannes zu schütten. Sie betrügt sich dabei, dass sie eine gute, ja heldenmütige Tat aus Liebe zu ihm vollbringe, aber sie schüttet das Gift nur in sein Glas, nicht in beide Gläser, seines und ihres. Das Ende wird unkommentiert dargeboten: Miriam trinkt liebestrunken, beginnt dann aber die Wirkung des Giftes zu spüren und schreit wild „Hadasa!“ (ST:100).

Der Titel „Sünde“ beweist, dass die Autorin die Perspektive der scheinbar naiven, kindlichen Frau nicht teilt, sie weiß, dass ihre Protagonistin einen Mord begeht. Wenn wir dann den Prosatext *In questa tomba oscura* (1900) lesen, sehen wir eine Frau, die ihren Mann umgebracht hat und von ihm ins Grab geholt wird. Das könnte die Zukunft Hadasas sein, aber ein Drama zeigt ja nur die Gegenwart. In allen diesen vier Dramen sind die Frauen entweder passiv, oder, wenn sie sich zur Tat aufraffen, ist es eine Mordtat. Andere Handlungsmöglichkeiten scheinen ihnen nicht offen zu stehen.

Die 1899 und 1900 auf Polnisch und erst 1996 auf Norwegisch veröffentlichten *Fragmenter* oder *Poezye proza* (Prosagedichte) befassen sich zwar bis auf einen Text ebenfalls mit dem Hauptthema Frau-Mann, doch erweitern sie ein wenig die Perspektive. Alle vier haben eine anonyme Sie-Protagonistin, um deren Leben es sich in den Texten handelt. Die Texte sind in der 3. Person geschrieben, doch stellt die sehr oft verwendete erlebte Rede einen engen Zusammenhang her zwischen der Erzählinstanz und der jeweiligen weiblichen Hauptfigur. Nach Mary Kay Norseng entstanden diese Prosafragmente wahrscheinlich während des gemeinsamen Aufenthalts der Przybyszewskis in Spanien im Jahre 1898 (Norseng, 1991:95).

Zuerst möchte ich die beiden Texte, die thematisch mit den analysierten Dramen und der *Rediviva* zusammengehören, besprechen. „Singt mir das Lied vom Leben und vom Tode...“ zitiert den Refrain des Gedichts von Richard Dehmel *Mein Trinklied*, allerdings in umgekehrter Reihenfolge der Worte „Tod“ und „Leben“ (Dehmel, 1895). Dieses Zitat auf Deutsch ist als Motto dem Prosagedicht vorangestellt. Der Text beginnt mit einer nüchternen Feststellung: „Nu var han død.“ (ST:119)⁹. Das Prosastück ist aus der Perspektive einer Frau geschrieben, deren Partner tot ist und die ihn weniger geliebt hat als er sie. Sie überlegt, dass seine große Liebe und seine Huldigungen sie irgendwie demütigten, weil sie diese Intensität nicht erwidern konnte, sie waren für sie lästig. Nun fühlt sie sich befreit von dieser Last. Es wird nicht angedeutet, dass sie eine neue Beziehung anfangen möchte, eher,

⁹ „Nun war er tot“.

dass sie endlich nun sie selbst sein kann. So verstehe ich zumindest den Absatz: „Han havde satt en efeukranset mur for hendes liv for at tvinge hende kun at se ham, ham, ham. Det vilde hun nu rive ned og aabne for alle vinde.“ (ST: 120)¹⁰.

Hier scheint die Stimme einer Frau hörbar zu sein, die nach Selbstbestimmung strebt. Aber die Lage erlaubt es nicht, sei es sozial, sei es, wie es in diesem Text dargestellt wird, psychologisch. Obwohl es hier keinen Dritten gibt, auf den der Mann eifersüchtig sein könnte, scheint es ihr nach einiger Zeit, als ob der Tote sie mit seinen verliebten Blicken, mit seiner Stimme, mit seinem Herzschlag verfolge. Das zwingt sie, nun ihn genauso anzubeten, wie er sie angebetet hatte, sich nur nach ihm zu sehnen. Der Lebendige hatte nicht die Macht über sie, die der Tote gewann. Jetzt hat er sie vollständig unter Kontrolle. Aus purer Angst und aus Dankbarkeit für seine Liebe beginnt sie den Verstorbenen so gewaltig zu lieben, wie er sie zu Lebzeiten geliebt hatte.

Resignation scheint in diesem Prosagedicht der Hauptton zu sein. Auch hier finden sich zahlreiche symbolisch aufgeladene Metaphern, seine Liebe wird mit einem Spiegel verglichen, in dem sie sich gerne bespiegelte, mit duftenden Blumen, die ihre Seele betäubten, schließlich mit der zitierten Efeumauer, die sie umgab und ihre Freiheit hemmte. Sie wollte nach seinem Tode ihr Leben mit dem Schleier ihres „spinnwebten Regenbogenstoffes“ umhüllen, aber er erlaubte es ihr nicht. Sie hat sogar ihren Ehering ins Meer geworfen, was sicher eine symbolische Handlung des Loslassens war, und konnte doch von ihm nicht wegkommen. Daher die letzte Metapher einer vom Weihrauch umwehten Kapelle mit dem Altar, den sie ihm in ihrem Herzen aufbaute. Der Ausbruchsversuch erweist sich als hilflos.

Noch schlimmer sieht es im Prosagedicht mit dem Motto „In questa tomba oscura“ aus (nach Sawicka stammt dieser Titel wahrscheinlich von einem Liede von Giuseppe Carpani zur Musik von Beethoven, 2006:288-289), denn die Protagonistin, die einst ihren Partner ermordet hatte und sich in Sicherheit wähnte, wird vom Schicksal zum Friedhof gedrängt und in einer dunklen Gruft von seinem Gespenst eingeholt. Hier spielen schauerromantische Motive die bestimmende Rolle. Offensichtlich sind es unbewusste Gewissensbisse, die die Frau bedrängen, während sie an ein verhängnisvolles Schicksal glaubt.

Am interessantesten finde ich den Schicksalsbogen des Lebens der Protagonistin in dem Prosagedicht *I tusmørket* (In der Dämmerung). Es enthält eine Rahmenerzählung in Miniatur. Die Frau sitzt in einem Zimmer allein mit einer wunderlichen Blume und rekapituliert ihr Leben. Die Blumensymbole stehen in diesem Text für die einzelnen Etappen ihres Lebens, das immer von Blumen umgeben war. Zuerst waren da die unschuldigen Blumen ihrer Mädchenzeit, ihres Lebensfrühlings, Kornblumen, Tulpen, Veilchen oder Flieder.

¹⁰ „Er hatte ihr Leben mit einer efeubekränzten Mauer umgeben, um sie zu zwingen, nur ihn zu sehen, ihn, ihn. Das wollte sie nun abreißen und für alle Winde öffnen.“

Sie verstreute sie gedankenlos, denn ihre Seele schlief damals noch. Dann kam die Zeit der flammenden Rosen, offensichtlich die Zeit der Liebe. Aber die Rosen welkten, was die Protagonistin mit Freude wahrnahm. Sie behauptet nun, dass die Rosen schwarz gewesen wären, was wohl auf ihre erotische Übersättigung, ihren moralischen Verfall hinweist. Dann kamen die Wasserblumen: Butterblumen, Wasserlilien saugten sich in ihrem Herzen ein, sodass es zu einem kalten Kristall einfror. Das bedeutet offenbar ihr Erkalten, ihre Lebensenttäuschung. Als vorletzte Etappe wird eine giftige Blume genannt, die wohl den Zynismus, die innere Verdorbenheit der Protagonistin symbolisiert. Aber auch diese Blume sei verwelkt. Verschiedene exotische Blumen, für die z.B. Orchideen, Chrysanthemen oder Kakteen stehen, wollten sie mit ihrem Duft ersticken.

Aber die Frau fand ihre „Seele“ wieder, in einer einzigen Blume, die wie der Stern ihres Lebens über ihr hing. Mit dem Zusammensein in einem Raum mit dieser Blume beginnt und endet das Fragment. Man darf also vermuten, dass die Protagonistin, nachdem sie verschiedene Erfahrungen durchgemacht hat, nun zu sich selbst gekommen ist. Es ist der einzige Text, wo von keinem Mann die Rede ist, obwohl im Leben der Hauptfigur sowohl in der Rosen-Phase als auch in der Phase der Verderbnis Männer bestimmt eine große Rolle spielten. Dieses Prosagedicht hat einen Parabelcharakter. Es stellt eine Frau dar, die nach vielen Irrwegen zu Selbstbestimmung gelangt ist und ihr eigenes Lebensziel gefunden hat, welches aber lyrisch unkonkret bleibt.

Anekdotenhaft ist das nur eine Seite lange Fragment, das mit dem Motto „Et la tristesse de tout cela, oh, mon âme...“ versehen wurde. Nach Aleksandra Sawicka stammt dieses Motto aus dem Gedicht Maurice Maeterlincks *Âme* (Sawicka, 2006:288). Die Miniatur zeigt eine singende Frau, was an das Bild von Edvard Munch erinnert, das die musizierende Dagny und die singende Ragnhild darstellt¹¹, und ihren Partner. Dieses kleine Genrebild drückt wohl am besten die Sehnsucht der Frau nach Selbstbestimmung und Entwicklung ihres Talents aus.

Die Partner tragen auch diesmal keine Namen, ihre Rollen sind durch ihr soziokulturelles Geschlecht bedingt. Die Frau steht am Klavier und singt, offensichtlich ist es ein Kunstgesang von hoher Qualität. Während die Frau in einer konzentrierten Pose steht und sich von den Flügeln des Gesanges getragen glaubt, „sitter [han] magelig tilbagelenet og lytter“ (ST:123)¹². Die Frau vergisst die ganze Welt, im Moment der künstlerischen Leistung scheint die Zeit still zu stehen, zu einer Ewigkeit zu werden. Ihr Gesang scheint zur Sonne zu fliegen, was sicher das höchste Lob der Erzählinstanz bedeutet. Nachdem die Frau geendet hat, steht sie voller Angst da, weil sie

¹¹ Edvard Munch, 1892: Singende Schwestern. Abbildungen u.a. bei Sawicka auf der Einlage nach S. 64 und auf S. 159.

¹² „[...] sitzt [er] bequem zurückgelehnt und horcht“.

sich vor dem Mann mit ihrer „nackten Seele“¹³ gezeigt hat: „Hun føler at hun foraadt sig, hun har sunget sig nøgen. Sin smerte, sine længsler, som skyder sin pile saa langt, langt udover ham.“ (ST:123)¹⁴. Aber der Mann fühlt nichts davon. Die Pointe zeugt von der feinen Ironie der Verfasserin und ihrem Sinn für den psychologisch-kulturellen Unterschied zwischen den Geschlechtern. Der Mann erlebte nicht, wie die Sängerin vermutet hat, sondern sagt mit zufriedener Stimme, dass ihr Gesang brillant war, denn so gut habe sie das „H“ noch nie genommen. Dieses kurze impressionistische Bild drückt wohl am besten die Sehnsucht der Künstlerin danach aus, in ihrer Kunst aufzugehen und nicht auf die Meinung des Partners angewiesen zu sein.

Diese fünf Prosaskizzen bzw. Prosagedichte und vier kleinen Dramen bilden zusammen mit der Lyrik, zu deren Interpretation ich mich mit meinem Norwegisch nicht kompetent genug fühle, das hinterlassene Oeuvre Dagny Juel-Przybyszewskis. Die meisten dieser Texte zeigen sie als eine Frau und Künstlerin des Fin de siècle, beschäftigt vor allem mit den Themen Liebe, Eifersucht, Tod, Strafe/Rache und mit den Geschlechterverhältnissen. Meistens ist darin die Frau auf den Mann bzw. die Männer angewiesen, selbst die herrische Gunhild kann ohne Sigurd nicht leben, obwohl hier die Eifersucht auf die Schwester eine große Rolle spielt. Die meisten Frauen sind passiv, oder aber entschließen sich, von ihrem Partner oder einem zweiten Mann angestiftet, zur Mordtat. Oft sind es sog. Kind-Frauen der Moderne, manchmal auch in der Rolle der *Femme fatale*. Wie die Prosaskizzen zeigen, heißt es nicht, dass sie sich nicht nach Selbstbestimmung sehnen, aber die meisten haben keine Möglichkeit, dies zu verwirklichen. Nur bei der Frau in *I tasmørket* kann man durch die Blumenmetaphern eine solche Selbständigkeit herauslesen. Die singende Künstlerin in der anderen Skizze strebt Erfüllung im Gesang an und erreicht diese Höhe, wird aber von ihrem Partner missverstanden. So zeigt Dagny in ihrer Prosa sowohl ihre eigene Situation als auch die Situation der europäischen Frau im Fin de siècle schlechthin.

Der Aussagegehalt ihrer oft ästhetisierenden Texte zeugt von Dekadenzstimmungen neuromantischer Prägung, doch die subtile Sprache und die weibliche Optik zeigen, dass sie nicht in allem abhängig von männlichen Vorbildern ist. Die Zartheit und Sensibilität ihrer Empfindungen bilden einen eigenen, unverwechselbaren Ton und lassen eine Frau erkennen, die sich nach Liebe, aber auch nach Gleichberechtigung in der Beziehung und nach künstlerischer Autonomie sehnt. Ihr Talent lag wohl nicht im dramatischen Aufbau, wo sie gern fremde Handlungsschemata aufnahm und verwandelte, sondern in der lyrisch-epischen Stimmungswiedergabe und sprachlichen Ausgestaltung der Stoffe.

¹³ Einer der Lieblingsbegriffe der Poetik Stanisław Przybyszewskis.

¹⁴ „Sie fühlt, dass sie sich verraten hat, sie hat sich nackt gesungen. Ihre Schmerzen, ihre Sehnsüchte, die ihre Pfeile weit in die Ferne schickten, ihn zurücklassend.“

ZITIERTE LITERATUR

QUELLEN

- Juel, D. (1996). *Samlede tekster*. Red. K. S. Jacobsen, R. Lishaugen, T. Tønnesen. Kulturforlaget BRAK i samarbeid med Kongsvinger Museum. Sigle: ST.
- Przybyszewska, D. (1902). *Kiedy słońce zachodzi...* [Aus dem Norw. v. S. Przybyszewski]. 2. Aufl., Warszawa: Jan Fiszer.
- Przybyszewska, D. (1902). *Krucze gniazdo. Dramat w 3 aktach*. [Aus dem Norw. v. S. Przybyszewski]. Warszawa: Jan Fiszer.

ERGÄNZENDE QUELLEN

- Dehmel, R. (1895). Mein Trinklied. *Pan*, 1/1895.
- Edda poetycka*. (1986). Aus dem Altisländ. übers. u. bearb. A. Załuska-Strömberg, Wrocław e.al.: Ossolineum.
- Ibsen, H. (2000). *Samlede verker*. Bind 1 und 3. 18. Aufl. Oslo: Gyldendal.

SEKUNDÄRLITERATUR

- Jacobsen, K. S., Lishaugen, R., Tønnesen, T. (1996). Dagny Juel 1867 til 1901 und Forord. In: D. Juel *Samlede tekster* (s. 5-8). Kulturforlaget BRAK i samarbeid med Kongsvinger Museum. Sigle: ST.
- Lewko, M. (1996). *Obecność Skandynawów w polskiej kulturze teatralnej w latach 1876-1918*. Lublin: Red. Wydawnictw KUL.
- Nag, M. (1987). *Kongsvinger-kvinne og verdensborger. Dagny Juel som dikter og kulturarbejder*. Solør-Odal og Kongsvinger Museum.
- Norge. (1980). Kvinnenes stilling gjennom tidene. In: *Store Norske leksikon*. Bind 8 (s. 51-53). Oslo: Oslo Kunnskapsforlaget.
- Norseng, M. K. (1991). *Dagny Juel Przybyszewska, the Woman and the Myth*. Seattle & London: University of Washington Press.
- Sawicka, A. (2006). *Dagny Juel Przybyszewska. Fakty i legendy*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Wittlin, T. (1995). *Eine Klage für Dagny Juel-Przybyszewska*. Paderborn: Igel.

Maria Kłańska

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
Instytut Filologii Germańskiej
Al. Mickiewicza 9a
31-120 Kraków
Poland

maria.klanska@uj.edu.pl