Elżbieta Ostrowska / Joanna Szwajcowska

Repräsentationen der Mutter-Polin im polnischen Kino der Zwischenkriegszeit – Der Film *Huragan* (Orkan) von Józef Lejtes

Dieser Aufsatz stellt einen Ausschnitt unserer Forschungen zum Mythos der Mutter-Polin und seinen historisch-kulturellen Repräsentationen dar. Auf der theoretischen Ebene knüpft das Projekt an jenes Konzept an, nach dem Mythen und kollektives Gedächtnis als wesentliche Elemente der Wirklichkeit anzusehen sind, die Einstellungen der Menschen und ihr Verständnis von der Welt gestalten. Der Mythos von der Mutter-Polin ist zweifellos die in der polnischen Kultur am tiefsten verwurzelte und gegenwärtigste Repräsentation der weiblichen Gestalt und verdient als solche die besondere Aufmerksamkeit der Frauenforschung. In der vorliegenden Studie befassen wir uns mit dem Medium Film, das in der Kultur des letzten Jahrhunderts eine besondere Rolle bei der Herausbildung und Vermittlung kollektiver Vorstellungen spielte. Einleitend stellen wir kurz die wichtigsten Aspekte zum Problem der filmischen Repräsentation dar, danach rekonstruieren wir im Überblick den Mythos der Mutter-Polin in seinen historischen Kontexten, um dann den ausgewählten Film aus der Zwischenkriegszeit zu analysieren.

Zur Beantwortung der Frage, worin das Verhältnis zwischen Film und Wirklichkeit besteht, berufen wir uns auf neuere Forschungen zu Fragen der Repräsentation im weiteren Sinne. Denn die Wirklichkeit erscheint im Film nicht als Spiegelbild, sondern wird re-präsentiert.

„Jede Repräsentation" – so Richard Dyer –

> „wird mit Hilfe verschiedenster Darstellungscodes und künstlerischer Konventionen konstruiert. Diese Formen begrenzen und gestalten das, was über jeden beliebigen Aspekt der Realität an einem gegebenen Ort, zu einer gegebenen Zeit, in einer gegebenen Gesellschaft gesagt werden kann. [...] Das, was in den Repräsentationen re-präsentiert wird, ist nicht unmittelbare Wirklichkeit in sich selbst – es gibt keinen unvermittelten Zugang zur Realität als solcher, was aber nicht bedeutet, dass wir überhaupt keinen Zugang zur Realität haben. Die

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-88640-406-3.2004.143 | Generated on 2025-10-19 02:17:17
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

anteilige – ausgewählte, unvollständige, von einem bestimmten Blickwinkel aus vollzogene – Vision ist nicht die Vision von Nichts."[1]

Jede Repräsentation enthält also einen bestimmten Satz von Annahmen zum Thema Realität, die mitunter explizit ausgedrückt werden, in manchen Fällen aber erst durch eine Analyse der Tiefenstruktur zum Vorschein gebracht werden können. Allgemein gesprochen bildet jede Repräsentation eine Konzeption von „Wirklichkeit" ab, die in der betreffenden Gesellschaft angelegt ist, und besitzt daher einen ideologischen Aspekt (im Sinne Althussers, der die Ideologie nicht als einen Komplex von Überzeugungen ansieht, welche die Menschen bewusst äußern, sondern als eine Ansammlung von Mythen, in deren Wirkungsfeld die betreffende Gesellschaft lebt).[2]
Das Kino, das als eine Kulturform angesehen wird, die sich am Empfänger orientiert[3] (im Unterschied zu den traditionellen Künsten, die auf den Schöpfer ausgerichtet sind), hat spezifische Darstellungspraktiken herausgebildet, die der Schaffung einer Illusion von „Natürlichkeit" der gezeigten Welt dienen, die wiederum in einem System genau umrissener Zeichenstrukturen eingeschlossen ist. Alina Madej schreibt: „Die Inhalte dieser Art von Texten [die an einen Empfänger gerichtet sind, E.O.] werden mit den Inhalten abgeglichen, die in das Gedächtnis der Empfänger eingeschrieben sind."[4] Wenn wir den Umstand berücksichtigen, dass diese Inhalte im Gedächtnis der Adressaten durch unterschiedliche Texte verankert wurden, die innerhalb der betreffenden Kultur entstanden sind, dann muss man den intertextuellen Aspekt filmischer Repräsentationen berücksichtigen.

Das polnische Kino der Zwischenkriegszeit lässt sich fast vollständig (abgesehen von wenigen, sehr häufig interessanten Versuchen avantgardistischen Schaffens) unter dem Paradigma „populäres Kino" einordnen, dessen Darstellungssystem sich zweifellos als eine Art Aufzeichnung des kollektiven Bewusstseins der polnischen Gesellschaft in jener Zeit betrachten lässt. Das polnische Kino wurde vor dem Zweiten Weltkrieg, so Alina Madej, „[...] zu einem einzigartigen Reservat für einheimische Stereotypen, Obsessionen und Phantasmen".[5] Selbstverständlich entstammten nicht sämtliche Stereotypen und Darstellungsschemata, die sich in den Filmen jener Zeit aufzeigen lassen, der einheimischen Tradition. Die damals gemeinsam mit der Komö-

---

[1] RICHARD DYER, Matter of Images. Essays on Representation, London 1993, S. 2f.

[2] ELIZABETH ANN KAPLAN, Women and Film. Both Sides of the Camera, New York, London 1990, S. 21.

[3] Vgl. ALINA MADEJ, Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecie międzywojennego (Mythologien und Konventionen. Über das polnische Kino in den beiden Jahrzehnten zwischen den Kriegen), Kraków 1994, S. 20f.

[4] Ebd., S. 21.

[5] Ebd., S. 9.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-88640-406-3.2004.143 | Generated on 2025-10-19 02:17:17
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

die dominierende Gattung des Melodrams verbreitete die aus dem Hollywood-Kino allgemein bekannten stereotypen Frauengestalten, die sich im Kontext des ahistorischen Konstrukts „ewiger Weiblichkeit" betrachten lassen.[6] Eine wichtige Richtung des zeitgenössischen Kinos war der historisch-patriotische Film, dessen Autoren gerne auf die Struktur des Melodrams zurückgriffen und der einheimischen Tradition anpassten. Gerade in Werken von Regisseuren wie Edward Puchalski, Józef Lejtes und Leonard Buczkowski wird die Sphäre der nationalen Mythologie sichtbar, aus welcher die Modellgestalt der Frau-Polin in ihrer vollkommensten Verkörperung hervorgegangen ist, nämlich in der Figur der Mutter-Polin.

Die Entstehung des Mythos der Mutter-Polin

Das Bild der Mutter-Polin kam im Darstellungssystem der polnischen Kultur in der Romantik auf. Meist mit jener Hochachtung behandelt, die man einem nationalen Mythos gegenüber für angemessen hielt, wurde es mitunter auch zum Objekt bissiger Kritik seitens der Mythenstürmer und der Gegner der romantischen „nationalen Religion". Dass die Figur der „Mutter-Polin" bislang nicht näher untersucht worden ist, ändert nichts an der Tatsache, dass sie sowohl in der schönen als auch der wissenschaftlichen Literatur ebenso heimisch geworden ist wie im Alltagsdiskurs. Jan Prokop beschreibt das polnische Heim des 19. Jahrhunderts, das über Generationen eine Schule künftiger Verschwörer und Aufständischer gewesen sei und die Jungen auf den Kampf für die Freiheit des Landes vorbereitet habe. Die Rolle der Eltern charakterisiert er in folgender Weise:

> „Auf eine solche recht riskante Karriere, die sich von den kaufmännischen Erfolgen der Buddenbrooks deutlich unterschied, wollten mit Wort und Vorbild zahlreiche – wenn auch vielleicht nicht alle – polnischen Väter und polnischen

[6] Teresa De Lauretis argumentiert, dass die Frau ein „leeres Zeichen" sei, geeignet, um es mit der Bedeutung zu füllen, die von dem Diskurs, in dem es verortet ist, gefordert wird: Natur, Mutter, Quelle von Sexualität, Objekt männlicher Begierde, Zeichen und Objekt sozialen, männlichen Tauschs. Vgl. TERESA DE LAURETIS, Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema, London, Basingstoke 1984, S. 5f. Dieser in allen Repräsentationspraktiken vorhandene Prozess der Metaphorisierung führt zur Entstehung von Bildern einer „ewigen Weiblichkeit", metaphorischen und phantastischen Bildern, welche die Frau wirksam aus der Geschichte, der Veränderlichkeit, dem Zufall ausschließen. Feministischen Argumentationen zufolge entwerten all diese idealisierenden Vorstellungen die individuelle Erfahrung und transformieren sie in einen überzeitlichen Begriff von Weiblichkeit, der mit beliebigen, sowohl positiven als auch negativen Konnotationen versehen werden kann.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-88640-406-3.2004.143 | Generated on 2025-10-19 02:17:17
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Mütter ihre Nachkommenschaft vorbereiten. Und ganz besonders die ‚Mutter-Polin'!"[7]

Renata Siemieńska sieht in den Partisaninnen, den Teilnehmerinnen am Warschauer Aufstand, den weiblichen Mitgliedern der Widerstandsbewegung Fortsetzerinnen der Tradition der „Mutter-Polin":

„Das Gedenken an die Teilnahme von Frauen am Kampf gegen die faschistischen Okkupanten überdauert als Gedenken an die Mutter-Polin, die während des Krieges gleich den Männern gekämpft und ihr Leben geopfert hat."[8]

Bohdan Cywiński zeichnet das literarische Porträt des Polen-Katholiken und suggeriert, dass die Mutter-Polin möglicherweise dessen weibliches Pendant sei:

„Diese Gestalt, die für gewöhnlich mit slawischer Schönheit ausgestattet ist, verbindet die Volkstümlichkeit des Mädchens, das die prosaischsten Beschäftigungen nicht scheut, mit dem Stolz der künftigen Mutter-Polin, die Verlässlichkeit der Gefühle mit der Fähigkeit, diese für das Wohl des Vaterlands zu opfern."[9]

Die angeführten Zitate belegen überzeugend, dass das Bild der Mutter-Polin in ganz unterschiedlichen Zeit- und Bedeutungskontexten heraufbeschworen werden kann; es ist daher sinnvoll, seine Genese und die Varianten, in denen es in der polnischen Kultur erscheint, näher zu betrachten.

Der Mythos der Mutter-Polin entstand, ähnlich wie viele andere nationale Mythen, während der Teilungszeit im 19. Jahrhundert. In seiner ursprünglichsten Version war er an den Adel geknüpft, also an diejenige Gruppe, deren Nationalbewusstsein am weitesten entwickelt war, und bezog sich auf die Rolle, die Frauen unter den Bedingungen der nationalen Unfreiheit und des Kampfes um Unabhängigkeit erfüllen sollten. Allgemein gesprochen handelte es sich um eine Variante der patriotischen Haltung, deren Muster und Modelle der nationalen Mythologie angehören.

Die erste patriotische Pflicht, die der Frau im besetzten Land zugeschrieben wurde, war die Erziehung der Kinder im Geiste des Polentums. Dies hing mit der Rolle zusammen, die das Haus und die Familie, mit anderen Worten die Privatsphäre, unter den spezifischen Bedingungen der Teilung übernehmen sollten. Die Teilungsmächte, die eine mehr oder weniger intensive Politik der Entnationalisierung betrieben, schränkten die Möglich-

---

[7] JAN PROKOP, Uniwersum polskie. Literatura, wyobraźnia zbiorowa, mity polityczne (Das Polnische Universum. Literatur, kollektive Vorstellungswelten, politische Mythen), Kraków 1993, S. 28.

[8] RENATA SIEMIEŃSKA, Women and Social Movements in Poland, in: Women and Politics 6 (1986), No. 4, S. 5-35, hier S. 29.

[9] BOHDAN CYWIŃSKI, Rodowody niepokornych (Stammbäume der Unbotmäßigen), 3. erw. Aufl., Paryż 1985, S. 213.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-88640-406-3.2004.143 | Generated on 2025-10-19 02:17:17
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

keiten ein, Kultur und nationale Identität im öffentlichen Bereich aufrechtzuerhalten und weiterzuentwickeln. In der Folge wurde die Rolle der Familie bei der Vermittlung der Werte des nationalen Erbes, des Sprachunterrichts, der Herausbildung patriotischer Haltungen als grundlegend angesehen. Gleichzeitig begann man, die Rolle der Frau in anderer Weise wahrzunehmen: Ihre Pflichten als Mutter und Erzieherin wurden nun zu einem wichtigen Teil des patriotischen Ringens der Gesellschaft erhoben.

Es bleibt anzumerken, dass die Annexion der öffentlichen Sphäre durch die Teilungsmächte auch das „Zusammenspiel der Kräfte" zwischen den Geschlechtern beeinflusste. Auf der einen Seite erfuhr die Frauenrolle dank der besonderen Bedeutung, die der Erziehung im Hause beigemessen wurde, eine Aufwertung. Auf der anderen Seite hingegen verloren die Männer den Teil ihres Prestiges, der an eine Tätigkeit in der öffentlichen Sphäre gebunden war – durch die von den Teilungsmächten eingeführten Beschränkungen waren Polen von höheren Verwaltungsposten vielfach ausgeschlossen.

Die erwähnte Rolle der Frauen bei der patriotischen Erziehung der jungen Generation ist nur eines der Elemente, die zur Entstehung des Mythos beigetragen haben. Nicht weniger wichtig ist dessen heroisch-martyrologischer Aspekt, der mit der Teilnahme von Frauen an den Aufständen zusammenhängt. Meist bekleideten sie Hilfsfunktionen: Sie versorgten Verwundete, boten Aufständischen Unterschlupf und verbreiteten konspiratives Material. Es fehlt jedoch auch nicht an Legenden von Heldinnen, die aktiv am bewaffneten Kampf teilnahmen. Das Beispiel der Frauen, die sich nach der Niederlage der verschiedenen Aufstände entschlossen, das Los der Verurteilten zu teilen und mit ihnen in die Verbannung nach Sibirien zu ziehen, trug dazu bei, jene Bedeutungsebene des Mythos zu konstruieren, die sich auf Selbstlosigkeit und vollständige Aufopferung bezog. In der Konsequenz entstand das langlebige Bild der einsamen Frau, die, der „schützenden Arme" des gefallenen oder nach Sibirien deportierten Mannes beraubt, nun selbständig die verschiedenen Herausforderungen des Lebens aufnehmen und die Schwierigkeiten ertragen musste, die eine Existenz unter den Bedingungen der Teilung mit sich brachte. Wie auch immer – es handelt sich stets um das Bild der starken Frau, die in gleichem Maße wie der Mann die Konsequenzen des Kampfes um die Freiheit trägt.

Bekannt sind auch Beispiele von Handlungen auf der symbolischen Ebene. Polnische Frauen demonstrierten ihr patriotisches Bewusstsein, wenn sie Schmuck für die Ziele der Aufständischen abgaben und durch eiserne Ringe ersetzten oder Trauerkleidung anlegten, die nicht nur den Tod der Nächsten bedeuten sollte, sondern auch den symbolischen Tod des Vaterlandes. Das in der zeitgenössischen Kunst festgeschriebene ikonographische Muster der Polin stellt meist eine schwarz gekleidete Frau dar, die am Grab eines Aufständischen steht, ihren Ehemann, Sohn oder Vater in den Auf-

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-88640-406-3.2004.143 | Generated on 2025-10-19 02:17:17
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

stand verabschiedet oder seinen Tod beweint (die bekanntesten Beispiele einer solchen Darstellung weiblicher Gestalten finden wir in den Graphikzyklen Artur Grottgers mit den Titeln *Polonia, Lituania, Wojna* [Krieg], *Warszawa*).[10]

Für die Analyse des Prozesses, in dem sich die polnische nationale Symbolik und Mythologie herausgebildet hat, ist es unumgänglich, auf die Bedeutung der Religion hinzuweisen, und zwar besonders in ihrer Form als staatsbürgerliche Religion. Diese Bedeutung erwuchs zweifellos aus der Rolle, welche die katholische Kirche und Religion für die Aufrechterhaltung und Weiterentwicklung des Nationalbewusstseins spielte und dabei häufig den Rahmen der institutionalisierten Kirche und der religiösen Dogmen deutlich überschritt. Wir folgen hier der Definition, welche die staatsbürgerliche Religion als System religiös-politischer Symbole und Rituale auffasst, die sich auf die Geschichte und Bestimmung von Völkern beziehen[11], und konzentrieren uns auf jene Elemente, die mit dem Marienkult zusammenhängen, der im polnischen Katholizismus außerordentlich stark entwickelt und für die hier untersuchten Fragestellungen am wichtigsten ist.

Die Figur der Mutter Gottes fungiert deutlich in einer Doppelrolle als nationales und als religiöses Symbol. Als besondere Beschützerin der polnischen Nation sollte sie in den Schlüsselmomenten der Geschichte Polens Schutz und Hilfe erteilen; erwähnt sei hier lediglich die Verteidigung des Klosters *Jasna Góra* (auf dem Weißen Berg) in Tschenstochau während des polnisch-schwedischen Krieges 1655 oder auch der Sieg über die sowjetische Armee im Jahre 1920, der allgemein als „Wunder an der Weichsel" bezeichnet wurde. Ein poetisches Zeugnis des Glaubens an die schützende Macht der Mutter Gottes über Polen lässt sich in dem wohl bekanntesten Fragment der polnischen Poesie finden, in der „Anrufung", die das Nationalepos *Pan Tadeusz* (Herr Tadeusz) von Adam Mickiewicz einleitet:

„Heilige Jungfrau Maria, die Du beschützt uns Tschenstochau,
Leuchte der Ostra Brama! Sicher beschirmst Du die Schutzburg
Nowogródeks mitsamt seinem Volke, das treu sich Dir darbringt!
Wunderbar hast Du als Kind mich gerettet zu neuer Gesundheit
[...] Also bringst durch ein Wunder Du uns in des Vaterlands Schoß heim."[12]

---

[10] Vgl. die Titelabbildung des Bandes Geschlecht und Nationalismus in Mittel- und Osteuropa 1848-1918, hrsg. von SOPHIA KEMLEIN, Osnabrück 2000, das ein Gemälde von Artur Grottger mit dem Titel „Verabschiedung des Aufständischen" von 1865/66 zeigt (Anm. der Hg.).

[11] EWA MORAWSKA, Civil Religion vs. State Power in Poland, in: Society 21 (1984), No. 4, S. 29.

[12] Übersetzung von BUDDENSIEG, zit. nach ADAM MICKIEWICZ, Dichtung und Prosa. Ein Lesebuch von KARL DEDECIUS, Frankfurt a.M. 1994, S. 234 [Anm. d. Ü].

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-88640-406-3.2004.143 | Generated on 2025-10-19 02:17:17
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Die religiöse Symbolik, die einen wichtigen Aspekt des Mythos der Mutter-Polin darstellt, füllt ihn mit zusätzlichen Inhalten. Wenn wir nochmals auf die romantische Poesie zurückgreifen, lassen sich in vielen Repräsentationen von Frauengestalten immer wiederkehrende Elemente finden, die sich mehr oder weniger unmittelbar auf die symbolische Ikone der Schmerzensreichen Muttergottes beziehen. In einem Gedicht, das Adam Mickiewicz nach dem Scheitern des Novemberaufstandes (1830) schrieb und das den Titel *Do Matki Polki* (An die Mutter Polin) trägt, lesen wir:

„O Mutter Polin, Warne Deinen Knaben!
Eil zu der Schmerzensmutter Gnadenort
Und sieh das Schwert, tief in ihr Herz gegraben:
So wird vom Feind auch Deine Brust durchbohrt!"[13]

In diesem Gedicht scheint deutlich das Element der Aufopferung und des Leidens der Mutter Polin auf, mit dem ihre Erfahrung der Mutterschaft unausweichlich durchtränkt sein wird. Dieses poetische Bild wird in der dramatischen Gestalt der Frau Rollison aus den *Dziady* (Totenfeier) von Adam Mickiewicz wiederholt, einer einsamen Mutter und Witwe, die, verzweifelt wegen der Inhaftierung ihres minderjährigen Sohnes, zum Vertreter der zaristischen Macht geht, um Gnade und die Befreiung ihres einzigen Kindes zu erbitten. Die Gestalt der Frau Rollison ist dauerhaft in das Repertoire der Darstellungen von Frauengestalten in der polnischen Kunst eingegangen, sie lässt sich ohne Schwierigkeiten in den Repräsentationen fast der gesamten Geschichte der Teilungszeit bis in die Zeiten des Nachkriegssozialismus wiederfinden.[14] Es ist an dieser Stelle zu betonen, dass die Mutter-Polin in ihrer mythologisierten Gestalt nicht immer Mutter im biologischen Sinne sein muss, denn sie ist vor allen Dingen Patriotin, die in dieser oder jener Weise am Ringen der polnischen Gesellschaft um die Unabhängigkeit teilnimmt. Doch das Bild der Mutter, die aufopferungsvoll ihre Söhne zu künftigen Aufständischen erzieht, deren Schicksal von Anfang an vorbestimmt ist, ist in der vielschichtigen Struktur des Mythos besonders wichtig.

---

[13] Übersetzung von LAHR/DEDECIUS, zit. nach MICKIEWICZ, Dichtung und Prosa, S. 256 [Anm. d. Ü.].

[14] Von den zahlreichen literarischen Beispielen seien das Drama *Niemcy* (Die Deutschen) von LEON KRUCZKOWSKI sowie die populären Romane MARIA NUROWSKAS *Innego życia nie ma* (Ein anderes Leben gibt es nicht) und *Panny i wdowy* (Jungfrauen und Witwen) erwähnt. Filmische Darstellungen der Mutter-Polin im Kino nach 1945 behandelt eingehend ELŻBIETA OSTROWSKA, Obraz Matki Polki w kinie polskim – mit czy stereotyp? (Das Bild der Mutter-Polin im polnischen Kino – Mythos oder Stereotyp?), in: Kwartalnik Filmowy 1997, Nr. 17, S. 131-140.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-88640-406-3.2004.143 | Generated on 2025-10-19 02:17:17
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Es ist interessant, dass die Romantiker in einem solchen Frauenbild emanzipatorisches Potenzial entdeckten. Gestützt auf christliche moralische Normen und in der Berufung auf religiöse Symbolik, erlaubte es dieses Bild ohne Zweifel, Elemente des polnischen Messianismus mit einer Konzeption der Frauenbefreiung zu verknüpfen. So wie Polen leidend und Opfer bringend nach seiner Freiheit strebt, so erlangt auch die polnische Frau durch Aufopferung und Hingabe ihre Befreiung. Mickiewicz schrieb hierzu:

> „Dies ist der unausweichliche Weg der Menschheit: zuerst sind Opfer zu bringen, um ein beliebiges Recht zu erwerben. Auf diese Weise befreit sich in Polen die Frau; sie genießt hier größere Freiheit als irgendwo sonst, sie wird höher geachtet, fühlt sich als Gefährtin des Mannes. Nicht durch Disputationen über die Rechte der Frauen, nicht durch Bekanntmachung imaginärer Theorien werden die Frauen Bedeutung in der Gesellschaft erlangen, sondern durch Opfer."[15]

Neben der Gestalt der Mutter, die ihre Söhne auf das Opfer für das Vaterland vorbereitet, schuf die romantische Poesie auch das Bild der Frau, die ihr persönliches Glück für das Wohl des Landes opfert, worin sie an die männlichen romantischen Helden erinnert, die – wie etwa Gustaw-Konrad aus der *Totenfeier* Mickiewiczs – auf ein Privatleben verzichten, um sich dem Kampf um die Freiheit des Vaterlandes zu widmen. Dieses Modell der weiblichen Heldin erscheint in der polnischen Kulturtradition in der Legende um die Prinzessin Wanda, deren Gestalt zum ersten Mal im 13. Jahrhundert in den Chroniken Wincenty Kadłubeks erwähnt wird und als Legende vom 16. bis 20. Jahrhundert in der polnischen Literatur präsent ist, als Heldin von Kindermärchen bis heute. Die Romantiker, die sich so häufig auf die polnische nationale Tradition beriefen – vor allem auf diejenige, die in Motiven der Volkskultur überdauert hatte – griffen auf die alte Sage *Legende von Wanda, die keinen Deutschen wollte* zurück, um den Frauen geeignete Verhaltensmuster aufzuzeigen. Von den zahllosen Versionen der Legende erreichte die Erzählung von der Krakauer Prinzessin, die sich von einer Brücke in die Weichsel warf, um der Werbung durch einen deutschen Fürsten zu entgehen, unter den Romantikern größte Popularität.[16] Ryszard Przybylski schreibt:

> „Der typisch polnische Mythos des freiwilligen Opfers, das die eigene Person dem bedürftigen und bedrohten Vaterland zu Füßen legt, erscheint im Schicksal

---

[15] ADAM MICKIEWICZ, Vortrag im Collège de France, 17.6.1842, zit. nach: MARIA JANION, Kobiety i duch inności (Die Frauen und der Geist des Andersseins), Warszawa 1996, S. 96f.

[16] Vgl. das Stichwort „Wanda" in: WLADYSLAW KOPALIŃSKI, Słownik mitów i tradycji kultury (Lexikon der Mythen und kulturellen Traditionen), Warszawa 1985, S. 1248.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-88640-406-3.2004.143 | Generated on 2025-10-19 02:17:17
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

dreier Frauen: der mythischen Wanda, der gottesfürchtigen Jadwiga und der Barbara der Renaissance."[17]

Eine wichtige und ebenfalls tief im kollektiven Bewusstsein verwurzelte Spielart der polnischen Frau als Patriotin ist die Gestalt der Frau als Ritterin und Heldin, die häufig an der Seite der Männer kämpft und in der Schlacht fällt. Die beiden bekanntesten Figuren von Ritterinnen, die in der romantischen Poesie Mickiewiczs verewigt wurden, sind die Titelgestalt aus seinem Poem *Grażyna* sowie Emilia Plater, die legendäre Heldin des Novemberaufstands (1830), deren Tod er in dem Gedicht *Śmierć pułkownika* (Der Tod des Obersten) beschreibt. Das Poem *Grażyna* ist deshalb besonders interessant, weil die Einführung der Frauengestalt in ritterlicher Rüstung dazu dient, ein Dilemma zu erörtern, vor dem normalerweise der männliche Held steht, für den die Erfüllung der Pflicht gegenüber dem Vaterland immer mit einem persönlichen Drama verknüpft ist. Grażyna, eine mittelalterliche litauische Prinzessin, verweigert sich der Entscheidung des geliebten Mannes, die einen Landesverrat bedeuten würde, und verhindert, indem sie das Gehorsamsgebot gegenüber dem Manne verletzt, das geplante Bündnis mit dem Deutschen Orden. Im Finale des Poems erreicht die Umkehrung der traditionell zugeschriebenen Geschlechterrollen ihren Höhepunkt: Grażyna erleidet den Rittertod auf dem Schlachtfeld, ihr Mann Litawor stirbt, indem er sich auf den Scheiterhaufen der Ehefrau wirft.

Die Haltungen der polnischen romantischen Heldinnen und Helden bringen deutlich die Wertehierarchie zum Ausdruck, die von der polnischen Gesellschaft noch lange Zeit später befolgt werden sollte und die in der Akzeptanz bestimmter persönlicher Vorbilder deutlich wird. Diese regelten nicht nur das Verhältnis des Einzelnen zur nationalen Frage, sondern legten

---

[17] RYSZARD PRZYBYLSKI, Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego (Der Klassizismus, oder das wahre Ende des Polnischen Königreichs), Warszawa 1983, S. 262, zit., nach MADEJ, Mitologie (wie Anm. 3), S. 101. Jadwiga/Hedwig von Anjou (1374-1399), Tochter des Königs Ludwig von Ungarn und Polen, wurde nach Ludwigs Tod mit zehn Jahren zur Königin von Polen gekrönt. Ihr „Opfer" für das Vaterland bestand in der Heirat des 20 Jahre älteren Großfürsten Jagiełło von Litauen, der für die polnische Krone in die Taufe einwilligte und damit den Weg zur Missionierung des letzten heidnischen Volkes in Europa freigab. Taufe und Heirat besiegelten die polnisch-litauische Union und den Aufstieg des Doppelreiches zur Großmacht. Barbara Radziwiłłówna (1520-1551) war zunächst Geliebte, seit 1547 heimlich angetraute Gattin von König Zygmunt II. August. Gegen den breiten Widerstand des Adels setzte Zygmunt (auch unter Androhung seines Verzichts auf den Thron) schließlich die Anerkennung und Krönung Barbaras durch. Diese war allerdings bereits von schwerer Krankheit gezeichnet und starb wenige Monate später. Das Königspaar und besonders Barbara wurden in der Romantik dadurch zum „Opfer" stilisiert, dass eine tragische Verstrickung des Königspaares zwischen seiner Liebe zueinander und dem höchsten Wert überhaupt, nämlich dem Interesse des Vaterlandes, konstruiert wurde.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-88640-406-3.2004.143 | Generated on 2025-10-19 02:17:17
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

auch fest, dass alle sozialen Probleme im Kontext der stets übergeordneten Frage, nämlich der Freiheit Polens, zu betrachten waren. Historikerinnen, die zu den polnischen Frauenbewegungen des 19. Jahrhunderts in Polen geforscht haben, weisen darauf hin, dass die Haltung der polnischen Aktivistinnen häufig durch den Umstand determiniert war, dass die nationale Frage Priorität genoss.[18]

Heute würde man kaum noch der Auffassung Mickiewiczs zustimmen, wonach Hingabe und Aufopferung zur Befreiung der polnischen Frau führten. Gleichwohl lohnt es, den Mythos der Mutter-Polin aus feministischer Perspektive zu betrachten. Dies ist um so interessanter, als dieser Mythos, der fortlaufend Transformationen unterliegt und immer neue Bedeutungen annimmt, sich auf Dauer im kollektiven Bewusstsein verankerte, wofür sich auch heute zahlreiche Belege finden lassen. Diese Lebenskraft des Mythos verdanken wir den besonderen historischen Umständen, die dazu beigetragen haben, dass sich in Polen eine starke nationalistische Strömung halten konnte. Wie Peter A. Heltai und Zbigniew Rau schreiben, sollte der Nationalismus

> „[...] als rationale Wahl von Gesellschaften verstanden werden, die im Verlauf der letzten beiden Jahrhunderte zunächst vor dem Verlust der Unabhängigkeit und dann vor der Oktroyierung des sowjetischen Systems standen. [Der Nationalismus] war eine politische Strömung, die für diese beiden Katastrophen die stärkste und dauerhafteste Herausforderung darstellte und sich am Ende bei ihrer Überwindung als erfolgreich erwies."[19]

In dieser ganzen Zeit, also sowohl während der Teilungen als auch im realen Sozialismus, gab es praktisch keine öffentliche Sphäre, wie sie für die Entwicklung einer staatsbürgerlichen Gesellschaft zwingend erforderlich gewesen wäre. Wenn wir die Definition der Bürgergesellschaft als „Raum,

---

[18] Siehe SIEMIEŃSKA, Women (wie Anm. 8); BIANKA PIETROW-ENNKER, Tradycje szlacheckie a dążenia emancypacyjne kobiet w społeczeństwie polskim w dobie zaborów (Adelstraditionen und emanzipatorische Bestrebungen der Frauen in der Teilungszeit), in: Kobieta i edukacja na ziemiach polskich w XIX w. (Frau und Erziehung in den polnischen Gebieten im 19. Jahrhundert), hrsg. von ANNA ŻARNOWSKA/ANDRZEJ SZWARC, Warszawa 1992, S. 13-30. Ähnlich sah es wesentlich später in der Oppositionsbewegung in der Volksrepublik Polen aus. Maria Janion schreibt: „Ich erinnere mich, wie ich während einer feministischen Diskussion in internationalem Kreis in Westberlin Ende der 80er Jahre darauf bestand, dass ‚Solidarność' zuerst Unabhängigkeit und Demokratie für die gesamte Gesellschaft erkämpfen müsse, und dass man erst danach sich in aller Ruhe mit der Frauenfrage und einer Verbesserung der Bedingungen für die Frauen befassen könne." JANION, Kobiety (wie Anm. 13), S. 326.

[19] PETER A. HELTAI/ZBIGNIEW RAU, From Nationalism to Civil Society and Tolerance, in: The Reemergence of Civil Society in Eastern Europe and the Soviet Union, hrsg. von ZBIGNIEW RAU, Boulder, San Francisco, Oxford 1991, S. 129-144, hier S. 133.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-88640-406-3.2004.143 | Generated on 2025-10-19 02:17:17
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

in dem Einzelne und Vereinigungen bei der Verwirklichung der eigenen Werte miteinander konkurrieren"[20] annehmen, können wir davon ausgehen, dass die Abwesenheit solcher Handlungsformen der Gesellschaft nicht nur die Entwicklungsmöglichkeiten und die Verwirklichung von Einzelinteressen einschränkte, sondern auch deren Artikulierung. Die emanzipatorischen Bestrebungen der polnischen Frauen wurden so in doppelter Weise beschnitten oder abgebremst: auf der einen Seite durch die Position, die der Frau im nationalistischen Diskurs zugewiesen wurde, auf der anderen hingegen durch die Formen des sozialen Lebens, die sich unter den unterdrückerischen politischen Systemen entwickelt hatten.

Aus diesen Überlegungen ließe sich leicht der Schluss ziehen, dass der tief im nationalen kollektiven Bewusstsein verankerte Mythos der Mutter-Polin für die polnische Frau eine unterdrückerische Struktur gehabt habe und ihre individuellen Bestrebungen und Ambitionen unausweichlich auf dem Altar der Geschichte hätten geopfert werden müssen. Eine solche Feststellung wäre jedoch eine allzu starke Vereinfachung und eine allzu eindimensionale Beurteilung des Einflusses, den dieser Mythos auf die Gestaltung der konkreten Lebenseinstellungen von Frauen ausübte. Ist die Mutter-Polin von der Last der nationalen Pflichten befreit, also dem Gebären und Erziehen von Kindern für das Vaterland, so tritt uns eine starke, selbständige, häufig unabhängige Frau entgegen, die aktiv am sozialen Leben teilnimmt.

Es lohnt an dieser Stelle anzuführen, dass der Mythos der Mutter-Polin sich etwa zur gleichen Zeit herausbildete wie der von Barbara Welter beschriebene „Kult echter Weiblichkeit" in Nordamerika, der die weiblichen Haupttugenden durchaus anders umschrieb; es waren dies bekanntlich Frömmigkeit, Reinheit (Unschuld), Aufopferung für das Familienleben und Fügsamkeit.[21] Ähnlich bot die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg den polnischen Frauen kaum Gelegenheit, eine „rätselhafte Weiblichkeit" (*Feminine Mystique*[22]) zu kultivieren – die sozialistische Mutter-Polin war, obwohl in den Augen einiger westlicher Forscherinnen ohne erwachtes feministisches Bewusstsein[23], eine Frau, die ihre soziale Position anders wahrnahm als etwa eine amerikanische Frau. Im übrigen war diese Position durch andere historische Bedingungen bestimmt.

---

[20] Ebd., Introduction, S. 4.

[21] BARBARA WELTER, The Cult of True Womanhood: 1820-1860, in: The American Family in Social-Historical Perspective, hrsg. von MICHAEL GORDON, 3. Aufl., New York 1983, S. 373-392.

[22] Vgl. BETTY FRIEDAN, The Feminine Mystique, New York 1963.

[23] Dieses Problem betrachtet mit Bezug auf Polen z.B. PEGGY WATSON, Eastern Europe's Silent Revolution: Gender, in: Sociology. The Journal of the British Sociological Association 27 (1993), No. 3, S. 471-487.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-88640-406-3.2004.143 | Generated on 2025-10-19 02:17:17
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass der Mythos der Mutter-Polin in keiner Weise als Struktur dienen kann, um die Wirklichkeit zu beschreiben, dass er aber gleichwohl aus der Wirklichkeit hervorging und ihre Perzeption gestaltete. Schließlich konnte der Mythos auf die Gestaltung von Lebenseinstellungen einwirken und über die Aufnahme bestimmter Handlungen entscheiden.

Die Mythologisierung der Frauengestalten in Józef Lejtes' „Huragan"

Die Situation der polnischen Gesellschaft während der Teilungzeit förderte mit Sicherheit die Entwicklung und Verstärkung verschiedener Elemente der nationalen Ideologie. Die Wiedererlangung der Unabhängigkeit bedeutete jedoch nicht, dass der nationalistische Diskurs verworfen worden wäre. Vielmehr sorgten einerseits die Freude und der Stolz über die gewonnene Freiheit, andererseits die Situation auf internationaler Ebene dafür, dass „das Polentum" weiterhin ein zentrales Thema im gesellschaftlichen und künstlerischen Leben blieb. Das polnische Kino schrieb sich in seinen Anfängen mit Leichtigkeit in diese Strömung ein und bietet interessante Beispiele für Interpretationen nationaler Mythen auf der Leinwand, darunter auch des Mythos der Mutter-Polin.

Im polnischen Film der Zwischenkriegszeit dominierte, wie bereits erwähnt, der Typus „populäres Kino". Er wurde vor allem in zwei Genres umgesetzt, nämlich der Komödie und dem Melodram. Dazu gehörten auch historische Filmerzählungen, die Elemente melodramatischer Strukturen nutzten. „Geschichte in den Netzen des Melodrams" betitelte Alina Madej ein Kapitel ihres Buches über den Józef-Lejtes-Film *Barbara Radziwiłłówna* aus dem Jahre 1936; diese Umschreibung lässt sich ohne weiteres auf fast alle Filme der Zwischenkriegszeit übertragen, die das historische Ringen um Polen zum Thema machten und auf unterschiedliche Weise umsetzten. In diesem Ringen musste, kraft der oben beschriebenen Tradition, immer Platz für eine Frau sein. Die melodramatische Konvention der Leinwanderzählung kam der Darstellung von Frauen in mythologisierten Bildern entgegen. Dies erleichterte dem damaligen Publikum ihre sofortige Wiedererkennung (anders gesagt, es sicherte eine hohe Effektivität der Leinwandnachricht), einschließlich der zugeschriebenen symbolischen Bedeutungen. Darüber hinaus löste diese Vorgehensweise die gewünschte, auf den Mechanismus von Projektion-Identifizierung gestützte Rezeption des Werkes aus.

Die Filme von Józef Lejtes, zumal jene, in denen der Regisseur ein historisches Thema bearbeitet, zeichnen sich durch alle oben erwähnten Eigenschaften aus. Sie lassen sich daher als typische Erzeugnisse der polni-

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-88640-406-3.2004.143 | Generated on 2025-10-19 02:17:17
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

schen Filmindustrie vor dem Zweiten Weltkrieg betrachten. Gleichwohl unterscheiden sie sich aber von vergleichbaren Filmen durch den hohen Grad, in dem die Regeln des klassischen Modells der Filmerzählung, wie sie in den Werken des amerikanischen Filmregisseurs David W. Griffith kodifiziert sind, beherrscht werden. sowie durch den bewussten Einsatz stilistischer Mittel, wie sie im Weltkino der damaligen Zeit entwickelt wurden. Das für polnische Verhältnisse hohe künstlerische Niveau des Schaffens dieses Regisseurs ist jedoch nicht der Grund dafür, dass er zum Gegenstand des vorliegenden Aufsatzes gewählt wurde. Diese Entscheidung wurde eher von dem Umstand diktiert, dass die Filme von Józef Lejtes in besonders deutlicher Weise ihre Verbindung mit der polnischen kulturellen Tradition in ihren unterschiedlichen Formen und Erscheinungen zum Ausdruck bringen. Dies wird auch in den vom Regisseur verwendeten Schemata von Frauengestalten sichtbar: Sie alle sind mehr oder weniger unmittelbare Artikulationen des Mythos der Mutter-Polin in seinen unterschiedlichen Formen. Wenn wir berücksichtigen, dass die Filme Lejtes' hoch gelobt wurden, und zwar sowohl vom Publikum als auch von Filmkritikern, die vielfach ihren hohen künstlerischen Rang bezeugten, wird deutlich, dass sie für das damalige Publikum Vorbild schaffende Funktionen übernehmen konnten und daher als Ausgangspunkt für eine Diskussion der sogenannten Frauenfrage dienen können.

Aus dem reichen Schaffen des Regisseurs erscheint uns sein Leinwanddebüt, der Stummfilm *Huragan* (Orkan) aus dem Jahre 1928 für eine Analyse der Mythologisierung von Frauengestalten im polnischen Kino zwischen den Kriegen besonders interessant: Wohl in keinem der späteren Filme Lejtes' ist der ganze Reichtum der nationalen Mythologie und Symbolik so vollständig enthalten bzw. zu künstlerischen Zwecken adaptiert worden. Der Kontext der romantischen Tradition wird dem Betrachter bereits in der ersten Schrifttafel aufgenötigt, die der Eröffnungsszene des Films vorangeht: „1863. Die Lieder Mickiewiczs sind verstummt, aber sie haben in allen Herzen das Feuer der Opferbereitschaft hinterlassen; von überall her kehrte das Volk zurück zu gleichem Streben nach Einheit, nach Unabhängigkeit." Ihr Einfluss zeigt sich besonders deutlich in der Art, in der die weiblichen Heldinnen konstruiert sind, deren Gestalten fast vollständig auf die Funktion des Barthes'schen Zeichen-Mythos reduziert sind. Bevor wir die Frauengestalten eingehend analysieren, ist es sinnvoll, den erzählerischen Kontext zu rekapitulieren, in dem sie im Film erscheinen.

Die Handlung spielt während des Januaraufstandes von 1863. Die polnischen männlichen Protagonisten sind zwei Gruppen zugeordnet: An der Spitze der ersten steht der Marquis Aleksander Wielopolski (Aleksander Zelwerowicz), der eine Verständigungspolitik mit der Teilungsmacht betreibt und der Moskauer Regierung eine Zwangsrekrutierung der polnischen

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-88640-406-3.2004.143 | Generated on 2025-10-19 02:17:17
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Jugend empfiehlt. Die zweite Gruppe sind die um Tadeusz Orsza (Zbigniew Sawan) versammelten Verschwörer. Der vor der Rekrutierung fliehende Tadeusz versteckt sich zufällig in den Mauern des Palastes eines russischen Würdenträgers, Gorčakov, wo ein Ball stattfindet, zu dem Polinnen aus der Umgebung eine zwangsweise Einladung erhalten haben. Unter diesen befindet sich Helena Zawiszanka (Renata Renée), die weibliche Hauptfigur des Films, eine stolze Adlige, die Graf Ignatov, Rittmeister der Tscherkessen, mit seinen Nachstellungen belästigt. Unter diesen dramatischen Umständen kommt es zur Begegnung von Tadeusz und Helena, die den Beginn einer großen romantischen Liebe darstellt, welche von Anfang an den Stempel der Tragik trägt. Kurz darauf bricht der Aufstand aus, an dem Tadeusz aktiv teilnimmt. Als seine von den Leiden des Kampfes ausgezehrte Abteilung sich in der Nähe des Gutshofes der Familie Helenas, der Zawiszy, befindet, wird Tadeusz zu diesen geschickt, um Lebensmittel zu beschaffen. Zur gleichen Zeit findet Rittmeister Ignatov die Spur der schönen Zawiszanka wieder und überfällt den Gutshof, wo er unerwartet auf die abgezehrten Aufständischen trifft. Es kommt zum Kampf, Tadeusz wird verwundet und verliert das Bewusstsein. Als er wieder zu sich kommt, findet er die tote Helena. Die Verzweiflung verwandelt sich nach einer Weile in Empörung, die Tadeusz auf die Barrikaden führt, um nun nicht mehr nur für die Freiheit Polens zu kämpfen, sondern auch den Tod der Geliebten zu rächen.

Helena Zawiszanka ist nicht die einzige Frauengestalt in diesem Film. Bevor sie zum ersten Male die Leinwand betritt, sehen wir in kurzen, aber bezeichnenden Rollen andere Frauen. Die erste nimmt an einer Demonstration teil, die das polnische Volk direkt vor den Fenstern des Palastes von Marquis Wielopolski abhält, um gegen die von ihm verfolgte Politik zu protestieren. Zunächst sehen wir im Hintergrund eine sich nähernde Menge von Demonstranten, in deren ersten Reihen auch einzelne Frauengestalten auszumachen sind. Nach einer Weile wechselt die Einstellung von der Totalen zur Halbtotalen; in einer Einstellung werden zwei Gestalten verbunden: eine Frau und ein Mann, die metonymisch die aufständische polnische Gesellschaft bedeuten. Es ist kaum ein besseres visuelles Kürzel denkbar, durch das sich dem Adressaten eine konzise Mitteilung über die Rolle machen ließe, welche die polnische Frau im politischen Leben ausübt. Dieses Bild lässt sich als eine Art Visualisierung der Feststellung ansehen, die in der ersten Schrifttafel enthalten ist, nämlich dass das ganze Volk, also Frauen und Männer gleichermaßen, im Streben nach Unabhängigkeit vereint ist (es ist bemerkenswert, dass die Bildkomposition in dieser Einstellung völlig neutral ist; weder die Gestalt des Mannes noch die der Frau ist herausgehoben) und den Kampf um die Freiheit des Vaterlands aufgenommen hat. Es wird also sofort zu Beginn des Films die Frau als eine Person gezeigt, die in der öffentlichen Sphäre tätig ist. Der situative Kontext, in dem

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-88640-406-3.2004.143 | Generated on 2025-10-19 02:17:17
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

sie erscheint (eine politische Demonstration), hält uns zusätzlich davon ab, sie als „domestiziertes" Wesen zu betrachten, dessen Handlungsfeld auf die Privatsphäre begrenzt sein könnte.

Die beschriebene Einstellung hat grundlegende Bedeutung für die weitere Wahrnehmung des Films und die Perzeption der später auftretenden Frauengestalten. Der Kontext, in dem eine Frau zuerst auf der Leinwand auftritt, sowie der Charakter ihrer dortigen Aktion haben wesentlichen Einfluss darauf, über welche sozialen Rollen der Betrachter sie identifizieren wird. Wenn die Heldin zuerst in der Stille des Hauses präsentiert wird, ist die Wahrscheinlichkeit groß, dass sie unabhängig von ihren späteren Handlungen als „Hausmütterchen" wahrgenommen werden wird, die allenfalls einen gewissen Verhaltenskanon zu überschreiten vermag. Eine Schematisierung dieser Art ist einer der wichtigsten Faktoren, welche die spezifische Rezeption eines filmischen Werkes bestimmen, dessen wesentliches Element darin besteht, in einem unablässigen Prozess Hypothesen zur Entwicklung der filmischen, fiktiven Welt zu konstruieren und zu verifizieren. Das hier beschworene Bild der Frau, die gemeinsam mit dem Mann das Recht auf die Freiheit des Vaterlandes fordert, ist ein außerordentlich wichtiger und semantisch privilegierter Leinwandhinweis, der es dem Betrachter/der Betrachterin ermöglichen wird, Hypothesen über die folgenden Heldinnen aufzustellen.

Der erste und grundlegende Entwurf eines kollektiven Porträts der polnischen Frau ist also ihre politische Aktivität, die als beinahe gleichrangig mit der der Männer präsentiert wird. Unmittelbar darauf erscheint die Frau jedoch in der Rolle des Opfers von Gewalt seitens des Unterdrückers. Die Art dieser Gewalt wird in einem Zwischentitel präzisiert, in dem in allgemeiner Form mitgeteilt wird: *„Man vergewaltigt die Frauen"*. Visuelle Illustration dessen ist folgende Szene: Eine Frau und ein Mann gehen durch eine dunkle Straße, die aus einem Versteck von einer kleinen Gruppe russischer Soldateska beobachtet wird. Plötzlich springen diese hervor und schleppen die Frau fort; der Protest des Mannes ist lediglich eine leere Geste – er ist gedemütigt und völlig hilflos angesichts der Übermacht der Gegner.[24] Diese Szene, die keinerlei Verbindung zum Handlungsfaden des

[24] Das Bild des schwachen, durch den Feind gedemütigten Mannes erscheint in der polnischen Kultur ungewöhnlich häufig. Diese Vorstellung ist ein Reflex auf die Position, die der Mann innerhalb der polnischen Gesellschaftsstruktur einnahm. Das geteilte Polen war der Institutionen, die den männlichen Diskurs der Macht artikulierten, beraubt und fungierte im kollektiven mythologisierten Bewusstsein eher als weibliche Struktur denn als Agenda einer universellen patriarchalischen Ordnung. Die blockierte Transmission zwischen den Strukturen der männlichen Macht und den Strukturen der staatlichen Macht beeinflusste die gesellschaftliche Rolle des Mannes ganz wesentlich. Dieser Zustand dauerte in wenig gewandelter Form im Nachkriegspolen an, was, wie PEGGY WATSON feststellt, zu einem frustrierenden

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-88640-406-3.2004.143 | Generated on 2025-10-19 02:17:17
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Filmes hat, dient hier wiederum als symbolisches visuelles Kürzel zur Bezeichnung der Gewalt, die der polnischen Nation angetan wird. Es ist nicht ohne Bedeutung, dass als Symbol die sexuelle Unterdrückung der Frau gewählt wird: Diese nämlich rekurriert auf eine metaphorisierte Vorstellung vom Vaterland als Frau, die von dem Aggressor vergewaltigt wird. Das feminisierte Bild Polens ist in der polnischen Kunst des 19. Jahrhunderts häufig anzutreffen; die charakteristischsten Beispiele sind zwei Bilder mit dem gleichen Titel *Polonia*: eines von Jan Matejko, das zweite – als Titelblatt eines Graphikzyklus – von Artur Grottger. Obwohl sie sich in Technik und Stilistik unterscheiden, stellen sie das gleiche Motiv einer in Ketten gefesselten Frau als allegorische Verkörperung Polens dar.

Dieses Motiv der vorgestellten Vereinigung vom leidenden Vaterland mit der tragischen individuellen Erfahrung einer Frau wird in der folgenden Szene weiterentwickelt, die unmittelbar nach der brutalen Zerschlagung der Demonstration durch zaristische Truppen folgt. Als erstes erscheint auf der Leinwand das Bild des plötzlich entvölkerten Platzes, auf dem noch kurz zuvor die Menschenmasse heftig protestierte. Der einzige Hinweis auf die Demonstration sind jetzt vier Leichen, die auf dem Pflaster liegen. Über eine von ihnen beugt sich eine schwarz gekleidete weibliche Gestalt. Bereits die Kleidung erlaubt es, sie ohne Probleme als Mutter-Polin zu identifizieren, die hier in der symbolischsten aller Situationen erscheint – der der Verzweiflung nach dem Tod ihres Sohnes. Die von ihr eingenommene Körperhaltung, die ins Unermessliche gesteigerte Geste der Klage sind nachgerade eine treue Wiedergabe des Darstellungsschemas der Pietà. Auf diese Weise wird der nächste Bedeutungskontext des Mythos mobilisiert und aus dem Bereich der religiösen Symbolik herausgeführt, der die Figur der Muttergottes umgibt. Es handelt sich also um ein fast ideales Beispiel für den weiter oben beschriebenen Prozess: die Konstruktion mythologisierter Repräsentationen von Frauen in der polnischen Kultur auf der Basis der Verknüpfung von martyrologischer mit religiöser Symbolik. Durch die Art des erfahrenen Leides legt sich das Bild der Frau-Mutter über das Bild des leidenden Vaterlandes, das ebenfalls seine Söhne in den Aufständen verliert. Das Vaterland, das mit weiblichen Werten angefüllt ist, wird zum Gegenstand intimen emotionalen Erlebens. Jan Prokop schreibt: „[...] es ist die Mutter, die um Hilfe ruft, und nicht die Machtstruktur, die das kollektive Leben ordnet [...]".[25]

Effekt der Schwächung der traditionellen, auf Macht basierenden männlichen Identität führen konnte. Vgl. ebd., S. 485.

[25] JAN PROKOP, Stichwort „Kobieta Polka (Die Polin)", in: Słownik literatury polskiej XIX wieku (Lexikon der polnischen Literatur des 19. Jahrhunderts), hrsg. von JÓZEF BACHÓRZ/ALINA KOWALCZYKOWA, Wrocław 1991, S. 415.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-88640-406-3.2004.143 | Generated on 2025-10-19 02:17:17
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Die Figur der symbolischen Mutter geht in Lejtes' Film jedoch nicht völlig in der Ikone der Mater Dolorosa auf. Verzweiflung und Schmerz, die zuerst auf ihrem Gesicht erkennbar sind, weichen der Geste des Zorns und der Rebellion. Sie erhebt sich in einer majestätischen Bewegung von den Knien und hebt stehend die Hand über den Kopf, als ob sie dem Schuldigen am Tod ihres Sohnes drohe. Die Einstellungen der Mutter werden parallel zu Einstellungen von Wielopolski montiert, der vom Balkon aus die Ereignisse verfolgt, die sich auf dem Platz abspielen. Diese Szenenfolge ruft den Eindruck hervor, die Frau wende sich an ihn und schwöre ihm Rache. Das Gesicht Wielopolskis scheint zu Beginn fast Erschrecken auszudrücken, mindestens aber Verwunderung über alles das, was sich seinen Augen darbietet. Nach einer Weile jedoch erstarrt sein Antlitz wieder im Ausdruck der Verbissenheit. Unmittelbar darauf folgt eine Einstellung, in der auf dem Platz, in der Nähe der Frau, ein berittener zaristischer Soldat erscheint. Es erschallt ein Schuss, und die Frau sinkt tot neben den Leichnam ihres Sohnes. Die Bedeutung dieser Szene liegt darin, dass die Frau hier nicht nur als passives Opfer der Gewalt des Unterdrückers erscheint, sondern im Gegenteil stirbt, weil sie aktiv ihre Empörung und Wut geäußert hat, eine Haltung, die traditionell dem Manne zugeschrieben wird. Sie ist daher nicht nur ein Zeichen für das Märtyrertum, sondern auch für den Heroismus.

Die bisher beschriebenen Frauengestalten bilden den aussagekräftigen Kontext für die weibliche Hauptfigur des Films, Helena Zawiszanka, die erstmals in der Ballszene auftritt, die im Palast Gorčakovs spielt. Sie beteiligt sich nicht am Tanz, und ihr Gesicht bringt den Unwillen zum Ausdruck, mit dem sie an diesem zwangsweisen „Vergnügen" teilnimmt. Als sie die Augen des Rittmeisters Ignatov auf sich spürt, wendet sie stolz den Kopf zur Seite. Der Russe bittet einen seiner Begleiter, ihn der schönen Polin vorzustellen. Als Antwort hört er: „Das lohnt den Versuch nicht, Herr Graf. Das ist eine Polin, die ihren Idealen treu ist." Diese von einem der Tscherkessen geäußerte Meinung soll darauf hinweisen, dass die polnische Frau durch ihre Unbeugsamkeit selbst dem Feind Achtung abnötigt. Helena bleibt „ihren Idealen treu" bis zum Ende, also ihrem tragischen Tod. Sie weist die Werbung Ignatovs mit jener Verachtung zurück, die dem brutalen und rücksichtslosen Unterdrücker gebührt, selbst wenn sie dies mit dem Leben bezahlen muss – es fällt schwer, die Analogie zur mythischen Wanda hier nicht zu sehen.

Weiter ist auffällig, dass sich die Kraft des mythologischen Vorbildes in der narrativen Struktur nicht nur auf der Ebene des Verhaltens der Heldin zeigt, sondern auch in den Mitteln, mit denen es repräsentiert wird. Es geht dabei vor allem um den Effekt des Pathos, das mit Hilfe verschiedener stilistischer Kunstgriffe erreicht wird, beginnend mit dem Spiel der Darstellerin, das durch Emphase und übertriebene Gesten gekennzeichnet ist, bis

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-88640-406-3.2004.143 | Generated on 2025-10-19 02:17:17
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

hin zur Art der Beleuchtung, die scharfe Kontraste zwischen den einzelnen Akteuren zeichnet. Dies alles dient dazu, die rhetorische Ebene der Nachricht zu verstärken und dadurch gleichzeitig auf die Emotionen des Adressaten einzuwirken.

Die legendäre Wanda blieb nicht die einzige Figur, die aus der Galerie mythologisierter Frauengestalten der polnischen Kultur für die Person der Helena herangezogen wurde. Stolz und unbeugsam gegen Ignatov, zeigt sie gegenüber Tadeusz Orsza große Zärtlichkeit und, so ließe sich formulieren, geradezu mütterliche Fürsorge. Besonders deutlich wird dies in der Szene, in welcher der ausgezehrte Tadeusz auf dem Gutshof der Zawiszy ankommt. Die Freude der Liebenden über das Zusammentreffen ist ungeheuer groß, weicht bei Helena aber sofort einer besonderen Fürsorglichkeit: Sie füttert den Geliebten, der nun, umfangen von der von ihr ausgehenden Wärme, eher an ein hilfloses Kind denn an einen heldenhaften Aufständischen erinnert.

Die mütterliche Haltung der Frau gegenüber dem Mann ist sicherlich kein Spezifikum der polnischen Kultur oder Sittlichkeit des 19. Jahrhunderts. Es handelt sich hier vielmehr um eine typische Erscheinung der gesamten westeuropäischen Zivilisation in jener Zeit, die gerade damals in besonderem Maße einen Kult der Mutterschaft entwickelte, die als vollkommenste Erfüllung der Weiblichkeit angesehen wurde. Dabei wurde die Mutterrolle nicht allein auf die Fürsorge für das Kind beschränkt, sondern auch auf eine weitergefasste Fürsorge für den Mann ausgedehnt.[26] Die beschriebene Szene aus Lejtes' Film macht deutlich sichtbar, dass im Kontext der polnischen Kultur und Geschichte die Fürsorglichkeit der Frau den Status einer patriotischen Tat annimmt, was sie eindeutig in den Personenmythos der Mutter-Polin einschreibt.

Lejtes hat es nicht versäumt, Szenen in seinen Film einzufügen, die von der Bindung der Heldin an die katholische Religion zeugen, die – hiervon war bereits die Rede – einen grundlegenden Aspekt des Mythos darstellt. Es handelt sich um eine Szene, in der Helena und Tadeusz inbrünstig in einer Kirche beten und gemeinsam mit der Menge das wohl bekannteste patriotisch-religiöse Lied *Boże coś Polskę*... anstimmen. Diese Szene dient gewissermaßen dazu, die Verbindung zwischen den beiden Helden zu legitimieren, sie ist deren Heiligung. In der Logik der Vermittlungsrhetorik wird auf diese Weise ein krasser Kontrast zu den schändlichen Absichten Ignatovs gegenüber Zawiszanka hergestellt, die wir heute als sexuelle Gewalt des Unterdrückers bezeichnen würden.

---

[26] Vgl. ELISABETH BADINTER, The Myth of Motherhood. A Historical View of the Maternal Instinct, London 1981.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-88640-406-3.2004.143 | Generated on 2025-10-19 02:17:17
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

Der mythologische Charakter der weiblichen Hauptfigur wird im Programmheft zum Film durch einen rhetorischen Kommentar zum Ende des Films bekräftigt, wo wir lesen:

> „[Tadeusz] schwört dem Feind Rache. Nun wird er nicht mehr nur das geliebte Vaterland verteidigen, sondern auch die besudelte Ehre der angebeteten Frau rächen."[27]

In diesem Textausschnitt wird, in sehr allgemeiner und vereinfachter Weise, die Figur der Helena interpretiert. Ihr Tod (der auf der Leinwand nicht gezeigt wird, weshalb letztlich ungewiss bleibt, unter welchen Umständen er eintrat und ob ihm die Vergewaltigung durch Ignatov vorausging) wird mit dem Bild des verfolgten Vaterlandes direkt in Beziehung gesetzt. Die Formulierung einer solchen Interpretation im Kinoprogramm musste den damaligen Betrachter beeinflussen und ihm sozusagen „von oben" den allegorischen Aspekt der weiblichen Hauptrolle des Films aufdrängen.

Um die Analyse des in Lejtes' *Huragan* geschaffenen Frauenbildes zu vervollständigen, sind noch einige weitere Frauengestalten zu erwähnen, die zwar in Episoden auftreten und häufig überhaupt nicht mit dem Hauptfaden der Erzählung zusammenhängen, dennoch eine eindeutige Artikulierung des national-patriotischen Mythos darstellen. Die jüngere Schwester Helenas, Janka Zawiszanka (Janka Leńska) ist die Verkörperung des weiblichen Ritters: kurz geschnittene Haare, männliche Kleidung und eine gewisse Ungezwungenheit im Verhalten. Ihre Lieblingsbeschäftigung ist es, die Flinte zu reinigen und aufzubewahren; als Orsza in den Aufstand zieht, bittet sie ihn: „Nehmen Sie mich mit. Unsere Herzen sind einander ähnlich." Ein ähnliches Engagement für die nationale Sache und die bewaffnete Tat zeigt eine Bäuerin, die wir wachend an der Wiege ihres Kindes sehen. Als das verabredete Zeichen kommt, geht sie zu ihrem schlafenden Mann und weckt ihn mit den Worten: „Es ist Zeit. Geh! Unsere Brüder warten auf Dich."[28] Schließlich ist die Figur einer Frau zu erwähnen, die in Begleitung zweier mitverschworener Männer in einer dörflichen Schankwirtschaft auftritt. Besonders interessant ist die Einstellung in der Totalen, in der alle drei über einem Tisch die Köpfe zusammenstecken und geradezu übertrieben die gut bekannte Pose der sich beratenden Verschwörer einnehmen. Abgesehen davon, dass eine Frau in ein „männliches" ikonographisches Schema über-

---

[27] Zitiert nach STANISLAW JANICKI, Polskie filmy fabularne 1902-1988 (Polnische Spielfilme 1902-1988), Warszawa 1990, S. 56.

[28] Die Inszenierung und die Ikonographie dieser Szene stellt wiederum eine fast identische Replik der Graphik *Das Zeichen* (Znak) aus dem Zyklus *Lituania* von Grottger dar; Lejtes benutzte in seinem Film noch eine Reihe weiterer allgemein bekannter Zeichnungen, unter anderem *Branka* und *Das Schmieden der Sensen* (Kucie kos).

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-88640-406-3.2004.143 | Generated on 2025-10-19 02:17:17
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

nommen wird, haben wir es hier mit einem weiteren Beispiel dafür zu tun, dass sie in die traditionell den Männern vorbehaltene öffentliche Sphäre eindringt.

Schluss

Aus der von Lejtes präsentierten Galerie weiblicher Gestalten in *Huragan* drängt sich deutlich ein kollektives idealistisches Porträt der Polin in allen möglichen Varianten und sozialen Kontexten auf (repräsentiert werden alle sozialen Schichten: der Adel, das Bürgertum und die Bauernschaft), die sich schließlich auf der Ebene des nationalen Mythos miteinander vereinen. Ihre Charakterisierung erschöpft sich in einer, allenfalls einigen wenigen (dies betrifft lediglich Helena) Eigenschaften. Wenn wir die Filmfigur als eine Art Zeichenstruktur annehmen, dann kommt es im Falle der Heldinnen des Lejtes-Films zu einer Reduzierung der denotativen zugunsten der konnotativen Bedeutungen. So tritt jede von ihnen auf der Leinwand auf, um weitere Tugenden zu bezeichnen, die dem Ideal der Polin zugeschrieben werden. Diese Bedeutungsbruchstücke können dann im Rezeptionsprozess zur Struktur des kollektiven Mythos, hier des national-patriotischen Mythos, zusammengefügt werden. Diese mythologischen Strukturen schreiben sich auf eindeutige Weise in den breiteren ideologischen Diskurs der in Polen in der Zwischenkriegszeit verfolgten nationalistischen Politik ein.

Das hier beschriebene Frauenmodell wurde im polnischen Kino der Zwischenkriegszeit viele Male wiederholt. Einen ähnlichen Heldinnentypus finden wir in fast jedem Film, der eine historisch-patriotische Thematik aufgreift; erwähnt werden sollen hier nur *Rok 1863* (Das Jahr 1863) von Edward Puchalski (1922), *Na Sybir* (Nach Sibirien) von Henryk Szaro (1930) oder auch *Floriana* von Leonard Buczkowski (1938). In den vorwiegend produzierten Melodramen sind die Frauengestalten individueller Eigenschaften beraubt und bilden meist eine Artikulation der Idee von der „ewigen Weiblichkeit".

Allgemein gesagt sind die filmischen Repräsentationen von Frauen im polnischen Kino zwischen den Kriegen in einem genau festgelegten Darstellungsschema eingeschlossen, das seine Quellen entweder in universellen Geschlechterstereotypen oder im patriotisch-nationalen Mythos hat. Es fehlt hingegen an Filmen, die als ein Versuch gelten könnten, die Erfahrungen von Frauen in dieser historischen Epoche darzustellen, oder die tiefergehende psychologische Porträts wären. Diese Eigenart, oder besser Beschränktheit des polnischen Kinos wird besonders deutlich, wenn wir sie mit der Literatur der beiden Jahrzehnte zwischen den Kriegen vergleichen. Die Frauenfrage nimmt darin – insbesondere in den Werken von Schriftstel-

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-88640-406-3.2004.143 | Generated on 2025-10-19 02:17:17
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

lerinnen[29] – einen zentralen Platz ein. In der Filmgeschichte jener Zeit sind hingegen nur zwei Frauen verzeichnet: Wanda Jakubowska und Franciszka Themerson, die gemeinsam mit ihrem Mann in der avantgardistischen Richtung tätig war. Diese Situation interpretiert Alina Madej zutreffend, wenn sie feststellt, dass das polnische Kino der Zwischenkriegszeit „ ... in Bezug auf die damals gültigen Standards filmischer Darstellung auf seine Art anachronistisch war, dadurch aber gleichzeitig den Anachronismus des polnischen ‚Museums der Phantasie' sichtbar machte."[30]

Die Vitalität dieses „Museums der Phantasie" findet seine Rechtfertigung im ideologischen Diskurs, der die Grundlage für die vom polnischen Staat betriebene Politik in der Zwischenkriegszeit bildete. Einerseits versuchte man, die Genese der Zweiten Republik eher mit den aufständischen „Orkanböen" des 19. Jahrhunderts als mit den Veränderungen auf der europäischen politischen Arena des 20. Jahrhunderts zu verbinden. Andererseits stand das nach 123 Jahren Teilung wieder unabhängige Polen bald vor einer neuen Bedrohung, diesmal von Seiten der bolschewistischen Macht. Bekannterweise führt äußere Bedrohung immer zu einer Intensivierung nationalistischer Ansichten und Verhaltensweisen, für die häufig eine Legitimierung in der Sphäre der nationalen Mythologie gesucht wird. Hervorgegangen aus der romantischen nationalen Ideologie erwies sich der Mythos der Mutter-Polin erneut als ein wichtiger Faktor bei der Festigung der kollektiven nationalen Identität und gleichzeitig als ideales Muster für die damals lebenden Frauen. Das populäre Kino der Zwischenkriegszeit, das vor allem traditionelle Erzählschemata und ikonographische Muster der traditionellen Malerei verwendete, erfüllte die Funktion der Konservierung und Vervielfältigung von Bildern aus der nationalen Mythologie erfolgreicher als die Literatur und die Kunst, die in deutlich stärkerem Maße dem Einfluss des europäischen Modernismus und seinen avantgardistischen Strömungen unterlagen. In diesem doppelten, auf der formalen wie inhaltlichen Ebene zu verzeichnenden „Tiefgang" des polnischen Kinos in die Vergangenheit liegt der Grund, warum es schon in der Zwischenkriegszeit selbst als anachronistisch angesehen wurde. Umso anachronistischer erscheint das im Zeitalter der Emanzipationsbewegungen in Europa vom polnischen Melodram vorgeschlagene historische Frauenbild nach dem Muster der mythischen Ikone der Mutter-Polin. Paradoxerweise sollte sich jedoch dieses aus dem Mythos der Mutter-Polin abgeleitete, anachronistische Schema kurze Zeit später wieder der Wirklichkeit annähern. Die Zeit des Zweiten Weltkriegs und die

---

[29] Eingehend wird dies in dem Buch von GRAŻYNA BORKOWSKA, Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej (Ausländerinnen. Studien zur polnischen Frauenprosa), Warszawa 1996, besprochen.

[30] MADEJ, Mitologie (wie Anm. 3), S. 32.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-88640-406-3.2004.143 | Generated on 2025-10-19 02:17:17
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/

folgenden Jahrzehnte sowjetischer Hegemonie führten zu einer Erneuerung des romantischen nationalen Mythos, der wiederum die Lebenseinstellungen von Frauen und ihre Repräsentation im Darstellungssystem der polnischen Kultur beeinflusste.

DOI https://doi.org/10.3790/978-3-88640-406-3.2004.143 | Generated on 2025-10-19 02:17:17
OPEN ACCESS | Licensed under CC BY 4.0 | https://creativecommons.org/about/cclicenses/