

**SEHNSUCHT NACH BEFREIUNG
VOM NATIONALEN DIENST
DAS ERZÄHLWERK MARIA KONOPNICKAS**

Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Christian-Albrechts-Universität
zu Kiel

vorgelegt von
Katrín Kühn

Kiel

9. Juli 2012

Erstgutachter: Prof. Dr. Michael Düring

Zweitgutachter: Prof. Dr. Jens Herlth

Tag der mündlichen Prüfung: 28.11.2012

Durch den zweiten Prodekan, Prof. Dr. Martin Krieger zum Druck genehmigt: 18.11.2013

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT	3
1. EINLEITUNG	4
1.1 Problem-, Fragestellung und Ziel der Arbeit.....	6
1.2 Stand der Konopnicka-Forschung	9
1.2.1 Polnische Forschungsliteratur	9
1.2.2 Russisch-, englisch- und deutschsprachige Forschungsliteratur	14
1.3 Theoriebezug und Methoden.....	18
1.4 Textkorpus.....	27
2. ADEL UND KIRCHE: PFEILER DER POLNISCHEN NATION?	29
2.1 Die Gesellschaftsschichten: Adel und Volk.....	31
2.1.1 Das zurückhaltende adlige Ich: Kritik und Identifikation	33
2.1.2 Billigung der „gesunden“ Entwicklung.....	52
2.1.3 Erzählen über das Volk – Verschwinden des adligen Ichs?.....	56
2.2 Glaubens- und Kirchenräume zwischen Nähe und Distanz	64
2.2.1 Glaube und Kirche im nationalen Kontext.....	65
2.2.2 Kirche als leerer und ferner Raum.....	74
2.2.3 Kirche als Zentrum von Volksreligiosität	85
2.2.4 Gotteserfahrung im kirchlichen Raum	93
3. GESELLSCHAFTLICHE MECHANISMEN: JUSTIZ UND KRANKHEIT	101
3.1 Verbrechen und Strafe.....	103
3.1.1 Hinter Gittern.....	104
3.1.2 Verbrechen zwischen Veranlagung und gesellschaftlicher Bedingtheit ...	117
3.2 Schwindsucht, Erblindung, Wahnsinn – Krankheiten im sozialen Gefüge..	129
3.2.1 Krankheit als unaufhaltsames Fortschreiten.....	130
3.2.2 Wahnsinn als weiblicher Zustand.....	146

4. FRAUEN UND JUDEN IM KONTEXT DES POSITIVISTISCHEN PROGRAMMS	158
4.1 Die Geschlechterfrage – Erzählende Frauen, erzählte Emanzipation?.....	159
4.1.1 Ethisch-moralische Vorstellungen der dörflichen Gemeinschaft.....	161
4.1.2 Gefangene des Geschlechts	174
4.1.3 Verschwiegene Entscheidungen?	178
4.2 Die Juden – Teil der polnischen Gesellschaft?.....	189
4.2.1 Ausbruch der polnischen Gesellschaft: Der Mob als kausales Ereignis ...	192
4.2.2 Ausbruch und Stillstand der jüdischen Gesellschaft	206
4.2.3 Der Schritt ins 20. Jahrhundert: Offenheit bezüglich der jüdischen Frage	212
FAZIT UND AUSBLICK	218
LITERATURVERZEICHNIS.....	234

VORWORT

Die vorliegende Publikation ist die leicht überarbeitete Fassung meiner im Sommersemester 2012 an der Philosophischen Fakultät der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel eingereichten Dissertation. An dieser Stelle möchte ich denjenigen Menschen danken, die die Entstehung der Arbeit unterstützt und begleitet haben.

Ein besonderer Dank gilt meinem Doktorvater, Herrn Prof. Dr. Michael Düring, der durch seine thematischen Anregungen, stete Gesprächsbereitschaft und konstruktive Kritik die Entwicklung der Dissertation gefördert hat. Sein satirisch-humorvoller Blick auf die Dinge hat den gemeinsamen Arbeitsalltag oft erleichtert. Des Weiteren danke ich herzlich Herrn Prof. Dr. Jens Herlth (Universität Fribourg/Schweiz), der das Zweitgutachten der Arbeit übernommen hat.

Nicht zuletzt gilt mein Dank den mir nahestehenden Menschen – meiner Familie und meinen Freunden –, die mir in den Jahren der Promotion Rückhalt gegeben haben. Besonders herzlich danke ich meinem Lebensgefährten für seine sehr genaue und wohlwollende Lektüre meiner Arbeit sowie für das mir entgegenbrachte Vertrauen, dessen ich mir jederzeit sicher sein konnte.

Kiel, im November 2013

Katrin Kühn

1. EINLEITUNG

Maria Konopnicka (1842-1910) steht im Jahre 1991, etwa einhundert Jahre nach ihrer Hauptschaffensphase, im Zentrum eines Gedichts von Stanisław Barańczak. Der Dichterkollege nimmt ihr Wirken mit folgenden Versen auf's Korn:

Maria Konopnicka,
W kwestiach społecznych bynajmniej nie krótkowidzka,
Spełniała w swojej epoce jedną z ważniejszych ról
Jako wyrazicielka współczucia dla doli chłopca, doli wyrobnika, doli sieroty i licznych innych
dól.¹

Barańczak spielt mit diesem Gedicht aus seinem Zyklus „Biografioly“² satirisch auf die Konopnicka oft und gern zugeschriebene Rolle als „Dichterin des Volkes“ („poetka ludu“) an.³ Auch Konopnickas Prosa wurde und wird zum großen Teil unter diesem Stereotyp behandelt.⁴ Und doch „erfüllt sie in ihrer Epoche eine der wichtigsten Rollen“, denn die Schriftstellerin zählt zu den herausragenden Persönlichkeiten in der polnischen Kultur des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Dieses Spannungsfeld, in dem sich die Rezeption Konopnickas bewegt, bildet einen der Ausgangspunkte der vorliegenden Arbeit.

Konopnicka selbst stellt die zeitgenössische Prosa in den Dienst an Nation und Gesellschaft, wenn sie in ihrem literaturkritischen Debüt verkündet, dass es die „erhabendste Pflicht des Schriftstellers“ sei, eine „Fackel vor der Allgemeinheit“ zu tragen.⁵ In ihrer Korrespondenz finden sich ähnliche Äußerungen, die den Schluss nahelegen, dass Konopnicka das Wohl der nationalen Gemeinschaft persönlichen Belangen

¹ Matuszewski, Ryszard (Hg.), *Poezja polska 1939 – 1991. Antologia*, Warszawa 1994, S. 430. „Maria Konopnicka / In sozialen Fragen durchaus keine Kurzsichtige / Erfüllte in ihrer Epoche eine der wichtigsten Rollen / Als Sprecherin des Mitleids für das Los der Bauern, das Los der Tagelöhner, das Los der Waisen und zahlreicher anderer Schicksale.“ Die Übersetzungen aus dem Polnischen stammen, sofern nicht anders vermerkt, von der Verfasserin; sie werden im Folgenden allerdings nur den Zitaten aus Konopnickas Erzähltexten beigelegt.

² „Biografioly“ legt ein Wortspiel aus „biografia“ (Biografie) und „fioł“ (Rappel, Klaps; Sonderling, Kauz) nahe.

³ Vgl. etwa den Aufsatz „Zacna, znana, zakochana... Nad biografiami Konopnickiej“ von Tadeusz Budrewicz, in dem die der Schriftstellerin verliehenen Etiketten aufgezählt werden: „Najczęściej była więc Konopnicka poetką ‚ludu‘ (rzadko: ‚ludu polskiego‘), ‚uciśnionych‘, ‚proletariatu‘, ‚dzieci‘, ‚nie-doli‘ (chłopskiej, ludowej i dziecięcej), ‚walczących‘, ‚miłości ojczyzny“.“ Budrewicz, Tadeusz, *Konopnicka. Szkice historycznoliterackie*, Kraków 2000 (= Prace Monograficzne, 295), S. 12.

⁴ Vgl. Fonfara, Ewa, „Przyroda przedmiotem opisu i tłem zdarzeń fabularnych w utworach Marii Konopnickiej“, in: Dawid, Łucja (Hg.), *Wokół Marii Konopnickiej*. Czieszyń 1998, S. 27-37, S. 33.

⁵ „Pochodnię nieść przed ogółem jest wzniosłą powinnością pisarza“. Zit. nach: Baculewski, Jan, „Wstęp: O pismach literackich i społecznych Marii Konopnickiej“, in: Konopnicka, Maria, *Publicystyka literacka i społeczna*. Wyboru dokonał i opracował Jan Baculewski, Warszawa 1968, S. 5-93, S. 66. Dieses Literaturverständnis entspricht den Grundlagen der positivistischen Ästhetik. Vgl. ebd.

überordnet. Laut ihrem Brief vom 13. April 1889 an Teofil Lenartowicz spiele das Leben in Warschau unter den Bedingungen der nationalen Unfreiheit vor einem „düsteren Hintergrund“, vor dem kein „persönliches Glück“ zu erwarten sei: „A na tym tle pośpym życia – czy można oczekiwać osobistego szczęścia? Kto będzie dość śmiały, dość nędzny, dość zimny, aby płakał nad sobą lub czuł rozkosz za siebie tylko?“⁶ Wenn derjenige, der „über sich weint“ oder „Wonne nur für sich verspürt“, als „ziemlich niederträchtig“ und „kalt“ bezeichnet wird, spiegelt dies das zeitgenössische Verständnis vom Verhältnis zwischen Subjekt und Gemeinschaft wider.

Eine dieser Sichtweise entgegengesetzte Tendenz hat die Forschung hinsichtlich der „Wanderjahre“ der Schriftstellerin festgestellt.⁷ Denn Konopnicka reist zwanzig Jahre lang, von 1890 bis an ihr Lebensende, überwiegend im Ausland umher und wird dabei offensichtlich von ihrer „Sehnsucht nach Unabhängigkeit“ getrieben: „A może też gnała Marię [Konopnicką] tęsknota za niezależnością, za wyswobodzeniem od nieustannej ‚służby‘ narodowej, społecznej i rodzinnej?“⁸ Konopnicka ist demnach bestrebt, sich durch ihre Reisen „vom ununterbrochenen nationalen, gesellschaftlichen und familiären Dienst“ freizumachen. Dieses Spannungsfeld zwischen national-gesellschaftlichem Auftrag und Sehnsucht nach individueller Freiheit eröffnet einen Einstieg in Konopnickas Erzählwerk, das im Folgenden sowohl in narratologischer Hinsicht, als auch in seiner Einbettung in die zeitgenössische Kultur untersucht werden soll.

⁶ Brief Konopnickas an Teofil Lenartowicz vom 13. April 1889. Konopnicka, Maria, *Korespondencja*. Komitet redakcyjny: Konrad Górski et als., Bd. 1: *Do pisarzy: Józefa Ignacego Kraszewskiego, Stanisława Krzemińskiego, Teofila Lenartowicza, Ernesta Schwaba-Polabskiego, Jaroslava Vrchlickiego, Elišky Krásnohorskéj, Františka Kvapila*. Wrocław usw. 1971, S. 104.

⁷ Vgl. Szypowska, Maria, *Konopnicka, jakiej nie znamy*. Warszawa 1963 (= *Ludzie żywi*, 5), S. 352f.; Fonfara, „Przyroda“, S. 28f.

⁸ Szypowska, *Konopnicka*, S. 352f.

1.1 Problem-, Fragestellung und Ziel der Arbeit

In Polen ist Maria Konopnicka eine Schriftstellerin von sehr hohem Bekanntheitsgrad und zugleich eine stark kanonisierte Autorin, so dass sich gewisse verkürzende Lesarten ihrer Werke eingeschlichen haben.⁹ Die polonistische Literaturwissenschaft verschiedener Epochen bewertet Konopnickas Werk zum Teil einseitig oder widersprüchlich.¹⁰ Für letzteres führt Tadeusz Budrewicz ein markantes Beispiel an: Nachdem Julian Krzyżanowski die Autorin einmal als „Autoepigonin“ einstuft, die über einen geringfügigen Bestand an eigenen Ideen verfüge, zählt er sie ein anderes Mal zu den „Virtuosen“ und „Parnassien“.¹¹ Einseitige Lesarten und Bewertungen von Konopnickas Prosa indes beziehen sich unter anderem auf die Motive¹² und die Figuren der dargestellten Welt. Demnach schildere die Autorin in ihrer Prosa vor allem tragische Ereignisse im Leben einfacher Menschen und stelle die Figuren als „Opfer sozialer Ungerechtigkeit“ dar.¹³ Dass dies häufig zutrifft, sei nicht bestritten. Jedoch findet sich im Werk Konopnickas zugleich eine rege Wechselwirkung mit zahlreichen anderen Themen ihrer Zeit, mit dem großen Text ihrer Kultur also, deren Herausarbeitung noch aussteht.

Zur Erforschung dieser Wechselwirkung kann die methodologische Verbindung von Narratologie und Kulturgeschichte beitragen. Die Narratologie stellt mittlerweile eine sehr ausdifferenzierte Disziplin der Literaturwissenschaft dar, in deren Rahmen sich die Erkenntnis durchgesetzt hat, dass narrative Verfahren keine überzeitlichen Kategorien oder Idealtypen sind:¹⁴

⁹ Zenon Uryga zeigt die weite Verbreitung von Konopnickas Werken als Schullektüre in Polen. Ihre Novellen unterlagen jedoch in den Schulbuchausgaben Kürzungen und Veränderungen. Aus diesem Grund kam die Kunstfertigkeit ihrer Erzähltechnik nicht zur Geltung und ihre Prosa wurde in den Bereich der Kinderliteratur gerückt. Vgl. Uryga, Zenon, „Proza Marii Konopnickiej w międzywojennych podręcznikach szkolnych“, in: Burkot, Stanisław (Hg.), *Maria Konopnicka w siedemdziesięciopięciolecie zgonu*. Kraków 1987 (= Prace Monograficzne, 81), S. 195-201, S. 195, 198f.

¹⁰ Vgl. Budrewicz, Tadeusz, „Niekóre cechy stylu Konopnickiej“, in: Burkot, *Maria Konopnicka*, S. 13-35, S. 13-15; Baculewski, Jan, „Problemy recepcji twórczości Marii Konopnickiej“, in: *Maria Konopnicka. Na skrzydłach pieśni... Głosy o życiu i pisarstwie w 150-lecie urodzin*, Warszawa 1992, S. 23-34, S. 23f.

¹¹ Vgl. Budrewicz, „Niekóre cechy“, S. 14.

¹² In den folgenden narratologischen Analysen wird von dem Motivbegriff nach Boris Tomaševskij ausgegangen, der ein Motiv als „Thema eines nicht weiter zerlegbaren Werkteils“ definiert. Es stellt also den kleinsten thematischen Textbaustein dar, mit folgender Konkretisierung: „Eigentlich verfügt jeder Satz über ein eigenes Motiv.“ Tomaševskij, Boris, *Theorie der Literatur. Poetik*, nach dem Text der 6. Auflage eingel. u. hg. v. K.-D. Seemann, Wiesbaden 1985 (= Slavistische Studienbücher, N.F., 1), S. 218.

¹³ Vgl. etwa Piotrowskaja, A. G., *Tvorčeskij put' Marii Konopnickoj*. Moskva 1962, S. 86, wonach in dem Zyklus „Obrazki więzienne“ die Häftlinge als „Opfer sozialer Ungerechtigkeit“ dargestellt werden.

¹⁴ Vgl. Erll, Astrid; Roggendorf, Simone, „Kulturgeschichtliche Narratologie: Die Historisierung und Kontextualisierung kultureller Narrative“, in: Nünning, Ansgar; Nünning, Vera (Hg.), *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier 2002 (= WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium, 4), S. 73-113, S. 78; Nünning, Ansgar; Nünning, Vera, „Von der strukturalistischen Narratologie zur ‚postklassi-

Narrative Formen und Funktionen sind kulturelle Phänomene und als solche variabel. Sie verändern sich durch das Medium, in dem sie kodiert werden, durch spezifische historische Konstellationen und durch ihre Einbettung in soziale Kontexte wie *class*, *race* und *gender*.¹⁵

Die heterogene neue Forschungsrichtung der „kulturgeschichtlichen Narratologie“ kennzeichnet – im Gegensatz zur genuin strukturalistisch ausgerichteten Narratologie – ihre interdisziplinäre Öffnung.¹⁶ Indem beispielsweise auf die Prämissen des New Historicism zurückgegriffen wird, kann die Verknüpfung von Text und Kontext offengelegt werden, wobei jedoch zu berücksichtigen ist, dass eben dieses Verhältnis von Literatur und Kultur noch einer theoretischen und methodischen Neukonzeptualisierung bedarf.¹⁷

Anhand dieses Problemaufrisses lässt sich die Fragestellung der vorliegenden Arbeit konkretisieren: Welche Erzähltechniken lassen sich in Konopnickas Prosawerken finden? Inwieweit sind die gewählten narratologischen Beschreibungsmodelle geeignet, um den Komplex der erzählerischen Vermittlung für die Texte adäquat zu erfassen? Diese rein textimmanente Betrachtung dient als Grundlage für die Kernfragen dieser Arbeit: Wie sind die von Konopnicka künstlerisch gestalteten Formen des „Erzählens über bestimmte Gegenstände“ in ihre Zeit eingebettet? Noch anders formuliert: Welche Erzählstrategien verwendet die Schriftstellerin in ihrer Prosa für verschiedene Themen und in welcher Art und Weise manifestiert sich darin eine Wechselwirkung mit ihrem kulturellen Umfeld, etwa mit zeitgenössischer nichtliterarischer Narration?

Die Ziele dieser Arbeit liegen demzufolge darin, Konopnickas Erzähltexte mit Hilfe narratologischer Beschreibungsmodelle zu erfassen.¹⁸ Dabei erweist sich jedoch nicht immer jede Analysekategorie als zielführend, sondern bezüglich verschiedener Erzählgegenstände lassen jeweils unterschiedliche narratologische Kategorien gewisse erzählerische Paradigmen erkennen. Um diese vom jeweiligen Textinhalt mitbestimmten narrativen Strategien herauszuarbeiten, ist die vergleichende Lektüre nicht-

schen‘ Erzähltheorie: Ein Überblick über neue Ansätze und Entwicklungstendenzen“, in: Dies., *Neue Ansätze*, S. 1-30, S. 28.

¹⁵ Erll; Roggendorf, „Kulturgeschichtliche Narratologie“, S. 78.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 74.

¹⁷ Vgl. ebd.

¹⁸ Es handelt sich also um eine anwendungsorientierte Arbeit, die – unter anderem – narratologische Kategorien in der Textpraxis erprobt. Vgl. zu diesem Aspekt die Feststellung Ansgar und Vera Nünning, wonach die Narratologie ein Ungleichgewicht zwischen einer Vielzahl an theoretischen Ausarbeitungen bei einem gleichzeitigen Mangel an Anwendung und Überprüfung der Modelle in der Textpraxis beklagt. Daneben sind als Forschungsdesiderate der Narratologie die literaturgeschichtliche Untersuchung narrativer Phänomene sowie die ungenügende Einbindung slavischer Beiträge zu nennen. Vgl. Nünning; Nünning, „Von der strukturalistischen Narratologie“, S. 28f. Der Aufsatz selbst ist fast ausschließlich an der westeuropäischen und amerikanischen Forschung orientiert. Vgl. zu slavischen Beiträgen zur Narratologie: Schmid, Wolf (Hg.), *Slavische Erzähltheorie. Russische und tschechische Ansätze*, Berlin; New York 2009 (= Narratologia. Contributions to Narrative Theory, 21).

literarischer Äußerungen über dieselben Themen notwendig. Dadurch wird das Zusammenwirken zwischen den Erzählweisen in den konkreten künstlerischen Werken und in der gegebenen Kultur des polnischen Positivismus anschaulich gefasst. Die Möglichkeiten solch einer Kontextualisierung narrativer Verfahren werden im Schlussteil der Arbeit im Zusammenhang mit der Historisierung der Erzähltechniken diskutiert.

1.2 Stand der Konopnicka-Forschung

1.2.1 Polnische Forschungsliteratur

Die zu Maria Konopnicka erschienene Forschungsliteratur ist umfangreich und entstammt fast ausschließlich der polnischsprachigen Polonistik. Konzentriert man sich auf die Untersuchungen zu ihrer Prosa, ist das Feld aber nicht unüberschaubar. Gegliedert nach zeitlichen Etappen lassen sich einige Entwicklungslinien der Literaturkritik und literaturwissenschaftlichen Forschung zu Konopnickas Erzählwerk nachzeichnen.

Die Zeitgenossen der Schriftstellerin schätzen ihre Erzähltexte wohlwollend und teilweise enthusiastisch ein, gestehen ihnen jedoch im Rahmen ihres Gesamtwerks – vor allem gegenüber ihrer Poesie – nur eine untergeordnete Stellung zu.¹⁹ Die Kritiker des ausgehenden 19. Jahrhunderts weisen auf die Spuren der romantischen Inspiration in ihren Texten hin und bemerken, dass Konopnicka sich auf eine Art Werk „zur Stärkung der Herzen“ („ku pokrzepieniu serc“)²⁰ beschränke, welches zwar die allseitige Akzeptanz der nichtprofessionellen Leser erlange, aber von Literaturkritikern und -historikern oft reserviert aufgenommen werde.²¹ Der häufigste Vorwurf lautet bereits zu Lebzeiten der Schriftstellerin, dass sie mit einem engen Repertoire an Themen und Mitteln operiere, was den Wert ihrer literarischen Leistungen schmälere.²²

In der Zwischenkriegszeit geht die Beschäftigung mit dem Leben und Werk Konopnickas mit Erinnerungen an ihre Person einher.²³ Zur Klärung biografischer Details tragen etwa ihre Töchter, Zofia Mickiewiczowa und Laura Pytlińska, bei,²⁴ die zugleich Legenden um ihre Mutter schaffen²⁵ und sich um deren „guten Namen“ besorgt zeigen.²⁶ Die damit verbundenen Debatten tragen nicht immer zur Klärung der

¹⁹ Vgl. Brodzka, Alina, *Maria Konopnicka*. Warszawa 1975, S. 134f.

²⁰ Diese Wendung hat seinen Ursprung bei Henryk Sienkiewicz, der seine historische *Trylogia* (*Trilogie*, 1883-88) zur „Erquickung“ beziehungsweise „Stärkung der Herzen“ („dla pokrzepienia serc“) schrieb. Vgl. Langer, Dietger, *Polnische Literaturgeschichte. Ein Abriss*, München 2010, S. 104. Sienkiewicz, der seine Schriftstellerkollegen Orzeszkowa, Prus und Konopnicka für den destruktiven Einfluss ihres Pessimismus kritisierte, wandte sich in seinen Werken der idyllischen Welt des Gutshofes zu. Sein Modell des Nationalprinzips gründet ausschließlich auf aristokratischen Traditionen; in der *Trilogie* nimmt sein Programm zur „Stärkung der Herzen“ deutliche Gestalt an. Vgl. Miązek, Bonifacy, *Studien zur polnischen Literatur*. Frankfurt am Main usw. 1995, S. 220f.

²¹ Vgl. Bobrowska, Barbara, *Konopnicka na szlakach romantyków*. Warszawa 1997, S. 20, 40.

²² Vgl. ebd., S. 21.

²³ Vgl. Budrewicz, *Konopnicka*, S. 168.

²⁴ Vgl. ebd.

²⁵ Vgl. Szypowska, *Konopnicka*, S. 81-84. Die Legenden betreffen etwa die Beteiligung Konopnickas und ihres Ehemannes Jarosław am Januaraufstand.

²⁶ Vgl. ebd., S. 81. Dies demonstriert beispielsweise der offene Brief mit dem Titel „O dobre imię Marii Konopnickiej“, den Laura Pytlińska 1927 aus Empörung über falsche Einzelheiten aus dem Leben ihrer Mutter an den Redakteur der *Wiadomości Literackie* richtet. Die Tochter Konopnickas zeigt sich darin

Realien bei: Der Irrtum, Konopnicka sei im Jahre 1846 geboren, hält beispielsweise bis zum Zweiten Weltkrieg an.²⁷ Das Prosawerk der Schriftstellerin gerät auf diese Weise in den Hintergrund, was nicht zuletzt daran liegt, dass – neben der Lyrik – ihre Übersetzungen, literaturkritischen Arbeiten und Kinderbücher im Fokus der Aufmerksamkeit stehen.²⁸ Infolgedessen weist ein Aufsatz aus dem Jahre 1946 darauf hin, dass die „vorzüglichen“ kurzen Prosaerzählungen Konopnickas „fast unbekannt“ sowie „vergessen“ seien.²⁹

Im sozialistischen Polen gilt Konopnickas Werk offiziell als erwünscht. In den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg explodieren die Untersuchungen zu ihrem literarischen Schaffen, bringen aber ein ziemlich einseitiges Bild hervor. Man widmet vor allem in den 1960er Jahren dem „Volkstümlichen“ beziehungsweise der „Volkstümlichkeit“ („ludowość“) einiger ihrer Prosa- und Lyrikwerke viel Platz.³⁰ Hervorzuheben sind in dieser Phase die Monografien von Alina Brodzka.³¹ Als ausführliche und detaillierte Analysen von Konopnickas Prosawerken sind sie bis heute von Wert. Dank ihnen erfährt die Schriftstellerin Anerkennung als eine der „interessantesten Autoren epischer Kurzformen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“³². Ebenfalls genannt werden muss die Monografie Maria Szypowskas,³³ die sich umfassend dem Lebensweg der Schriftstellerin widmet und viele biografische Unklarheiten erhellt. Mit nicht nachlassendem Interesse werden bis in die 1980er Jahre hinein aber auch spezielle, noch unerforschte Fragen bezüglich Konopnickas Prosaschaffen untersucht, etwa die stilistisch-rhetorischen Merkmale ihrer Werke,³⁴ die Authentizität bei der Namensgebung ihrer Figuren,³⁵ die Gattungsfrage um Novelle oder Erzählung,³⁶ Konopnickas

über das im selben Jahr publizierte Buch *Konopnicka. Dzieje natchnień i myśli* Julia Dickstein-Wieleżyńskas verärgert, wonach Konopnicka den Januaraufstand nicht miterlebt habe, da sie sich im Jahre 1863 im Ausland aufgehalten habe.

²⁷ Vgl. Budrewicz, *Konopnicka*, S. 15. An den Missverständnissen um ihren Lebenslauf hatte Konopnicka selbst Anteil, denn sie gab 1846 als ihr Geburtsjahr an, was alle Zeitgenossen und viele spätere Forscher übernahmen. Vgl. Szypowska, *Konopnicka*, S. 10.

²⁸ Vgl. Świdwińska, Zofia, „Konopnicka jako nowelistka“, *Nauka i sztuka. Miesięcznik* 4 (1946), S. 153-167, S. 153.

²⁹ Ebd., S. 153, 166.

³⁰ Vgl. Bobrowska, *Konopnicka* S. 5, 226.

³¹ Brodzka, *Maria Konopnicka*; Dies., *O nowelach Marii Konopnickiej*. Warszawa 1958. Vgl. Bobrowska, *Konopnicka*, S. 5, 226.

³² Vgl. ebd., S. 5.

³³ Szypowska, *Konopnicka*.

³⁴ Budrewicz, „Niektóre cechy“.

³⁵ Sarnowska-Gieffing, Irena, „Imiona i nazwiska bohaterów nowel Marii Konopnickiej wobec autentycznej antropimii okolic Turka i Łęczycy“, *Studia Polonistyczne* 14/15 (1986/87), S. 233-242.

³⁶ Trzynadłowski, Jan, *Sztuka słowa i obrazu. Studia teoretycznoliterackie*, Wrocław 1982, darin das Kapitel „*Nasza szkapka* Marii Konopnickiej. Nowela czy opowiadanie?“, S. 183-196.

„Obrazki“ („Bilder“ in Versform) als künstlerische Vorgänger ihrer Novellen³⁷ oder das Verhältnis der Schriftstellerin zur neuen Kunst der Moderne.³⁸

Was die literaturwissenschaftliche Forschung bereits Ende der 1950er als „Arbeitserschwernis“ bemängelt,³⁹ wird indes bis zum Ende der Volksrepublik nicht behoben: die Herausgabe einer vollständigen Werkausgabe Konopnickas. Zwar werden im sozialistischen Polen wertvolle Editionsarbeiten durchgeführt, doch gelingt offensichtlich keine Bündelung der Anstrengungen. Im Jahr 1951 erscheint eine sechsbändige Werkauswahl⁴⁰, die mit vier Prosabänden recht umfassend ist. Diese enthalten Wiederabdrucke der zu Lebzeiten Konopnickas veröffentlichten Bände und versammeln darüber hinaus etliche Erzählwerke, die bis dato nur in Zeitschriften verstreut publiziert worden waren. Allerdings werden die Texte unkommentiert abgedruckt. Eine Auswahl publizistischer Schriften Konopnickas enthält sodann ein Band aus dem Jahre 1968,⁴¹ während Teile ihrer Korrespondenz in den Jahren 1971 bis 1975 in einer vierbändigen Reihe zugänglich gemacht werden.⁴² Die reich illustrierte Ausgabe enthält im Vorwort einen deutlichen Seitenhieb auf mangelndes Entgegenkommen bei der Bereitstellung des Materials, da „sich gewisse Teile dieser Korrespondenz [Konopnickas] in den Händen von Leuten befinden, die nicht auf ihre Publikation erpicht sind“⁴³. Die mit ausführlichen Anmerkungen versehenen *Pisma zebrane* (*Gesammelte Werke*) unter der Redaktion Brodzkas stammen aus demselben Jahrzehnt, gedeihen jedoch nur bis zu einem Umfang von vier Prosabänden.⁴⁴ Eine Ende der 1980er Jahre erschienene vierbändige Werkauswahl enthält zwar einen guten Querschnitt durch Konopnickas Schaf-

³⁷ Bobrowska, Barbara, „Elementy naturalizmu w ‚Obrazkach‘ Marii Konopnickiej“, in: Jankowski, Edmund; Kulczycka-Saloni, Janina (Hg.), *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*. Seria III, Wrocław usw. 1984, S. 117-133.

³⁸ Baculewski, Jan, „Maria Konopnicka a nowa sztuka“, in: Tokarzówna, Krystyna (Hg.), *Maria Konopnicka. Materiały z sesji naukowej w 60 rocznicę śmierci poetki (Kalisz, 16 – 17 IX 1970)*, Warszawa 1972, S. 11-37. Um die Jahrhundertwende dringen aus einem Destillat von Realismus, Impressionismus und Symbolismus neue kompositionelle Inspirationen in Konopnickas Poesie und Prosa sowie in ihre literatur- und kunstkritischen Texte ein. Vgl. ebd., S. 24.

³⁹ Vgl. Piotrowskaja, A. G., „Marija Konopnickaja i ruskaja literatura“, in: Bernštejn, I. A. et als. (Hg.), *Iz istorii svyazej slawjanskich literatur. Sbornik statej*, Moskva 1959, S. 78-116, S. 81.

⁴⁰ Konopnicka, Maria, *Pisma wybrane*. Pod redakcją Irminy Śliwińskiej (proza) oraz Stanisława Ryszarda Dobrowolskiego (poezja), 6 Bände, Warszawa 1951.

⁴¹ Konopnicka, Maria, *Publicystyka literacka i społeczna*. Wyboru dokonał i opracował Jan Baculewski, Warszawa 1968.

⁴² Konopnicka, Maria, *Korespondencja*. Komitet redakcyjny: Konrad Górski et als., 4 Bände, Wrocław usw. 1971-1975.

⁴³ Górski, Konrad, „Przedmowa“, in: Konopnicka, *Korespondencja I*, S. 5-7, S. 5: „[...] pewne partie tej korespondencji [Konopnickiej] znajdują się w rękach ludzi, którzy nie kwapią się z ich publikacją.“

⁴⁴ Konopnicka, Maria, *Pisma zebrane*. Pod red. Aliny Brodzkiej, 4 Bände, Warszawa 1974-1976.

fen (poetische Werke, Novellen, Kinderliteratur, literaturkritische Schriften), ist aber gezwungenermaßen selektiv.⁴⁵

So sind bis heute bezüglich Konopnickas Leben und Wirken Archiv- und Editionsarbeiten vonnöten. Eine wertvolle Basisarbeit stellt diesbezüglich die 1999 erschienene Bibliografie dar.⁴⁶ Dazu werden weitere Teile von Konopnickas Korrespondenz bearbeitet und veröffentlicht, darunter bislang unbekannte Briefe der Schriftstellerin an ihren Onkel Ignacy Waśkowski oder an Stefan Żeromski.⁴⁷ Aufgrund der Quellenlage schließen polnische Forscher die Entdeckung weiterer, bislang unbekannter Werke Konopnickas nicht aus.⁴⁸ Einen Höhepunkt jüngsten Datums hinsichtlich der Dokumentation von Konopnickas Leben und Schaffen bildet schließlich die Publikation der Briefe an ihre Kinder.⁴⁹

Die noch nicht vollständig erschlossene schriftliche Hinterlassenschaft Konopnickas ist sicher einer der Gründe dafür, warum das Interesse an ihrem Wirken auch nach der politischen Wende ungebrochen anhält. Ein 1995 erschienener Sammelband⁵⁰ hebt das lebhafteste Interesse am Schaffen Konopnickas hervor und nennt die Richtungen, in welche die aktuellen Forschungsbeiträge gehen: Neben neuen biografischen Informationen sind der Entstehungskontext und die Rezeption vieler Werke sowie neue Textinterpretationen von Interesse.⁵¹ Barbara Bobrowska merkt hingegen etwa zur selben Zeit an, dass der Name Konopnickas sich in letzter Zeit selten auf den Seiten ausführlicher literaturwissenschaftlicher Publikationen finde; die derzeitigen Wissenschaftler gingen bei der Besprechung von Konopnickas Werk nicht über den Textkanon hinaus, der in den Nachkriegsjahren erstellt und dann vielmals nachgedruckt wurde, und es gelänge ihnen nicht, etwas Neues über ihr Schaffen zu sagen.⁵² Tatsächlich trifft man

⁴⁵ Konopnicka, Maria, *Pisma wybrane*. Pod redakcją Jana Nowakowskiego, 4 Bände, Warszawa 1988.

⁴⁶ Faber-Chojnacka, Anna; Góra, Barbara, *Maria Konopnicka. Materiały do bibliografii podmiotowo-przedmiotowej za lata 1971-1996*, Kraków 1999.

⁴⁷ Konopnicka, Maria, *Listy do Ignacego Waśkowskiego*. Opracował, wstępem i przypisami opatrzył Jacek Nowak, Warszawa 2005; Nowak, Jacek, „Nieznane listy Marii Konopnickiej do Stefana Żeromskiego“, *Pamiętnik literacki* 94:2 (2003), S. 195-200.

⁴⁸ Vgl. Fita, Stanisław, „Z domu niewoli. Kilka kart z działalności Marii Konopnickiej w Warszawie 1878-1890“, in: Białek, Józef Zbigniew; Budrewicz, Tadeusz (Hg.), *Maria Konopnicka. Nowe studia i szkice*, Kraków 1995, S. 7-17, S. 16.

⁴⁹ Konopnicka, Maria, *Listy do synów i córek*. Opracowała, wstępem i przypisami opatrzyła Lena Magnone, Warszawa usw. 2010.

⁵⁰ Białek, Józef Zbigniew; Budrewicz, Tadeusz (Hg.), *Maria Konopnicka. Nowe studia i szkice*, Kraków 1995.

⁵¹ Vgl. die Vorbemerkungen der Herausgeber, ebd., S. 5.

⁵² Vgl. Bobrowska, *Konopnicka*, S. 5f.

nach wie vor auf die Hervorhebung altbekannter Thesen, wonach Konopnicka als „Dienerin des Volkes“ ihr ganzes Wirken dieser Idee untergeordnet habe.⁵³

Dagegen führt die Anwendung aktueller theoretischer Ansätze zu neuen Lesarten der Texte. Barbara Bobrowska nutzt Inspirationen der Intertextualitätsforschung, um die in den literarischen Werken eingeschriebene Historizität aufzudecken und zeigt Konopnicka als „Romantikerin der positivistischen Epoche“.⁵⁴ Lena Magnone erhellt in ihren Aufsätzen vermittels der feministisch-psychoanalytischen Herangehensweise das Verhältnis der Schriftstellerin zu ihren Töchtern sowie die Mutter-Tochter-Beziehung als literarisches Thema Konopnickas.⁵⁵ Dieselbe Autorin analysiert in einem weiteren Beitrag die Gestaltung der weiblichen Figuren in Konopnickas Novellen und stellt eine „Feminisierung der literarischen Kommunikation“ in den entsprechenden Werken fest.⁵⁶ Magnones Untersuchungen münden schließlich in eine umfangreiche, im Jahr 2011 publizierte Konopnicka-Monografie.⁵⁷

Ein Jahr zuvor erscheint anlässlich des einhundertsten Todestages Eliza Orzeszkowas und Maria Konopnickas ein Sammelband, der sich dem Prosaschaffen beider Schriftstellerinnen widmet.⁵⁸ Darin wird etwa das in Konopnickas Texten häufig auftretende Motiv des Friedhofes untersucht⁵⁹ oder eine neue Interpretation der Novelle „Martwa natura“ („Stilleben“) vorgestellt.⁶⁰ Ein weiterer Beitrag des Bandes weist für den Zyklus *Na normandzkim brzegu* (*Am Ufer der Normandie*) eine Inspiration durch die symbolistische Malerei nach,⁶¹ während ein zweiter Aufsatz zu dem selben Zyklus den in der positivistisch-jungpolnischen Epoche verbreiteten „Bovarysmus“ als litera-

⁵³ Vgl. Fita, „Z domu niewoli“, vor allem S. 13 sowie 16: „Poezję swoją [...] uważała [Konopnicka] za ‚służebnicę narodu‘. Nie uchylała się nigdy od pełnienia żadnej z form tej służby. Cała jej działalność i twórczość literacka były tej idei podporządkowane.“

⁵⁴ Vgl. Bobrowska, *Konopnicka*, S. 8, 12.

⁵⁵ Vgl. Magnone, Lena, „Chciałabym cię kochać zawsze...“ Maria Konopnicka i jej córka Laura Pytlińska“, *Prace polonistyczne* 61 (2006), S. 175-192; Dies., „Córki Konopnickiej: Strategia mimikry i jej symptom“, *Przegląd humanistyczny*. H. 2 (2009), S. 49-73.

⁵⁶ Vgl. Magnone, Lena, „Spotkanie z kobiecością w nowelach Konopnickiej“, in: Wiśniewska, Iwona; Obsulewicz, Beata (Hg.), *Małe prozy Orzeszkowej i Konopnickiej*. Lublin 2010 (= Prace Wydziału Historyczno-Filologicznego, 157), S. 355-387, S. 386. In einem weiteren Aufsatz von Magnone wird das dichterische Werk Konopnickas thematisiert. Vgl. Magnone, Lena, „Kristeva – Leśmian – Konopnicka“, *Pamiętnik Literacki* 99:4 (2008), S. 7-22.

⁵⁷ Magnone, Lena, *Maria Konopnicka. Lustra i symptomy*, Gdańsk 2011.

⁵⁸ Vgl. Wiśniewska; Obsulewicz, *Małe prozy*.

⁵⁹ Vgl. Legutko, Grażyna, „Nekropolie Marii Konopnickiej. Rekonesans“, in: Wiśniewska; Obsulewicz, *Małe prozy*. S. 329-354.

⁶⁰ Vgl. Wietecha, Anna, „U kresu poznania, czyli pożegnanie zmarłego w *Martwej naturze* Marii Konopnickiej“, in: Wiśniewska; Obsulewicz, *Małe prozy*, S. 277-287.

⁶¹ Vgl. Bobrowska, Barbara, „Yvetta bez duszy. Choroba jako metafora w cyklu *Na normandzkim brzegu* Marii Konopnickiej“, in: Wiśniewska; Obsulewicz, *Małe prozy*, S. 289-303, S. 298.

risches Motiv und biografisches Element Konopnickas beleuchtet⁶². Anhand dieses Sammelbandes wird einerseits deutlich, dass im eigenen Land ein ungebrochenes Interesse an der Schriftstellerin besteht, andererseits zeigt sich, dass der bisherige Kenntnisstand zu Konopnickas Erzählwerk noch vielfältig erweitert und vertieft werden kann.

1.2.2 Russisch-, englisch- und deutschsprachige Forschungsliteratur

Konopnickas Werke werden bereits zu ihren Lebzeiten ins Russische übersetzt und erfreuen sich im Zarenreich recht großer Beliebtheit,⁶³ in der Sowjetunion erscheinen schließlich mehrere Bände mit Übersetzungen ihrer Texte.⁶⁴ Seitens der sowjetischen Literaturwissenschaft sind neben den Einleitungen zu den russischsprachigen Ausgaben ihrer Werke⁶⁵ drei Arbeiten A. G. Piotrowskajas als eingehendere Untersuchungen zu verzeichnen.⁶⁶ Zu ihnen zählt die im Jahr 1959 erschienene Monografie zu Konopnickas Leben und Werk,⁶⁷ die in zwei Kapiteln das Prosaschaffen der polnischen Schriftstellerin vorstellt. Des Weiteren stammen von Piotrowskaja zwei Aufsätze über Konopnickas Verhältnis zur russischen Literatur und Kultur und ihre Rezeption in Russland⁶⁸ sowie über die Parallelen zwischen ihren Werken und der russischen Literatur.⁶⁹ Allerdings muss festgehalten werden, dass Piotrowskajas Lesart der Texte zum Teil recht einseitig ausfällt, da sie sich an den Richtlinien des Sozialistischen Realismus orientiert.⁷⁰

⁶² Vgl. Mazan, Bogdan, „Maria Konopnicka, *Morze odeszło – bowaryzm, mistycyzm, tajemnica*“, in: Wiśniewska; Obsulewicz, *Male prozy*, S. 305-327, S. 319f., S. 325.

⁶³ Vgl. Piotrowskaja, A. G., „Nekrasov i Konopnickaja“, in: Balašov, N. I. et als. (Hg.), *Pol'sko-russkie literaturnye svjazi*. Moskva 1970, S. 312-332, S. 312. Piotrowskaja führt russische Literaturkritiker an, die bereits um 1900 eine große Ähnlichkeit zwischen den Versdichtungen Nikolaj A. Nekrasovs und Konopnickas feststellen. Zur Rezeption in Russland und den Übersetzungen ins Russische vgl. auch Piotrowskaja, „Marija Konopnickaja“, S. 96-104, 112-115 sowie Faber-Chojnačka, Anna; Góra, Barbara, „Przekłady utworów Marii Konopnickiej za lata 1879 – 1979“, in: Burkot, *Maria Konopnicka*, S. 178-193, S. 179, 181f., 186, 190.

⁶⁴ Vgl. Piotrowskaja, „Marija Konopnickaja“, S. 104, 114f. Am häufigsten wurde Konopnicka ins Tschechische übersetzt, an zweiter Stelle folgt das Russische; die meisten Anthologien mit Übersetzungen der Werke Konopnickas erschienen in russischer Sprache. Vgl. etwa Kania, Tadeusz, „Konopnicka w świecie“, in: Dawid, *Wokół Marii Konopnickiej*, S. 89-96, S. 90.

⁶⁵ Vgl. Piotrowskaja, „Marija Konopnickaja“, S. 115f.; Dies., „Nekrasov i Konopnickaja“, S. 312.

⁶⁶ Vgl. etwa auch Faber-Chojnačka; Góra, *Maria Konopnicka*. Die Konopnicka-Bibliografie führt für den Zeitraum von 1971 bis 1996 keine weitere russischsprachige Veröffentlichung zu der polnischen Schriftstellerin auf.

⁶⁷ Vgl. Piotrowskaja, *Tvorčeskij put'*.

⁶⁸ Vgl. Piotrowskaja, „Marija Konopnickaja“. Allerdings sind sehr wenige Äußerungen Konopnickas über die russische Literatur und Kultur erhalten. Vgl. ebd., S. 93.

⁶⁹ Vgl. Piotrowskaja, „Nekrasov i Konopnickaja“.

⁷⁰ Ebd., S. 323. Demnach seien etwa Konopnickas Werke „einem Hauptthema – dem Leben des Volkes, der Bauernschaft – gewidmet.“ Ebd.

Im englischsprachigen Raum findet eine weniger starke Rezeption statt und es sind nur vereinzelte Übersetzungen der Werke Konopnickas ins Englische beziehungsweise Angloamerikanische zu verzeichnen.⁷¹ Der Name der Schriftstellerin taucht zudem in einigen literaturwissenschaftlichen Untersuchungen zu übergeordneten Themen auf. So stellt etwa Olga Scherer-Virski in ihrer Monografie zur polnischen Kurzprosa Konopnicka als „tief in den Idealen des Positivismus“⁷² verhaftet vor und geht dann auf ihr Erzählwerk und einige narrative Charakteristika ein, beispielsweise auf die Verwendung von Leitmotiven oder die Einnahme einer kindlichen Perspektive.⁷³

In *The History of Polish Literature* von Czesław Miłosz wird ein zwiespältiges Bild Konopnickas gezeichnet. Einerseits seien „einige ihrer Gedichte zu Recht in jeder Anthologie vertreten“⁷⁴ und ihre Errungenschaften auf dem Gebiet der Dichtung verdienten Anerkennung: „Her achievement in poetry is, in some respects, akin to Orzeszkowa’s in prose.“⁷⁵ Konopnickas „bewegende“ Kurzprosa wird jedoch als wenig anspruchsvoll charakterisiert: „Her moving short stories from the lives of peasants, workers, and Jews have been standard reading in the first grades of high schools up today.“⁷⁶ Miłosz deutet zudem an, dass Konopnicka möglicherweise als das Beispiel einer emanzipierten Frau von größerem Interesse ist denn als Dichterin.⁷⁷ Zu Beginn der 1980er Jahre befassen sich schließlich zwei englischsprachige Aufsätze mit der jüdischen Thematik im polnischen Positivismus,⁷⁸ wobei vor allem Henryk Grynberg einige Werke Konopnickas unter diesem Aspekt untersucht.⁷⁹ Als jüngster englischsprachiger Beitrag ist noch ein Artikel zur feministischen Bewegung im Positivismus zu nennen, in

⁷¹ Vgl. Kania, „Konopnicka w świecie“, S. 91f. sowie Faber-Chojnacka; Góra, *Maria Konopnicka*, S. 66f., wonach Konopnicka in dem Zeitraum von 1971 bis 1996 mit einzelnen Texten in fünf angloamerikanischen Anthologien vertreten ist. Die den Zeitraum bis 1972 umfassende Bibliografie *Nowy Korbut* führt unter der Auswahl von Übersetzungen der Werke Konopnickas keinen ins Englische übertragenen Text auf. Vgl. Szweykowski, Zygmunt; Maciejewski, Jarosław, *Literatura Pozytywizmu i Młodej Polski. Hasła osobowe G-L*, Warszawa 1973 (= Bibliografia literatury polskiej. Nowy Korbut, 14), S. 371-374. Faber-Chojnacka; Góra, „Przekłady utworów“, S. 181, nennen indes für den Zeitraum von 1879 bis 1979 siebzehn englischsprachige Anthologien, die ausschließlich übersetzte Werke Konopnickas enthielten. Bei dieser Zahl muss allerdings berücksichtigt werden, dass vor allem ihre Werke für Kinder gern übersetzt wurden, beispielsweise das Märchen „O krasnoludkach i sierotce Marysi“ („Marysia und die Heinzelmännchen“), für das an erster Stelle das Englische aufgeführt wird. Vgl. ebd. S. 183.

⁷² Scherer-Virski, Olga, *The Modern Polish Short Story*. ’S-Gravenhage 1955 (= Slavistic Printings and Reprintings, 5), S. 133.

⁷³ Vgl. ebd., S. 136-138.

⁷⁴ Miłosz, Czesław, *The History of Polish Literature*. London 1969, S. 319.

⁷⁵ Ebd., S. 320.

⁷⁶ Ebd., S. 319. Eine ähnliche Einschätzung zeigt das folgende Zitat: „Because Konopnicka’s poetry and her short stories are very accessible, even to uneducated readers, her works have, since her death, been constantly re-edited in millions of copies.“ Ebd., S. 320.

⁷⁷ Ebd., S. 319.

⁷⁸ Blejwas, Stanislaus A., „Polish Positivism and the Jews“, *Jewish Social Studies* 46:1 (1984), S. 21-36; Grynberg, Henryk, „The Jewish Theme in Polish Positivism“, *The Polish Review* 25:3/4 (1980), S. 49-57.

⁷⁹ Vgl. ebd., S. 51f.

dem unter anderem Konopnickas zahlreiche Äußerungen zum Thema der Emanzipation der Frau analysiert werden.⁸⁰

Hinsichtlich der Rezeption Konopnickas im deutschsprachigen Raum sind für den Zeitraum bis 1970 sechs Anthologien mit Übersetzungen ihrer Werke verzeichnet,⁸¹ unter denen sich beispielsweise eine 1916 publizierte Auswahl an Übersetzungen ihrer Erzähltexte befindet.⁸² Im Zeitraum von 1971 bis 1996 erscheinen zwar nur vereinzelt weitere Übertragungen ihrer Prosa und Lyrik, die aber zeigen, dass die Schriftstellerin in deutschsprachigen Anthologien zur polnischen Literatur einen festen Platz innehat.⁸³ Die im deutschen Sprachraum publizierte Forschungsliteratur zu Konopnicka umfasst einige Titel, ist allerdings nicht zu umfangreich. Eine Dissertation von Gusta Olexincer stammt aus dem Jahre 1928,⁸⁴ zwei weitere Schriften entstanden in den 1960er Jahren: eine Dissertation von Artur Laminger,⁸⁵ die dem Werk Konopnickas allerdings nur einige wenige Seiten widmet, sowie ein Aufsatz von Kurt Schnöring.⁸⁶ Auf den Seiten der älteren deutschsprachigen Literaturgeschichten Polens ist der Name Konopnickas ebenfalls vertreten. Doch wird ihr Prosaschaffen dann nur marginal behandelt. Karel Krejčí etwa ordnet sie unter die Dichter der „kapitalistischen Epoche“ ein und berichtet über mehrere Seiten hinweg ausführlich über ihr lyrisches Schaffen.⁸⁷ Hervorgehoben werden Konopnickas Aufbegehren gegen die Kirche sowie die stark sozialen und vaterländischen Tendenzen ihrer Werke. Ihr Prosaschaffen indes wird in nur einem Satz zusammengefasst.⁸⁸

In dem neuesten literaturgeschichtlichen Abriss von Dietger Langer wird Konopnickas Novellistik zwar ein hoher Rang eingeräumt, dies jedoch nur mit einem Satz, um dann ihre Verdienste als Poetin zu skizzieren.⁸⁹ Ähnlich verhält es sich in dem von

⁸⁰ Vgl. Fidelis, Małgorzata, „Participation in the Creative Work of the Nation: Polish Women Intellectuals in the Cultural Construction of Female Gender Roles, 1864-1890“, *Journal of Women's History* 13:1 (2001), S. 108-131.

⁸¹ Vgl. Faber-Chojnacka; Góra, „Przekłady utworów“, S. 180.

⁸² Vgl. Szwejkowski; Maciejewski, *Literatura Pozytywizmu*, S. 372.

⁸³ Vgl. Faber-Chojnacka; Góra, *Maria Konopnicka*, S.70.

⁸⁴ Olexincer, Gusta, *Marja Konopnickas literarische Tätigkeit*. Diss. phil., Wien 1928.

⁸⁵ Laminger, Artur, *Die Welt des Bauern in der neueren polnischen und russischen Literatur. Dargestellt an Hand von M. Konopnicka, A. Mickiewicz, E. Orzeszkowa. W. St. Reymont, N. V. Gogol, I. A. Gončarov, N. A. Nekrasov, L. N. Tolstoj, I. S. Turgenew u. a.*, Diss. phil., Graz 1960.

⁸⁶ Schnöring, Kurt, „M. Konopnicka – Dichterin und Patriotin“, *Begegnung mit Polen* 5/6 (1967).

⁸⁷ Vgl. Krejčí, Karel, *Geschichte der polnischen Literatur*. Halle (Saale) 1958, S. 339-343.

⁸⁸ Vgl. ebd., S. 343: „Maria Konopnicka verfaßte ferner literarische Prosa-Studien, Reiseschilderungen und Novellen, in denen sie ebenso gesellschaftlich zugespitzte Motive, zumeist aus der ländlichen Umwelt, bearbeitet, wie in ihren Vers-Bildern.“

⁸⁹ Vgl. Langer, *Polnische Literaturgeschichte*, S. 110, 112-114. Der Autor beschränkt sich – wohl unter Berücksichtigung des Überblickscharakters seiner Literaturgeschichte – bezüglich des positivistischen Novellenschaffens auf Bolesław Prus und Henryk Sienkiewicz, um dann abzurunden: „Auch die Novellen anderer Schriftsteller besitzen hohen künstlerischen Wert, wie z.B. die Sammlungen [...] von Eliza

polnischen Wissenschaftlern verfassten und ins Deutsche übersetzten literaturgeschichtlichen Sammelband *Zehn Jahrhunderte polnischer Literatur*⁹⁰, in dem darauf hingewiesen wird, dass Konopnickas Novellen dem literarischen Konzept Emile Zolas nahe standen.⁹¹ Im Weiteren wird Konopnickas selbst gewählte Rolle als „Hüterin des kulturellen Kanons“⁹² erwähnt, um dann ihr dichterisches Schaffen zu charakterisieren.⁹³ Im Rahmen der deutschsprachigen Publikationen ist schließlich der 2011 erschienene Aufsatz von Ulrike Jekutsch hervorzuheben, der die religiöse Thematik in Konopnickas Lyrik behandelt.⁹⁴

Orzeszkowa oder die Prosawerke der bekannten Dichterin Maria Konopnicka (1842-1910), die Berühmtheit vor allem in der Versdichtung erlangte.“ Langer, *Polnische Literaturgeschichte*, S. 110.

⁹⁰ *Zehn Jahrhunderte polnischer Literatur*. Übersetzt aus dem Polnischen von Birgit Sekulski, Warszawa 2007. Der literaturgeschichtliche Überblick verliert leider erheblich aufgrund der Qualität der Übersetzung aus dem Polnischen.

⁹¹ „Zolas Literaturkonzepten als ‚menschliches Dokument‘ standen die besten Novellen von Maria Konopnicka (1842-1910) nahe; die, in denen die Schriftstellerin den Helden das Wort gab (z.B. *Fräulein Florentine/ Panna Florentyna*, aus dem Band *Novellen/ Nowele*, 1897), verbergen nicht ihr kulturelles Anderssein und ihre Verwunderung über ihre Biographien [sic!].“ Borkowska, Grażyna, „Polnische Literatur 1864-1914. Anfang und Ende“, in: *Zehn Jahrhunderte*, S. 201-245, S. 221.

⁹² Ebd., S. 225f.

⁹³ Ebd., S. 226.

⁹⁴ Jekutsch, Ulrike, „Kirchen im Blick. Zum Entwurf moderner Religiosität in Maria Konopnickas *Italia* (1901)“, in: Dies. (Hg.), *Glaubensfragen. Religion und Kirche in der polnischen Literatur*, Wiesbaden 2011, S. 83-101. Der Aufsatz untersucht „die Verbindung von Kunst und Religiosität bzw. Sakralem“ in Konopnickas Gedichtband *Italia (Italien)*. Ebd., S. 90.

1.3 Theoriebezug und Methoden

Der Begriff der Narratologie geht in seiner Definition als „Wissenschaft vom Erzählen“⁹⁵ auf Tzvetan Todorov, einen der bedeutendsten Vertreter des französischen Strukturalismus, zurück. Der Oberbegriff der Erzählforschung umfasst neben der „klassischen Narratologie“ Richtungen wie die historiographische, philosophische oder linguistische Erzähltheorie.⁹⁶ Die Entwicklung der Erzähltheorie kann grob vereinfacht in drei Etappen dargestellt werden.⁹⁷ Diese ist – als „systematisch[e] literaturwissenschaftlich[e] Erforschung des Erzählens“ – in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstanden.⁹⁸ Ihre erste Phase, die prästrukturalistischen Anfänge reichen bis in die Mitte der 1960er Jahre. Es folgt die zweite, die strukturalistische Hauptphase bis Ende der 1980er Jahre – diese und deren theoretischen Prämissen sind gemeint, wenn in der vorliegenden Arbeit von Narratologie die Rede ist.⁹⁹ Seit den 1990er Jahren kann eine dritte Phase ausgemacht werden, welche sich durch „Revision und interdisziplinär[e] Weiterentwicklung“ auszeichnet.¹⁰⁰

Blickt man auf die Anfangsgründe der Erzähltheorie, so sind ab der Mitte der 1950er Jahre für Deutschland die Namen Eberhard Lämmert und Franz K. Stanzel bedeutsam.¹⁰¹ Stanzel entwirft erstmals 1955 seine Typologie des Erzählens.¹⁰² Als deren Weiterentwicklung erscheint 1978 die *Theorie des Erzählens*, in der er ausgehend von der Mittelbarkeit als Gattungsspezifikum des Erzählens mithilfe dreier Konstituenten – Person, Modus und Perspektive – die typischen Erzählsituationen beschreibt: die auktoriale, die personale und die Ich-Erzählsituation.¹⁰³

Die an die Arbeit ihrer Vorgänger anknüpfende „klassische Narratologie“ ist strukturalistischer Provenienz und verdankt vor allem dem Russischen Formalismus

⁹⁵ Vgl. Nünning; Nünning, „Von der strukturalistischen Narratologie“, S. 4: „la science du récit“. Der grundlegende Aufsatz von Ansgar und Vera Nünning stellt die Vielfalt der Ansätze, Modelle und Methoden vor, die im Bereich der Erzähltheorie und Erzählforschung entwickelt worden sind.

⁹⁶ Vgl. ebd., S. 4, 18.

⁹⁷ Vgl. ebd., S. 5.

⁹⁸ Ebd., S. 4.

⁹⁹ Ebd., S. 18, findet sich die dementsprechende engere Definition von Narratologie (*narratology*) nach Shlomith Rimmon-Kenan als „that branch of narrative theory that developed in the sixties and early seventies, mainly in France, largely under the aegis of structuralism and its formalist progenitor“.

¹⁰⁰ Ebd., S. 5. Vgl. ebd., S. 17, die Feststellung, dass viele der neuen Ansätze kaum noch Ähnlichkeiten mit ihren strukturalistischen Ursprüngen haben und deren Bezeichnung als *Narratologie* oder *Erzähltheorie* fraglich sei.

¹⁰¹ Vgl. ebd., S. 6.

¹⁰² Vgl. die kritische Besprechung von Stanzels Modell in: Martinez, Matias; Scheffel, Michael, *Einführung in die Erzähltheorie*. München ⁴2003, S. 89-95.

¹⁰³ Vgl. Stanzel, Franz K., *Theorie des Erzählens*. Göttingen ⁴1989 (= Uni-Taschenbücher, 904), v.a. S. 68-89.

wichtige Impulse.¹⁰⁴ Ihr Erkenntnisinteresse „ist primär deskriptiver Natur“, wobei sie sich um eine eindeutige Metasprache zur Beschreibung narrativer Phänomene bemüht.¹⁰⁵ Sie bleibt lange in ihrem strukturalistischen Paradigma befangen, denn noch um 1980 erscheinen die bis heute erzähltheoretisch einflussreichen, jedoch a-historisch und a-kontextuell ausgerichteten narratologischen Studien, zum Beispiel von Gérard Genette (1980), Dorrit Cohn (1978) oder Mieke Bal (1983).¹⁰⁶ Das von Genette differenziert ausgearbeitete terminologische Raster hat sich als „Lingua franca“ der Narratologie durchgesetzt¹⁰⁷ und soll auch in der vorliegenden Arbeit als theoretische Basis dienen.

Genette geht in seinem Standardwerk *Die Erzählung* (1994; *Discours du récit*, 1972 sowie *Nouveau discours du récit*, 1983) von drei Ebenen eines jeden Erzähltextes aus – Geschichte, Erzählung und Narration – wobei man nur die Erzählung, d.h. „den Signifikanten, die Aussage, den narrativen Text oder Diskurs“, direkt einer textuellen Analyse unterziehen könne.¹⁰⁸ So verlagert sich mit seiner Studie „das Interesse von der erzählten Geschichte auf die Formen der erzählerischen Wiedergabe“¹⁰⁹. Genette untergliedert sein Beschreibungsraster dazu in drei Oberkategorien – Zeit, Modus, Stimme – und führt deren Anwendung an Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* vor. Vor allem die Kategorie der Zeit mit ihren drei Untergruppen – Ordnung, Dauer (bzw. Geschwindigkeit) und Frequenz – ist sehr genau ausgearbeitet, so dass die Chronologie bzw. Achronie der Ereignisse, das Erzähltempo und die Wiederholungsbeziehung von Erzählen und Erzähltem differenziert erfasst werden können.¹¹⁰ Zudem trennt Genette die zuvor gern vermischten Fragen „Wer sieht?“ und „Wer spricht?“,¹¹¹ indem erstere in der Kategorie des Modus – in der Untergruppe der Fokalisierung – und zweitere unter

¹⁰⁴ Vgl. Nünning; Nünning, „Von der strukturalistischen Narratologie“, S. 6.

¹⁰⁵ Vgl. ebd.

¹⁰⁶ Vgl. Erll; Roggendorf, „Kulturgeschichtliche Narratologie“, S. 76.

¹⁰⁷ Vgl. Nünning; Nünning, „Von der strukturalistischen Narratologie“, S. 6.

¹⁰⁸ Vgl. Genette, Gérard, *Die Erzählung*. Aus dem Französischen von Andreas Knop, mit einem Vorwort herausgegeben von Jürgen Vogt, München 1994 (= UTB für Wissenschaft, 8083), S. 16. Genette gibt, ebd., S. 199, „der oft durchgeführten Parallelisierung zwischen der Unterscheidung *Geschichte/Erzählung* und dem formalistischen Gegensatz *Fabel/Sujet* [s]einen Segen“, weist jedoch darauf hin, dass seine Triade dem Gesamtphänomen gerechter wird. Vgl. Schmid, Wolf, *Elemente der Narratologie*. Berlin; New York 2008, S. 230-284, zur historischen Entwicklung der verschiedenen narratologischen Ebenenmodelle bzw. der „Modelle der narrativen Konstitution“. Ebd., S. 230. Schmid selbst schlägt eine Unterscheidung von vier Ebenen – Geschehen, Geschichte, Erzählung, Präsentation der Erzählung – vor. Vgl. ebd., S. 251-284. Da in der vorliegenden Arbeit andere narratologische Fragestellungen im Vordergrund stehen, soll in ihrem Rahmen nur die Basisunterscheidung zwischen Fabel und Sujet nach Boris Tomaševskij vorgenommen werden. Vgl. Tomaševskij, *Theorie der Literatur*, S. 214-227; sowie Schmid, *Elemente*, S. 242-245.

¹⁰⁹ Vgl. Nünning; Nünning, „Von der strukturalistischen Narratologie“, S. 6f.

¹¹⁰ Vgl. den ausführlichen Teil zur Kategorie der Zeit bei Genette, *Erzählung*, S. 21-114, 205-218.

¹¹¹ Ebd., S. 132.

„Stimme“ abgehandelt wird. Somit löst er methodische Probleme, die mit den Begriffen der Erzählsituation und der Perspektive einhergehen.¹¹²

Beispielhaft kann an Genettes Werk nachvollzogen werden, wie heftig, aber auch fruchtbar seinerzeit die Auseinandersetzungen um bestimmte narratologische Phänomene und Begriffe tobten. Im *Nouveau discours du récit* verteidigt Genette sein Erzählmodell: „Das so übel beleumundete ‚Raster‘ ist kein Instrument des Dingfestmachens, der Beschneidung oder Gleichmacherei, sondern eine Entdeckungshilfe und ein Werkzeug der Beschreibung.“¹¹³ Zudem modifiziert er sein Modell in einigen Punkten, indem er auf seine Kritiker – nicht selten wiederum namhafte Narratologinnen und Narratologen – reagiert.¹¹⁴ Bezüglich der Stimme nimmt Genette etwa Abstand von einer unüberschreitbaren Grenze zwischen hetero- und homodiegetischem Erzähler,¹¹⁵ denn Franz Stanzel habe die Möglichkeiten einer allmählichen Abstufung überzeugend dargelegt.¹¹⁶

Vor allem Genettes Ausführungen zur Erzählperspektive (Fokalisierung) stießen und stoßen noch immer auf heftige und berechtigte Kritik. Deshalb fällt in der vorliegenden Arbeit die Wahl auf die schlüssigere Ausarbeitung von Boris Uspenskij¹¹⁷ beziehungsweise ihre Modifikation nach Wolf Schmid.¹¹⁸ Uspenskij unterscheidet zwischen einem Außen- und einem Innenstandpunkt und demonstriert dessen mögliche Fixierung auf vier Ebenen: auf der Ebene der Ideologie, der Phraseologie, der Raum-Zeit-Charakteristik und der Psychologie.¹¹⁹ Auch Schmid befürwortet die traditionelle Dichotomie Innensicht – Außensicht:

Der Erzähler hat grundsätzlich zwei Möglichkeiten, ein Geschehen darzustellen: Er kann aus seiner eigenen, der *narratorialen* Perspektive erzählen oder einen *figuralen* Standpunkt über-

¹¹² Vgl. Nünning; Nünning, „Von der strukturalistischen Narratologie“, S. 7.

¹¹³ Genette, *Erzählung*, S. 190.

¹¹⁴ So gesteht Genette im Bereich der Wiedergabe von Figurenrede und Figurenbewusstsein Dorrit Cohns Ausführungen und Begrifflichkeiten in *Transparent Minds* den Vorrang zu. Vgl. ebd., S. 226ff.

¹¹⁵ Genette unterscheidet in der Kategorie der Stimme zwischen zwei Typen von Erzählungen: Als „heterodiegetisch“ werden diejenigen Erzählungen bezeichnet, „in denen der Erzähler in der Geschichte, die er erzählt, nicht vorkommt, abwesend ist“, während „homodiegetisch“ diejenigen Erzählungen genannt werden, „in denen der Erzähler als Figur in der Geschichte, die er erzählt, anwesend ist“; im letzteren Fall gehört der Erzähler also zum diegetischen Universum seiner Erzählung. Ebd., S. 175.

¹¹⁶ Vgl. ebd., S. 261.

¹¹⁷ Uspenskij, Boris Andreevič, *Poetik der Komposition. Struktur des künstlerischen Textes und Typologie der Kompositionsform*, herausgegeben und nach einer revidierten Fassung des Originals bearbeitet von Karl Eimermacher, aus dem Russischen übersetzt von Georg Mayer, Frankfurt am Main 1975.

¹¹⁸ Vgl. Schmid, *Elemente*, S. 115-153. Die Monografie von Wolf Schmid bietet gute Überblicke über die Entwicklung der Forschung bezüglich ausgewählter narratologischer Fragestellungen. Der Nachteil des Werks liegt darin, dass der Autor wiederum neue, eigene erzähltheoretische Begrifflichkeiten aufstellt. Von unübersehbarem Wert ist hingegen der gründliche Einbezug slavistischer Beiträge zur Narratologie.

¹¹⁹ Vgl. Uspenskij, *Poetik*, S. 13.

nehmen, d. h. aus der Perspektive einer oder mehrerer der erzählten Figuren erzählen [...]. So ergibt sich eine einfache binäre Opposition der Perspektiven.¹²⁰

Auf Grundlage einer Begriffsdefinition¹²¹ der Erzählperspektive unterscheidet Schmid fünf Parameter dieser Kategorie: Perzeption, Ideologie, Raum, Zeit und Sprache – wobei diese Reihung die Relevanz der Parameter für die Konstituierung der Perspektive widerspiegelt.¹²² Durch diese Ausdifferenzierung kann die Kategorie der Erzählperspektive schlüssiger gefasst werden, als es mit Genettes Dreiteilung – Nullfokalisierung, interne und externe Fokalisierung¹²³ – möglich ist.

Neben der Orientierung an Genettes Kategorien der Zeit, des Modus und der Stimme sowie an Schmid's Ausführungen zur Erzählperspektive erweist sich bei einigen der folgenden Analysen ein weiteres Textelement¹²⁴ als relevant: der Raum. Dieser ist zwar nicht primär mit dem Komplex der erzählerischen Vermittlung verbunden, auch ist er als Kategorie viel weniger differenziert als die der Zeit ausgearbeitet worden,¹²⁵ jedoch stellen Jurij Lotmans Ausführungen zum „künstlerischen Raum“¹²⁶ aufgrund ihres Einbezugs des außertextuellen, kulturellen Umfelds noch immer eine wertvolle Basis dar. Der Ausgangspunkt Lotmans ist, dass „sich die Sprache räumlicher Relationen als eines der grundlegenden Mittel zur Deutung der Wirklichkeit“¹²⁷ erweist. Außertextuelle Raummodelle, etwa historische, „werden zum Organisationsprinzip für den Aufbau eines ‚Weltbildes‘ – eines ganzheitlichen ideologischen Modells, das dem jeweiligen Kulturtyp eigentümlich ist“¹²⁸. Von dieser These ausgehend, vollzieht Lotman

¹²⁰ Schmid, *Elemente*, S. 137.

¹²¹ Demnach ist die Erzählperspektive „der von inneren und äußeren Faktoren gebildete Komplex von Bedingungen für das Erfassen und Darstellen eines Geschehens [Hervorhebung im Original].“ Ebd., S. 128f. Diese Definition betont die Unterscheidung von zwei Akten: das Erfassen und das Darstellen von Geschehen. Dies finde in den verbreiteten Modelle nicht genügend Berücksichtigung, auch Genette führe seine Unterscheidung von „Wer sieht?“ und „Wer spricht?“ nicht konsequent durch. Vgl. ebd., S. 130.

¹²² Vgl. ebd., S. 137.

¹²³ Vgl. Genette, *Erzählung*, S. 134f.

¹²⁴ Als weiteres wichtiges Element von Erzähltexten verbleiben die Figuren. Diese sollen – falls notwendig – mithilfe der verwendeten narrativen Strategien analysiert werden. Vgl. in Genette, *Erzählung*, S. 283, den Hinweis, dass die Figur zu den Gegenständen der Erzählung und nicht zum narrativen Diskurs zählt: „Ich halte es für zwar nur relativ, aber doch entschieden besser (für ‚narratologischer‘), die Untersuchung der ‚[Figuren-]Charakterisierung‘ in die ihrer Bestandteile oder konstitutiven Mittel aufzulösen (die aber nicht unbedingt nur von ihr verwendet werden): namentliche Nennung, Deskription, Fokalisierung, Erzählung von Worten und/oder Gedanken, Beziehung zur narrativen Instanz usw.“ Einen umfassenden Theorieentwurf zur Figurenrezeption bietet: Schneider, Ralf, *Grundriß zur kognitiven Theorie der Figurenkonzeption am Beispiel des viktorianischen Romans*. Tübingen 2000 (= ZAA Studies, 9).

¹²⁵ Vgl. Würzbach, Natascha, „Erzählter Raum: fiktionaler Baustein, kultureller Sinnträger, Ausdruck der Geschlechterordnung“, in: Helbig, Jörg (Hg.), *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert: Festschrift für Wilhelm Fieger*. Heidelberg 2001, S. 105-129, S. 105f. Der Aufsatz beginnt mit einem Überblick über die bisherigen Forschungen zur narrativen Raumdarstellung. Vgl. ebd., S. 105ff.

¹²⁶ Vgl. Lotman, Jurij, *Die Struktur literarischer Texte*. München 1972 (= Uni-Taschenbücher, 103), S. 311-329.

¹²⁷ Ebd., S. 313.

¹²⁸ Ebd.

den Schritt zur Literatur. Denn auch literarische Texte oder Textgruppen schaffen spezielle räumliche Modelle.¹²⁹ Anhand eines konkreten Beispiels – der Lyrik Tjutčevs – etwa kann gezeigt werden, dass in literarischen Texten das räumliche Modell der Welt „zum organisierenden Element wird, um das herum sich auch die nichträumlichen Charakteristiken ordnen“.¹³⁰ Nach Lotman ist das wichtigste topologische Merkmal des Raumes die Grenze, die den Raum „in zwei disjunkte Teilräume“ trenne, wobei die Art der Aufteilung eines Textes durch die Grenze „eines seiner wesentlichen Charakteristika“ sei.¹³¹ Wichtig für die Raumordnung sei neben der Unüberwindbarkeit der Grenze auch, dass „die innere Struktur der beiden Teile verschieden“¹³² ist. Hieran anknüpfend sind in der vorliegenden Arbeit neben der räumlichen Ordnung der erzählten Welt und der Semantisierung von Räumen vor allem die Situierung der Erzählinstanz und etwaige Grenzüberschreitungen von Interesse.

Der Schritt von den strukturalistisch ausgerichteten Basiswerken – etwa Genettes oder Lotmans – hin zur Kulturgeschichte vollzieht sich, wenn man einige der neueren Entwicklungen der Narratologie betrachtet. Nachdem die Narratologie zu poststrukturalistischen Zeiten stark kritisiert wurde, erlebt sie seit den 1990er Jahren eine Blüte; mittlerweile ist sie in eine Vielzahl von Narratologien („narratologies“) aufgefächert und arbeitet interdisziplinär.¹³³ So schlagen Vera und Ansgar Nünning vor, die Vielfalt der neuen Entwicklungen in acht Richtungen zu bündeln.¹³⁴ Für die vorliegende Arbeit ist nun diejenige Richtung von Bedeutung, die unter der Bezeichnung „kontext- und themenbezogene Ansätze“ gefasst wird und „ihr Interesse v.a. auf inhaltliche und thematische Aspekte narrativer Texte sowie auf deren Beziehung zu den jeweiligen kulturellen Kontexten“ richtet.¹³⁵ So werden zum Beispiel Rassen-, Klassen- oder Geschlechtszugehörigkeit untersucht. Durch die Konzentration auf inhaltliche und kon-

¹²⁹ Vgl. Lotman, *Struktur*, S. 313.

¹³⁰ Ebd., S. 316.

¹³¹ Ebd., S. 327. Mit der Aufteilung des Textes ist etwa die räumliche Zuordnung der Figuren gemeint, wie die „Aufteilung in Freunde und Feinde, Lebende und Tote, Arme und Reiche“. Ebd.

¹³² Ebd.

¹³³ Vgl. Nünning; Nünning, „Von der strukturalistischen Narratologie“, S. 1f.

¹³⁴ Folgende acht Richtungen können – schematisch vereinfacht – unterschieden werden: 1. Kontext- und themenbezogene Ansätze: Anwendung von Erzähltheorien in der Literaturwissenschaft, 2. Transgenerische und intermediale Applikationen und Erweiterungen der Erzähltheorie, 3. Pragmatische und Rhetorische Narratologie, 4. Kognitive und rezeptionsorientierte (Meta-)Narratologien, 5. Postmoderne und poststrukturalistische Dekonstruktionen der (klassischen) Narratologie, 6. Linguistische Ansätze / Beiträge zur Narratologie, 7. Philosophische Erzähltheorien, 8. Andere interdisziplinäre Erzähltheorien. Vgl. ebd., S. 9-13.

¹³⁵ Ebd., S. 13, wo auch auf die von Seymour Chatman stammende Begriffsbildung „Contextualist Narratology“ (1993) hingewiesen wird.

textuelle Aspekte rückt die semantische Dimension von Erzähltexten in den Vordergrund.¹³⁶

Der Unterschied zwischen der traditionellen Narratologie und den neuen Ansätzen besteht vor allem in einem Ablassen von terminologischen Streitigkeiten und in der Einnahme einer breiteren, kulturwissenschaftlichen Perspektive:

Nicht mehr die narratologische Vorliebe für terminologische Distinktionen und Klassifikationen steht im Vordergrund, sondern das Bemühen, die Werkzeuge der Narratologie für die Zwecke der Analyse und Interpretation literarischer Werke und anderer kultureller Artefakte zu nutzen.¹³⁷

Die seit den 1990er Jahren zu beobachtende Blüte der Narratologie hat einen ihrer Gründe darin, dass die Allgegenwärtigkeit der Narration in der Kultur breite Anerkennung findet.¹³⁸ Während die wissenschaftliche Disziplin traditionell auf die – meist literarische – Kategorie des Geschichtenerzählens beschränkt wurde, wird nun betont, dass die Narratologie auf praktisch jedes kulturelle Objekt bezogen werden kann, das heißt fast alles in der Kultur einen narrativen Aspekt hat, als Narration begriffen und interpretiert werden kann.¹³⁹ Als nichtliterarische Beispiele kann man Gesetzestexte, Fernsehsendungen oder die Geschichtsschreibung anführen.¹⁴⁰ In Mieke Bals Standardwerk *Narratology* (1985) wird diesen Grundannahmen gemäß „Erzählung“ als „eine Art von Diskurs, und zwar unabhängig von seinem medialen Modus“ verstanden. Narratologie wiederum „ist die Theorie von Erzählungen, erzählenden Texten, Bildern, Schauspielen, Ereignissen; kulturellen Artefakten, die ‚eine Geschichte erzählen‘“.¹⁴¹

Indem narratologische Konzepte mit kulturgeschichtlichen Fragestellungen verbunden werden, kann „der Schritt von der reinen Beschreibung narrativer Phänomene

¹³⁶ Vgl. Nünning; Nünning, „Von der strukturalistischen Narratologie“, S. 13f.

¹³⁷ Ebd., S. 23, mit Verweis auf die von Mieke Bal vertretene Position.

¹³⁸ Vgl. Bal, Mieke, „Close Reading Today: From Narratology to Cultural Analysis“, in: Grünzweig, Walter; Solbach, Andreas (Hg.), *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext/Transcending Boundaries: Narratology in Context*. Tübingen 1999, S. 19-40, S. 19. Siehe auch die Gründe für die Blüte der Narratologie in: Nünning; Nünning, „Von der strukturalistischen Narratologie“, S. 2.

¹³⁹ Vgl. Bal, „Close Reading“, S. 19.

¹⁴⁰ Vgl. ebd.

¹⁴¹ Zit. nach: Fechner-Smarsly, Thomas; Neef, Sonja, „Kulturanalyse. Zur interdisziplinären Methodologie Mieke Bals“, in: Bal, Mieke, *Kulturanalyse*. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Thomas Fechner-Smarsly und Sonja Neef, aus dem Englischen von Joachim Schulte, Frankfurt am Main 2002, S. 335-356, hier S. 340. Die Verbindung von Narratologie und Kulturanalyse (*cultural analysis*) zeigt wegweisend Mieke Bal in ihren Arbeiten auf. Vgl. Bal, „Close Reading“; sowie Bal, *Kulturanalyse*. Ihre Position macht folgendes Zitat, ebd., S. 9, deutlich: „Schon früh habe ich die Theorie des Narrativen – die Narratologie – gerade deshalb als relevanten Forschungsbereich angesehen, weil das Narrative keine Gattung, sondern ein Modus ist; weil es nicht bloß eine literarische Form, sondern als kulturelle Kraft lebendig und aktiv ist; weil es ein vorrangiges Reservoir unseres kulturellen Gepäcks ausmacht, welches uns dazu befähigt, aus einer chaotischen Welt und den in ihr stattfindenden unverständlichen Ereignissen Sinn herauszuholen; und letztlich, aber nicht letztrangig: weil das Narrative als Manipulation benutzt werden kann. Kurz, es ist eine kulturelle Kraft, mit der man rechnen muss [...]“.

hin zu ihrer Deutung im gesamtkulturellen Kontext“ gelingen.¹⁴² Als theoretische Prämisse gilt hierbei, dass Erzähltechniken „formale Ausdrucksmittel kulturspezifischer Erfahrungen und Sinnstrukturen“ sind.¹⁴³ Demnach stellen narrative Formen „keine überzeitlichen Idealtypen“ dar, sondern sind historisch bedingt und ergeben sich „aus bestimmten sozialen und weltanschaulichen Voraussetzungen“.¹⁴⁴

Die Verbindung von traditioneller, strukturalistischer Narratologie und Kulturgeschichte ist also zum Teil bereits vollzogen worden, wobei letzterer Begriff noch spezifiziert werden muss. Die als Kulturgeschichte oder New Cultural History bezeichnete Disziplin ist ein Sammelbegriff für neue kulturgeschichtliche Tendenzen, die in den 1980er Jahren innerhalb der amerikanischen und britischen Geschichtswissenschaft aufkamen und die wiederum ein breites Spektrum an theoretischen Konzepten nutzen.¹⁴⁵ Die britischen Vertreter greifen unter anderem auf die Einsichten des New Historicism zurück,¹⁴⁶ die schließlich auch die kulturwissenschaftlich orientierte Literaturwissenschaft prägen sollen. Daran anknüpfend, soll die kulturgeschichtliche Komponente dieser Arbeit über eine Orientierung an den Prämissen des New Historicism umgesetzt werden.

Der New Historicism entsteht Anfang der 1980er Jahre in Kalifornien und stellt zunächst eine „Praxis der literaturwissenschaftlichen Renaissance-Forschung“ dar, die aber schulbildend wirkt und auf andere literatur- und kulturwissenschaftliche Forschungen ausstrahlt.¹⁴⁷ Die Vertreter stellen fest, „daß nicht nur hochkulturelle Texte, sondern die Kulturen selbst komplexe textuelle Geflechte, symbolische Systeme sind, die das ganze interpretatorisch-analytische Handwerkszeug des Literaturwissenschaftlers fordern.“¹⁴⁸ Als vorbildhaft für den New Historicism gelten die Arbeiten von Stephen Greenblatt, der davon ausgeht, dass in Kunstwerken ursprünglich „soziale Energie“ kodiert war, und der die „Verhandlungen“, die kulturellen Transaktionen

¹⁴² Vgl. Erll; Roggendorf, „Kulturgeschichtliche Narratologie“, S. 73f.

¹⁴³ Nünning, Ansgar, „Gender and Narratology. Kategorien und Perspektiven einer feministischen Narrativik“, *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 42:2 (1994), S. 102-121, S. 105. Nünning's Darlegungen beziehen sich zwar auf die feministische Narratologie, können jedoch für jegliche kulturgeschichtliche Narratologie gelten.

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ Vgl. Nünning, Vera, „New Cultural History/Kulturgeschichte“, in: Nünning, Ansgar (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Begriffe*, Stuttgart; Weimar ³2004, S. 493-494, S. 493.

¹⁴⁶ Ebd.

¹⁴⁷ Vgl. Baßler, Moritz, „New Historicism, Cultural Materialism und Cultural Studies“, in: Nünning, Ansgar; Nünning, Vera (Hg.), *Konzepte der Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*, Stuttgart; Weimar 2003, S. 132-155, S. 132. Der Aufsatz bietet einen sehr guten Überblick über die – keineswegs eine Einheit bildende – kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft.

¹⁴⁸ Vgl. ebd., S. 143.

verstehen will, „kraft derer die Kunstwerke eine solch wirkungsvolle Energie erhalten und verstärken.“¹⁴⁹

Der New Historicism trägt besonders in Amerika wesentlich zu einer Historisierung der Literaturwissenschaften bei, indem er die kulturelle Kontextualisierung von Texten praktiziert.¹⁵⁰ Die kanonische Definition des New Historicism formuliert Louis A. Montrose: „Die poststrukturalistische Ausrichtung auf Geschichte, die jetzt in der Literaturwissenschaft aufkommt, kann mit einem Chiasmus bezeichnet werden als ein reziprokes Interesse an der Geschichtlichkeit von Texten und der Textualität von Geschichte.“¹⁵¹ Die Vertreter der Richtung lesen Texte in ihrem geschichtlichen Kontext, indem sie sie in einen Zusammenhang mit anderen Texten dieser Zeit stellen und intertextuelle Verbindungen aufzeigen, wobei diese anderen Texte aus allen möglichen Bereichen der Kultur stammen können.¹⁵² Auf diese Weise werden „Elemente des vertrauten literarischen Werkes in neuen Zusammenhängen lesbar. Es wird deutlich, daß sie [...] an zeitgenössischen Diskursen partizipieren, die nicht rein literarisch sind.“¹⁵³ Die Wahl der Methode liegt beim New Historicism in einem *close reading*, das allerdings kontextuelle Bezüge nicht außer Acht lässt. Es richtet sich „auf die ‚Fransen‘ des textuellen Gewebes, es verfolgt – so die Metaphorik – die ‚Fäden‘, die aus den unterschiedlichsten kulturellen Bereichen in einen Text hineinführen und auch wieder aus ihm heraus.“¹⁵⁴

Die theoretisch-methodologischen Ausführungen zusammenfassend, lässt sich nun die Vorgehensweise dieser Arbeit darstellen: Vermittels der Verbindung von Narratologie und New Historicism soll die kulturelle Verhaftung der von Konopnicka verwendeten Erzählstrategien offengelegt werden. Es wird also die narratologische – schlussendlich strukturalistisch angelegte – Textanalyse mit der intensiven Lektüre und Interpretation des *close reading* kombiniert. Dabei geht es – in einem ersten Schritt – um die Erprobung des narratologischen Begriffsinventars an Konopnickas Erzähltexten sowie – im zweiten Schritt – um die Kontextualisierung der narrativen Strategien durch

¹⁴⁹ Greenblatt, Stephen, *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance*, aus dem Englischen von Robin Cackett, Berlin 1990, S. 12. Baßler empfiehlt – um begriffliche Verwirrung zu vermeiden – die Bezeichnung „Kultur“ („kultureller Kontext“, „kulturelle Energie“), anstatt wie in den amerikanischen Texten „history“ oder „social energy“. Vgl. Baßler, „New Historicism“, S. 135.

¹⁵⁰ Vgl. etwa Volkmann, Laurenz, „New Historicism“, in: Nünning, Metzler, S. 494-497, S. 496.

¹⁵¹ Montrose, Louis A., „Die Renaissance behaupten. Poetik und Politik der Kultur“ [Aus dem Amerikanischen von Moritz Baßler], in: Baßler, Moritz (Hg.), *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur, mit Beiträgen von Stephen Greenblatt, Louis Montrose u. a.*, Frankfurt am Main 1995, S. 60-93, S. 67.

¹⁵² Vgl. Baßler, „New Historicism“, S. 136.

¹⁵³ Vgl. ebd.

¹⁵⁴ Ebd., S. 134.

das Hinzuziehen von nichtliterarischen Äußerungen über dieselben Gegenstände. Das *close reading* ist hiermit – von den Prämissen des New Historicism ausgehend – ausgerichtet auf „jene Webstellen, an denen das Kunstwerk mit seiner zeitgenössischen Kultur verwoben ist“¹⁵⁵.

¹⁵⁵ Baßler, „New Historicism“, S. 134.

1.4 Textkorpus

Die 1962 erschienene zweibändige Novellensammlung¹⁵⁶ Konopnickas beinhaltet knapp 70 Werke. Eine Auswahl von gut 30 Texten aus dieser Sammlung bildet die Basis dieser Arbeit, denn die beiden Bände enthalten vor allem diejenigen Prosatexte, die als Novellen zu bezeichnen sind oder überwiegend novellistische Merkmale aufweisen.¹⁵⁷ Die aus den Jahren 1974 bis 1976 stammenden gesammelten Prosawerke¹⁵⁸ Konopnickas sind mit vier Bänden umfangreicher und enthalten vollständig und ausführlich kommentiert ihre Novellen, Erzählungen und Skizzen. Aus der vorliegenden Arbeit werden nun die Prosatexte Konopnickas ausgeschlossen, die eher Skizzen als Erzählungen sind, in denen also das beschreibende Moment über das erzählende dominiert.¹⁵⁹ Dies betrifft die *Wrażenia z podróży*¹⁶⁰ (*Reiseeindrücke*, Gesamtausgabe 1884) und die teilweise autobiographischen Skizzen oder Prosabilder, wie etwa „Lalki moich dzieci“¹⁶¹ („Die Puppen meiner Kinder“, 1887), „Z cmentarzy“¹⁶² („Über Friedhöfe“, 1887) oder „W dolinie Skawy“¹⁶³ („Im Tal der Skawa“, 1890). Ebenso enthält ein großer Teil des 1897/98 publizierten Bandes *Ludzie i rzeczy. Szkice i obrazki*¹⁶⁴ (*Menschen und Dinge. Skizzen und Bilder*) Reportagen und Skizzen, die eher dokumentarisch-beschreibenden denn narrativen Charakters sind.¹⁶⁵ Zudem werden einige komposi-

¹⁵⁶ Konopnicka, Maria, *Nowele*. Opracowała Alina Brodzka, 2 Bände, Warszawa 1962.

¹⁵⁷ Zum Begriff der Novelle vgl. Sławiński, Janusz, „Nowela“, in: Głowiński, Michał et als., *Słownik terminów literackich*. Pod redakcją Janusza Sławińskiego, Wrocław usw. ³1998, S. 345-346; Marcjan, Maria, „Nowela“, in: Bachórz, Józef, Kowalczykowa, Alina (Hg.), *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Wrocław usw. ³2002, S. 614-620. Den Unterschied zum Begriff der Erzählung erläutert Trzynadłowski, *Sztuka słowa*, v.a. in den Kapiteln „*Nasza szkapka* Marii Konopnickiej. Nowela czy opowiadanie?“, S. 173-182 sowie „Nowela – opowiadanie w polskiej tradycji literackiej. Problem struktury“, S. 183-196. In der vorliegenden Arbeit soll die Gattungsdiskussion außer Acht gelassen werden; bei der diesbezüglichen Begriffsverwendung wird sich überwiegend an die Arbeiten von Alina Brodzka angelehnt: Brodzka, *O nowelach*; Dies., *Maria Konopnicka*.

¹⁵⁸ Konopnicka, *Pisma zebrane*.

¹⁵⁹ Vgl. bereits bei Tomaševskij, *Theorie der Literatur*, S. 214f., die Unterscheidung von „Werken mit Fabel“ und „fabellosen Werken“. Überlegungen zu den Merkmalen einer „Erzählung“ finden sich bei Wolf Schmid, der die Unterscheidung „Narration“ vs. „Deskription“ sowie den Begriff der Ereignishaftigkeit einbezieht. Vgl. Schmid, *Elemente*, S. 1-26.

¹⁶⁰ Konopnicka, Maria, *Wrażenia z podróży*, in: Dies., *Pisma zebrane*. Pod red. Aliny Brodzkiej, Bd. 1: *Wrażenia z podróży. Cztery nowele*, Warszawa 1974, S. 9-194. Im Folgenden zitiert als MK 1974 I.

¹⁶¹ Konopnicka, Maria, „Lalki moich dzieci“, in: Dies., *Nowele*. Opracowała Alina Brodzka, Bd. 1, Warszawa 1962, S. 253-263. Im Folgenden zitiert als MK 1962.

¹⁶² Konopnicka, Maria, „Z cmentarzy“, in: MK 1962, S. 294-301.

¹⁶³ Konopnicka, Maria, „W dolinie Skawy“, in: MK 1962, S. 336-343.

¹⁶⁴ Konopnicka, Maria, *Ludzie i rzeczy. Szkice i obrazki*, in: Dies., *Pisma zebrane*. Pod red. Aliny Brodzkiej, Bd. 4: *Ludzie i rzeczy. Na normandzkim brzegu oraz inne opowiadania*, Warszawa 1976, S. 5-383. Im Folgenden zitiert als MK 1976.

¹⁶⁵ Der Text „Na kwiatowej giełdzie“ („Auf dem Blumenmarkt“) enthält beispielsweise Betrachtungen über den Blumenmarkt in Nizza. Vgl. Konopnicka, Maria, „Na kwiatowej giełdzie“, in: MK 1976, S. 242-254. Die „Szkice z cmentarzy“ (Friedhofsskizzen) thematisieren wiederum in Österreich beobachtete

torisch oder thematisch weniger interessante Erzählungen keine Berücksichtigung finden können, etwa „Urbanowa“¹⁶⁶ („Die Urbanowa“, 1887) oder „Ze szkoły“¹⁶⁷ („Aus der Schule“, 1892).

Die Gliederung des Textkorpus orientiert sich an der thematisch-inhaltlichen Seite der ausgewählten Prosawerke, an der Ebene des Dargestellten. Unter diesem Gesichtspunkt ergeben sich drei Oberkapitel. Das erste behandelt die mit einem Fragezeichen zu versehenen „Pfeiler der polnischen Nation“ – die Schlachta und die katholische Kirche. Das zweite Oberkapitel mit dem Titel „Gesellschaftliche Mechanismen“ untersucht Konopnickas Narrationen über soziale Funktionsmechanismen, speziell über Verbrechen und Strafe sowie Krankheit. Schließlich wird in dem Abschnitt „Frauen und Juden im Kontext des positivistischen Programms“ analysiert, wie sich die erzählerische Vermittlung der Kategorien der Geschlechts- und Rassenzugehörigkeit (*gender* und *race*) vollzieht. Die entsprechend aufgeteilten Erzähltexte verbindet jeweils ein gemeinsamer Redegegenstand, der zwar nicht immer zugleich das Hauptthema des jeweiligen Werkes bildet, der es aber ermöglicht, die Erzählstrategien bezüglich eines bestimmten Themas zu analysieren. Diese Gliederung strukturiert zugleich die Teilhabe Konopnickas an den verschiedensten zeitgenössischen Diskursen. Indem ein breiter Ausschnitt ihres Prosawerkes erfasst wird, kann der – oft enge und zum Teil bis zum Überdruß bekannte – Konopnicka-Textkanon überschritten werden.

Friedhöfe, Friedhofskapellen sowie Begräbnisrituale. Vgl. Konopnicka, Maria, „Szkice z cmentarzy“, in: MK 1976, S. 267-276.

¹⁶⁶ Konopnicka, Maria, „Urbanowa“, in: MK 1962, S. 163-171.

¹⁶⁷ Konopnicka, Maria, „Ze szkoły“, in: Dies., *Pisma zebrane*. Pod red. Aliny Brodzkiej, Bd. 3: *Powieści Sawy i inne opowiadania*. Warszawa 1974, S. 250-270. Im Folgenden zitiert als MK 1974 III.

2. ADEL UND KIRCHE: PFEILER DER POLNISCHEN NATION?

Maria Konopnicka wird von der aktuellen polnischen Literaturgeschichtsschreibung neben Adam Asnyk als „herausragendste Dichterin“ sowie neben Bolesław Prus und Henryk Sienkiewicz als „interessanteste Novellistin“ der Epoche des Positivismus bezeichnet.¹⁶⁸ Dass sie eine Positivistin war, sich also mit der positivistischen Weltansicht und dem positivistischen Programm identifizierte, wird zumeist bestätigt, wobei jedoch diesbezügliche Zweifel als ebenfalls nicht unbegründet erachtet werden.¹⁶⁹ Konopnickas literarisches Debüt erfolgt – wenn auch von der Kritik unbemerkt – im Jahr 1870.¹⁷⁰ Zu derselben Zeit, in den 1870er Jahren, wird das positivistische Programm systematisch formuliert.¹⁷¹ Es zielt auf den Aufbau eines modernen Staates ab und umfasst alle Bereiche des Lebens, vor allem Wirtschaft und Kultur.¹⁷² Als eine der wichtigsten Bedingungen für den Fortschritt wird dabei ein gesunder gesellschaftlicher Organismus angesehen.¹⁷³

Die Vertreter des Positivismus erkennen jedoch, dass die größte Bevölkerungsgruppe, die Bauernschaft, außerhalb dieses Organismus steht.¹⁷⁴ Deshalb sollen die Schlachta und der Klerus – gleichermaßen die gebildeten Schichten – für deren Integration sorgen: „The recently-emancipated, ill-educated peasantry, the national’s largest social class, remained outside the national body: their integration was the moral, civic, and patriotic responsibility of the ‚enlightened‘ classes, the *szlachta* and the clergy [...]“.¹⁷⁵ Die polnischen Positivisten wollen, nachdem die zarische Regierung 1862 die Bauernbefreiung durchgeführt hatte, „die bäuerliche Schicht abfangen und ihre Verbindung mit dem Polentum aufrecht erhalten“.¹⁷⁶ Zu diesem Zwecke ruft man die „aufgeklärten Elemente“ zur Mitwirkung auf – neben der Intelligenz die Gutsbesitzer und

¹⁶⁸ Budrewicz, Tadeusz, „Maria Konopnicka“, in: *Historia literatury polskiej w dziesięciu tomach*. Bd. 6: Skoczek, Anna (Hg.), *Pozytywizm*. Bochnia usw. 2004, S. 285-308, S. 285.

¹⁶⁹ Vgl. ebd. Konopnickas Haltung zu den positivistischen Losungen wird als „variabel“ („zmienny“) bezeichnet. Ebd. Zur literaturgeschichtlichen und programmatischen Einordnung Konopnickas vgl. Przybyła, Zbigniew, „O poetyckiej ‚zmianie warty‘ w pozytywizmie“, *Ruch Literacki* 21 (1980), S. 53-60, v.a. S. 56, 58-60; sowie Nowakowski, Andrzej, „W stronę modernizmu. O estetycznych poglądach Marii Konopnickiej“, *Ruch Literacki* 32 (1991), S. 335-348, v.a. S. 337-339.

¹⁷⁰ Vgl. Budrewicz, „Maria Konopnicka“, S. 285. Bei dem Debüt handelt es sich um das Gedicht „W zimowy ranek“ („An einem Wintermorgen“), das im *Kaliszanin* abgedruckt wird.

¹⁷¹ Vgl. Blejwas, „Polish Positivism“, S. 22.

¹⁷² Vgl. Skoczek, Anna, „Wprowadzenie“, in: *Historia literatury polskiej*, S. 5-22, S. 16.

¹⁷³ Vgl. Malik, Jakub A., „Prądy kulturalne i filozoficzne“, in: *Historia literatury polskiej*, S. 23-34, S. 27.

¹⁷⁴ Vgl. Blejwas, „Polish Positivism“, S. 22.

¹⁷⁵ Ebd.

¹⁷⁶ Malik, „Prądy kulturalne“, S. 28.

die Geistlichkeit.¹⁷⁷ Welche Erzählweisen sich unter diesen Voraussetzungen in Konopnickas Texten über Adel und Kirche finden und inwiefern sie diese als Pfeiler der Gesellschaft beziehungsweise der Nation schildert, werden die Leitfragen des folgenden Kapitels sein.

¹⁷⁷ Malik, „Prądy kulturalne“, S. 28.

2.1 Die Gesellschaftsschichten: Adel und Volk

Als eines der typischsten Merkmale der Erzähltexte Konopnickas gilt, dass sie vor allem von den Vertretern der niedrigeren Gesellschaftsschichten handeln.¹⁷⁸ Ihre Vorliebe für das einfache Volk („lud“) formuliert die Schriftstellerin während der Feierlichkeiten anlässlich ihres fünfundzwanzigjährigen Schaffensjubiläums 1902 in einer ihrer Reden in Krakau: „Zdarzyło mi się nieraz, żem się z ludźmi zrozumieć nie mogła, ale z ludem i z duszą ludu rozumiałam się zawsze. Ale nie tylko z ludem, ale i z ziemią, na której lud siedzi.“¹⁷⁹ Wie das Zitat zeigt, gilt ihr gutes Einvernehmen dem mit dem Boden verhafteten Volk, also der ländlichen Bevölkerung. Jedoch setzt sich die Schriftstellerin durchaus mit der Adelsschicht auseinander, und so dienen fünf ihrer Erzähltexte als Basis dieses Kapitels. Geordnet nach Jahren der Erstpublikation sind dies: „Ksawery“ (1887), „Józik Srokacz“ (1888), „Na werendzie. Obrazek“ („Auf der Veranda. Ein Bild“, 1889), „Niemczaki“¹⁸⁰ („Die Germanisierten“, 1894) und „Panna Florentyna“ („Fräulein Florentyna“, 1894). Das Thema ist sicherlich für die Autorin insofern unumgänglich, insofern es ihre eigene Gesellschaftsschicht und somit ihre Identität berührt.¹⁸¹ Zu Konopnickas Zeit ist die Gesellschaftsstruktur zudem im Umbruch, denn im 19. Jahrhundert kommt es in Polen zur „Ausformung einer modernen Klassengesellschaft“, indem die „einst prädominante Szlachta“¹⁸² stetig zurückgedrängt wird und ein patriotisch gesinntes Bürgertum entsteht; der besitzlose Kleinadel geht in seiner Mehrheit in den städtischen Schichten auf und stellt „das Rückgrat der Beamtenschaft und der Intelligenz“.¹⁸³

Konopnicka thematisiert in den soeben genannten Texten den zeitgenössischen Zustand des Adels, wobei dessen Bild recht kritisch gezeichnet wird. Die Merkmale der Schlachta sind etwa mangelndes soziales Engagement, fehlendes Moralempfinden oder archaisch wirkendes Beharren auf der alten Ständestruktur.¹⁸⁴ Der kritische Blick auf

¹⁷⁸ So sieht etwa Alina Brodzka das Hauptanliegen von Konopnickas Novellistik darin, „die Rätsel des Innenlebens der Helden aus dem ‚vierten Stand‘“ zu enthüllen. Brodzka, *O nowelach*, S. 361f.

¹⁷⁹ Zit. nach: Szypowska, *Konopnicka*, S. 513.

¹⁸⁰ Der Titel ist eine Schöpfung aus dem Verb „niemczyć“: „germanisieren“, „eindeutschen“.

¹⁸¹ Konopnickas Eltern, Józef Wasilowski und Scholastyka Turcka, stammen aus landadligen Kreisen. Der Vater trat nach dem Studium der Rechtswissenschaften in den Staatsdienst ein. Vgl. Michalski, Henryk, „Maria Konopnicka w kręgu rodzinnym (na podstawie korespondencji)“, in: *Maria Konopnicka. Na skrzydłach pieśni... Głosy o życiu i pisarstwie w 150-lecie urodzin*, Warszawa 1992, S. 27-34, S. 27. Im Jahr 1862 heiratet Konopnicka den Adligen Jarosław Konopnicki, der auf dem – wenn auch verschuldeten – Familiengut in Bronów ansässig ist. Vgl. ebd., S. 28; Szypowska, *Konopnicka*, S. 64.

¹⁸² Hoensch, Jörg K., *Geschichte Polens*. Stuttgart³1998 (= Uni-Taschenbücher, 1251), S. 192.

¹⁸³ Vgl. ebd.

¹⁸⁴ Auch in Konopnickas „Obrazki“, die in den ersten und zweiten Band ihrer *Poezje* aus den Jahren 1881 und 1883 eingingen, werden die ärmsten Schichten der Städte und der Dörfer gezeigt, für deren Schicksal

die Adelsschicht wird verständlich, wenn man ihre politische Rolle in Betracht zieht. Im Januaraufstand versucht der Adel vergeblich, „die Masse der Bauern zu mobilisieren“¹⁸⁵:

Der romantische Nationalismus der alten adligen Staatsnation war in dieser letzten großen Kraftanstrengung zusammengebrochen; die moralischen Folgen der Niederlage trugen dazu bei, daß anstelle der alten Führungsschicht der bürgerliche Mittelstand im öffentlichen Leben zur bestimmenden Kraft wurde.¹⁸⁶

In ihren Adelserzählungen lässt Konopnicka die politisch-historische Rolle der Schlachta jedoch unberührt, was wohl damit zusammenhängt, dass die Schriftstellerin dem romantischen Muster der Aufstände zugeneigt ist, wie es etwa ihre patriotische Erzählung „Z 1835 roku“ („Aus dem Jahre 1835“) oder der Zyklus *Powieści Sawy* (*Die Erzählungen Sawas*) deutlich machen.¹⁸⁷ Ihre Haltung gegenüber dem nationalen Befreiungskampf unterscheidet sich vom Beginn ihres Schaffens an von der der Positivisten.¹⁸⁸

Betrachtet man die Adelstexte nun unter narratologischen Aspekten, dann fällt auf, dass sich ein erzählerisches Grundmuster herauskristallisiert, denn vier der fünf Texte weisen auffällige Gemeinsamkeiten auf, sodass sie trotz ihrer thematischen Vielfaltigkeit zusammengefasst werden können. In ihnen findet sich eine kaum am Geschehen beteiligte homodiegetische Erzählerin, die ihre Zugehörigkeit zur bessergestellten Schicht, meist zum Landadel, zu erkennen gibt und dieses Milieu aus ihrer zurückhaltenden Innensicht heraus schildert. Zugleich sind diese Texte in mehrere Erzählebenen strukturiert: Es gibt jeweils eine äußere, ereignisärmere Ebene und eine innere, konfliktreiche Ebene, die formal durch den Bericht einer Figur eröffnet wird. Es ist zu fragen, inwiefern der Komplex dieser Erzählstrategien über den Adel im textimmanenten Sinne bedeutungstragend ist und wie er vom zeitgenössischen kulturellen Umfeld mitbestimmt wird. Zu vermuten ist, dass die Zugehörigkeit des adligen Subjekts zur eigenen, aber kritisch beäugten Gesellschaftsschicht ausgelotet werden soll. Deutlich abzugrenzen von diesem narrativen Paradigma ist einzig die Adelserzählung „Niemczaki“, die mit einem heterodiegetischen Erzähler und ohne weitere Erzählebenen

sich der Gutshof und die junge Intelligenz nicht interessieren. Vgl. Bobrowska, „Elementy“, S. 128. In Konopnickas Nachlass befinden sich weitere Aufzeichnungen, die von der „Kriecherei und Verschwendungssucht“ der Gutsbesitzer zeugen. Vgl. Brodzka, *Maria Konopnicka*, S. 239.

¹⁸⁵ Vgl. Hoensch, *Geschichte*, S. 219.

¹⁸⁶ Ebd.

¹⁸⁷ Eine eigene Themengruppe der Erzähltexte Konopnickas stellt der historisch-politische Diskurs dar, darunter das Bild der Teilungsmächte; vgl. dazu: Kühn, Katrin, „Ciemiężcy, ustawodawcy, kolonizatorzy – Rosja i Prusy w prozie Marii Konopnickiej“, in: Fiećko, Jerzy; Trybuś, Krzysztof (Hg.), *Obraz Rosji w literaturze polskiej*. Poznań 2012 (= *Prace Komisji Filologicznej*, 70), S. 317-333.

¹⁸⁸ Vgl. Budrewicz, „Maria Konopnicka“, S. 285.

eine Ausnahme bildet. Es kann gezeigt werden, dass diese abweichenden Erzählverfahren mit dem humorvollen Blick auf die Entwicklung des Landadels zusammenhängen. Schließlich wird zur Untermauerung der Argumentation eine von Konopnickas bekanntesten Erzählungen über das bäuerliche Milieu hinzugezogen: An „Stacho Szarfarczyk“ (1891) kann exemplarisch nachgewiesen werden, dass Konopnicka andere narrative Strategien – etwa die breite Verwendung von Introspektion – wählt, um über das einfache Volk zu erzählen.

2.1.1 Das zurückhaltende adlige Ich: Kritik und Identifikation

Die Novelle „Panna Florentyna“¹⁸⁹ thematisiert einen Mutter-Tochter-Konflikt, der sich am unterschiedlich verstandenen Standesbewusstsein der beiden Frauen entzündet. Die Rahmenerzählung beziehungsweise intradiegetische Ebene¹⁹⁰ ist ereignisarm: Sie enthält eine Gesprächssituation, an der zwei Figuren – die Ich-Erzählerin und Florentyna – beteiligt sind. Diese Konstellation wird bis zum Ende des Textes beibehalten. Der größere Redeanteil kommt bald Florentyna zu. Sie berichtet in Rückblenden über ihre verstorbene Mutter, die – von adliger Herkunft – als Bettlerin endet: „[...] podupadła strasznie na honorze! Ze wszystkim podupadła!“¹⁹¹ (MK 1974 III, 100) Florentynas längere Sprechsegmente bilden eine Binnenerzählung, das heißt sie eröffnen die metadiegetische Ebene, auf der etwa der unterschiedliche Umgang von Mutter und Tochter mit der Armut nach dem Tod des Vaters angesiedelt sind:

– To mama tak się szanuje?... – mówię. – To mama tak mój honor ceni? To mama takich znajomości szuka? Takiego towarzystwa? – mówię. – Jak mama się nie wstydy – mówię – takim babom ordynarnym rozpowiadać, że ja do szycia chodzę, żem w szpitalu leżała?... Co komu do tego, gdzie ja chodzę? Ja mogę chodzić jako nauczycielka – mówię – albo do towarzystwa, albo do znajomych! Co mają ludzie wiedzieć? Co się im opowiadać? I komu to, komu?

¹⁸⁹ Konopnicka, Maria, „Panna Florentyna“, in: MK 1974 III, S. 95-133. Die Seitenangaben erfolgen in Klammern im laufenden Text.

¹⁹⁰ Das Modell der narrativen Ebenen wird von Genette unter der Kategorie der Stimme abgehandelt: „Jedes Ereignis, von dem in einer Erzählung erzählt wird, liegt auf der nächsthöheren diegetischen Ebene zu der, auf der der hervorbringende narrative Akt dieser Erzählung angesiedelt ist [Hervorhebung im Original].“ Genette, *Erzählung*, S. 163. Demnach wird ein (literarischer) Akt auf einer ersten – extradiegetischen – Ebene vollzogen; die dort erzählten Ereignisse werden als intradiegetische bezeichnet; die Ereignisse, von denen in einer Erzählung zweiter Stufe erzählt wird, sollen metadiegetisch genannt werden. „[D]iese Ausdrücke bezeichnen [...] relationale Situationen und Funktionen“. Im Prinzip verbirgt sich hinter dem Modell „nur eine Systematisierung des traditionellen Begriffs der ‚Schachtelung‘“. Ebd., S. 249. Dementsprechend kann im Falle der intradiegetischen Erzählung auch von „Basiserzählung“ oder „umrahmender Erzählung“ gesprochen werden, bei der metadiegetischen Erzählung von „eingeschachtelter Erzählung“. Vgl. ebd., S. 253. Zur besseren Lesbarkeit wird in dieser Arbeit der Begriff „Rahmenerzählung“ synonym mit „intradiegetischer Erzählung“ sowie der Begriff „Binnenerzählung“ synonym mit „metadiegetischer Erzählung“ verwendet.

¹⁹¹ „[...] Sie verlor furchtbar an Ehre! Sie kam in allem herunter!“

Nie mówię, jakiej osobie z edukacją, z porządnego stanu, ale takiej hołocie, ordynarnej, ciemnej!...

A matka:

– A kiedy prawda, córko! kiedy prawda...

– To co, że prawda! – mówię. – Jak bieda, to ją zakryć, zataić, ale nie przed ludźmi z nią wyjeżdżać! Wstydz!¹⁹² (MK 1974 III, 106f.)

Die metadiegetische Ebene von „Panna Florentyna“ thematisiert ein Paradox: Die ältere Generation bricht mit den adligen Normen und Werten, während die Tochter das Standesbewusstsein weiterträgt.¹⁹³ Sie berichtet, wie die Mutter sie wegen ihrer Ambitionen tadelt:

– Mamo! – mówię – a przecież my, choć w biedzie, ale zawsze do dobrego rodu się liczym! Do wyższego! Toć ojciec urzędnikiem był! Toć mama sama ze szlachty!

– Co ród? – mówi – co szlachectwo? Nędza kat, córko... Jak się dotknie, to i szlachcica odszlachci!¹⁹⁴ (MK 1974 III, 108)

Für die Mutter wird aufgrund der Verarmung ihr Adelsstand bedeutungslos, die Tochter beharrt jedoch auf die gesellschaftlich höhere Stellung. Die Binnenerzählung Florentynas zeigt damit die Unvereinbarkeit der Standpunkte von Mutter und Tochter.

Die homodiegetische Erzählerin nun ist ausschließlich Teil der Rahmenerzählung. Um ihre Haltung zu den von Florentyna berichteten Ereignissen zu analysieren, muss daher die Erzählperspektive betrachtet werden. Diese ist nicht leicht zu bestimmen, denn schlussendlich enthält die Rahmenerzählung wenig Erzählertext. Auf perzeptiver Ebene liegt eine figurale Perspektive vor, denn es ist eher die Erzählerfigur denn die spätere Erzählerin, die „in dem jeweiligen Textabschnitt für die Auswahl der Geschehensmomente verantwortlich“¹⁹⁵ ist. Bei der figuralen Perspektive kommt es demnach zu einer „Brechung der Welt durch das Prisma einer oder mehrerer Figu-

¹⁹² „So also halten Sie auf sich, Mama...“, sage ich. „So also achten Sie meine Ehre? Solche Bekanntschaften suchen Sie also? Solch eine Gesellschaft?“ sage ich. „Schämen Sie sich denn nicht“, sage ich, „diesen ordinären Weibern auszuplaudern, dass ich zum Nähen gehe, dass ich im Krankenhaus lag? Was geht es jemanden an, wohin ich gehe? Ich kann als Lehrerin arbeiten“, sage ich, „auf eine Gesellschaft oder zu Bekannten gehen! Was geht das die Leute an? Wozu sich ihnen erklären? Und wem denn, wem? Nicht einer gebildeten Person, von ordentlichem Stande, sondern diesem ordinären, dunklem Gesindel!...“ Darauf die Mutter: „Aber wenn es die Wahrheit ist, Tochter! Die Wahrheit...“, „Und wenn es die Wahrheit ist!“ sage ich. „Wenn Armut herrscht, dann muss man sie verbergen, verheimlichen, aber nicht vor den Leuten auf’s Tapet bringen! Schande!“

¹⁹³ Dies geht mit einem Paradox in der Mutter-Tochter-Beziehung einher, in der sich die Rollen von Eltern und Kind vertauschen. Vgl. dazu auch die ausführliche Analyse der Novelle in: Magnone, „Córki“.

¹⁹⁴ „Mama!“ sage ich, „obwohl wir Not leiden, zählen wir immerhin zu einer guten Familie! Zu einer höheren! Vater war doch Beamter! Und Sie, Mama, sind selbst von Adel!“ „Was bedeutet die Herkunft?“ sagt sie, „was der Adelsstand? Die Not ist ein Henker, Tochter... Wenn sie zuschlägt, dann entadelt sie auch einen Adligen!“

¹⁹⁵ Schmid, *Elemente*, S. 151. Schmid führt zum Parameter der Perzeption aus: „Der wichtigste Faktor, der die Wahrnehmung des Geschehens bestimmt und oft mit der Erzählperspektive überhaupt identifiziert wird, ist das Prisma, durch das das Geschehen wahrgenommen wird. Auf die perzeptive Perspektive zielen Fragen wie ‚Mit wessen Augen blickt der Erzähler auf die Welt?‘ oder ‚Wer ist für die Auswahl dieser und nicht anderer Momente des Geschehens für die Geschichte verantwortlich?‘“ Ebd., S. 136.

ren“¹⁹⁶, in „Panna Florentyna“ also der Figur der Erzählerin. Dafür spricht, dass die Chronologie der Ereignisse eingehalten wird. Oder anders: Würde die narratoriale Perspektive eingenommen, müsste die Auswahl der Geschehensmomente nicht an die sukzessive Informationsvergabe des Figurendialogs gebunden sein. So jedoch entspricht der Wissensstand der Erzählerin dem zum Zeitpunkt des Geschehens. Damit wird auf Informiertheit verzichtet, was von Bedeutung für die Schilderung der inneren Gefühle und Gedanken Florentynas ist. Nur ausnahmsweise wird auf perzeptiver Ebene die narratoriale Perspektive eingenommen, etwa als Florentyna und die Erzählerin in die Allee eintreten: „Lata głodu zwalczanego nieugiętą dumą, nędza odzieży osłaniana skrzątnie przed oczyma ludzi, cała ta smutna walka podjęta z losem, aby tylko utrzymać się ponad ‚hołotą‘, wszystko to wystąpiło teraz z jakąś bezlitością, szyderczą jasnością.“¹⁹⁷ (MK 1974 III, 100) Hier wird deutlich, dass es die Sicht der späteren Erzählerin ist, aus der der Kampf Florentynas um ihre gesellschaftliche Stellung zusammengefasst wird. Ansonsten wird auf Einblicke in das Innenleben Florentynas verzichtet.

Die Schwierigkeit der Analyse der Perspektive betrifft auch die ideologische Ebene, die der Frage nachgeht, wer „in dem jeweiligen Abschnitt die *bewertende* Instanz [Hervorhebung im Original]“¹⁹⁸ ist. Denn die emotionale und aktionale Zurückhaltung der Erzählerfigur macht die Entscheidung bezüglich Innen- beziehungsweise Außensicht fast unmöglich, etwa als es am Beginn der Erzählung zu einem kurzen Dialog zwischen Florentyna und dem Hausmeister Walenty kommt:

Po twarzy jej, która nagle jakby skamieniała w maskę nieugiętej dumy, latały płomienie tryumfu; nozdrza jej prostego nosa rozděły się szeroko, drobne usta drżały nieco, zwłaszcza górna warga, wzdardliwym rysem ściągnięta i odchylona nad białymi, bardzo równymi zębami.
 – Walenty słyszy? – dodała głośnie, doczekać się nie mogąc odpowiedzi stróża.
 – Toć słyszę! – odrzekł leniwie. – A kto by się ta pytał! – I rzucając niedopałek, szeroko przed siebie plunął. Te wielkie miny nie imponowały mu jakoś.¹⁹⁹ (MK 1974 III, 97)

¹⁹⁶ Schmid, *Elemente*, S. 142.

¹⁹⁷ „Die Jahre des Hungers, dem mit unbeugsamen Stolz entgegengetreten wurde, das Elend der Kleidung, welches emsig vor den Blicken der Leute verhüllt wurde, der ganze traurige Kampf gegen das Schicksal, nur um sich über dem ‚Pöbel‘ zu halten, all das trat jetzt mit unbarmherziger, höhnischer Klarheit zutage.“

¹⁹⁸ Schmid, *Elemente*, S. 151. Demnach umfasst der Parameter der Ideologie „verschiedene Faktoren, die das subjektive Verhältnis des Beobachters zu einer Erscheinung bestimmen: das Wissen, die Denkweise, die Wertungshaltung, den geistigen Horizont.“ Ebd., S. 132.

¹⁹⁹ „Ihr Gesicht, das plötzlich zu einer Maske unbeugsamen Stolzes versteinerte, rötete sich vor Genugtuung; die Flügel ihrer geraden Nase blähten sich weit auf, der kleine Mund zitterte etwas, besonders die Oberlippe, die verächtlich zusammengezogen war und die weißen, sehr geraden Zähne ein wenig entblöbte. ‚Hören Sie, Walenty?‘ fügte sie lauter hinzu, da sie die Antwort des Hausmeisters nicht abwarten konnte. ‚Ja doch!‘ erwiderte er träge. ‚Aber wer würde schon nach der da fragen!‘ Er warf den Zigarettenstummel weg und spuckte aus. Ihre großartigen Mienen imponierten ihm in keiner Weise.“

Dies ist die figurale Sicht – doch eben die einer aufmerksamen Beobachterin, die sich selbst emotional zurücknimmt. Deshalb bleibt das subjektive Verhältnis der Erzählerin zu Florentynas Stolz größtenteils unbeleuchtet.

Indes zeigt sich die Innensicht der Erzählerin deutlich hinsichtlich eines anderen Paramaters – dem des Raumes. Diese „räumliche Perspektive wird konstituiert durch den Ort, von dem aus das Geschehen wahrgenommen wird, mit den Restriktionen des Gesichtsfelds, die sich aus diesem Standpunkt ergeben.“²⁰⁰ So bleibt die räumliche Wahrnehmung in „Panna Florentyna“ an den Standpunkt der Erzählerfigur gebunden. Die Handlung spielt in Warschau, wobei während der Rahmenerzählung nur zwei Orte konkretisiert und dann auch beibehalten werden: der Eingang zu dem Mietshaus, in dem Florentyna wohnt, sowie eine Parkallee. Der Prozess des Gehens – die Erzählerin und Florentyna laufen vom Mietshaus zum Park sowie innerhalb des Parks – spielt kompositorisch keine Rolle. Er wird nur angedeutet, wie etwa an dem Wendepunkt in der Allee:

Zawróciłam i ja tedy i szłam raz jeszcze tą posępną, dopiero co przebytą drogą. Kto wie, jak dawno ta ludzka dusza nie miała komu skrytości swych otworzyć?... Zaraz też postyszałam obok siebie ciche westchnienie ulgi i głos niski, stłumiony.²⁰¹ (MK 1974 III, 104).

Wichtig ist das räumliche Nebeneinander der beiden Figuren, das die Gesprächssituation und die Eröffnung der metadiegetischen Ebene ermöglicht.

Die zurückhaltende Perspektive hängt mit der Gestaltung der Erzählerin zusammen, deren geringer Grad an Beteiligung daran deutlich wird, dass sie sich selten in der ersten Person Singular äußert. Sie erwähnt ihren eigenen Akt des Beobachtens direkt am Beginn des Textes: „Patrzyłam na nią zdumiona.“²⁰² (MK 1974 III, 95) Dass die Erzählerin ihr eigenes Empfinden thematisiert, bildet die Ausnahme, etwa als Florentyna auf die Frage nach der Mutter hin heftig reagiert:

Czułam ogromną przykrość z tego obrotu rzeczy. Po co było mi wspominać o matce?
– Moja panno Florentyno – rzekłam serdecznie, ale mi do słowa przyjść nie dała.
– Wszystko powiem, proszę pani! Przed panią jak na świętej spowiedzi, nie mam się co kryć! Wszystko, proszę pani, powiem!
[...] Niewymowny wyraz udręczenia przebijał w całej postaci. Dotknęłam jej splecionych palców.
– No, proszę, panno Florentyno, proszę się uspokoić! Nie mówmy na ulicy o tych smutnych rzeczach! Chodźmy!...²⁰³ (MK 1974 III, 99)

²⁰⁰ Schmid, *Elemente*, S. 131. Die figurale Perspektive auf räumlicher Ebene wird beispielsweise durch die Verwendung deiktischer Ortsadverbien wie „hier“, „dort“, „rechts“, „links“ signalisiert. Vgl. ebd., S. 146.

²⁰¹ „Also wendete auch ich mich um und ging noch einmal den düsteren, eben erst zurückgelegten Weg. Wer weiß, wie lange diese menschliche Seele niemanden hatte, um ihr Verborgenes zu öffnen? Sogleich hörte ich neben mir einen leisen Seufzer der Erleichterung und eine tiefe, gedämpfte Stimme.“

²⁰² „Ich blickte erstaunt auf sie.“

²⁰³ „Diese Wendung der Dinge verdross mich sehr. Warum musste ich auch die Mutter erwähnen? ‚Mein Fräulein Florentyna‘, sagte ich herzlich, aber sie ließ mich nicht zu Wort kommen. ‚Ich werde alles sagen,

Die Erzählerfigur initiiert den Weggang vom öffentlichen Platz, um das Private zu ermöglichen. In der Wahrung dieses Raumkonzepts um Öffentlichkeit und Privatheit ist die Erzählerin Florentyna ähnlich, während sie ansonsten eher eine kritische Distanziertheit gegenüber der Hauptfigur einnimmt.

Ein weiteres Kennzeichen der Erzählerfigur ist, dass sie ihre höhere gesellschaftliche Stellung dezent offenbart. Dies zeigt sich im rein materiellen Sinne, denn sie kann es sich leisten, Hausarbeiten erledigen zu lassen. So fragt Florentyna: „– Czy może, proszę pani, jest robota jaka? Mam teraz właśnie trochę wolnego czasu... – Owszem, będzie. Na jaki tydzień będzie.“²⁰⁴ (MK 1974 III, 96) Ein weiterer Hinweis auf die materielle Besserstellung der Erzählerin findet sich darin, dass sie bei der Beschreibung der Kleidung Florentynas sofort deren Ärmlichkeit erfasst: „Stała przede mną prosta, chuda, trochę sztywna, w czarnej, wełnianej, bardzo czystej, wytartej i gęsto wycerowanej sukni, w czarnej okrywce, którą widocznie sama sobie uszyła, w wyrudziałym kapeluszu i w nicianych rękawiczkach.“²⁰⁵ (MK 1974 III, 95)

Welche Folgen haben die Strukturierung des Textes in Erzählebenen, die wenig beteiligte Erzählerin und ihre zurückhaltende Perspektive? Wie in den weiteren Adels-erzählungen wird das Innere der Hauptfigur auch hier zu großen Teilen über deren eigene Worte erschließbar. Die Figur stellt sich sprechend selbst dar, ähnlich wie es in dramatischen Texten der Fall ist.²⁰⁶ Als Florentyna etwa über die Mietwohnung berichtet, die sie und ihre Mutter in einem ärmeren Stadtviertel beziehen, demonstriert sie ihre tief sitzende Verachtung gegenüber den niederen Schichten:

Sama tam, proszę pani, najordynarniejsza hołota! Co ja się nacierpiałam między tymi ludźmi, to tylko Bogu jednemu wiadomo! Samo prostactwo, bez żadnej edukacji! Nie ma gorszej rzeczy, proszę pani, jak z tą zbieraniną w jednym domu mieszkać! Lepiej się wszystkiego odrzec! Żadnej delikatności, żadnego wychowania, żadnego uważania dla wyższego stanu!²⁰⁷ (MK 1974 III, 104)

ich bitte Sie! Vor ihnen habe ich wie bei der heiligen Beichte nichts zu verbergen! Alles werde ich sagen, ich bitte Sie! [...] Ein unbeschreiblicher Ausdruck der Qual durchdrang ihre ganze Gestalt. Ich berührte ihre miteinander verflochtenen Finger. „Nun beruhigen Sie sich bitte, Fräulein Florentyna! Sprechen wir nicht auf der Straße über diese traurigen Dinge! Gehen wir!“

²⁰⁴ „Ich bitte Sie, haben sie vielleicht irgendwelche Arbeiten zu erledigen? Gerade jetzt habe ich ein wenig freie Zeit...“ „Natürlich, es gibt Arbeit für etwa eine Woche.“

²⁰⁵ „Sie stand aufrecht, hager und ein wenig steif vor mir, in einem schwarzen, wollenen, sehr sauberen, abgetragenen und vielfach gestopften Kleid, in einem schwarzen, erkennbar selbst genähten Umhang, in einem verschossenen Hut und in zwirnenen Handschuhen.“

²⁰⁶ Vgl. Pfister, Manfred, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München ¹¹2001 (= Uni-Taschenbücher, 580), S. 23. Auch vermittelt des Wortbestandes in Konopnickas Novellen kann deren Nähe zum dramatischen Text nachgewiesen werden. Vgl. Zelech, Władysław, „Słownictwo w nowelach Marii Konopnickiej. Badania statystyczne“, in: Białek; Budrewicz, *Maria Konopnicka*, S. 93-108, S. 97f.

²⁰⁷ „Ich bitte Sie, dort wohnte nur das ordinärste Pack! Was ich unter diesen Leuten gelitten habe, das weiß Gott allein. Der reinste Pöbel, ohne jegliche Erziehung! Es gibt nichts schlimmeres, als mit diesem Gesindel unter einem Dach zu leben! Besser auf alles verzichten! Kein Feingefühl, kein Benehmen, keine Achtung des höheren Standes!“

Somit gerät der Text beinahe zu einem Ein-Personen-Stück – über unüberwindbaren Stolz, der aus Standesdünkel resultiert. Für diese Strategie der Selbstpräsentation der Figuren lassen sich bei Konopnicka zwar weitere Beispiele finden,²⁰⁸ doch es dürfte kein Zufall sein, dass sie in der Mehrheit ihrer Adelstexte auftritt. Die so erlangte Nähe zum dramatischen Text korrespondiert in diesen Werken darüber hinaus mit der inhaltlichen Ebene, wodurch eine gewisse Künstlichkeit der adligen Welt impliziert wird.

In „Panna Florentyna“ etwa sind Prozesse des Vorgebens oder der Maskerade, die aus der Problematik der Auflösung der Adelschicht resultieren, thematisch bedeutsam. So gibt Florentyna sich als Witwe aus, um „ordentlicher“ zu erscheinen: „Zawsze jakoś, proszę pani, porządniej! Panna, to tam sobie taka hołota różnie tłumaczy, tak i tak: a wdowa, no, to wdowa! Dużo porządniej, dużo!“²⁰⁹ (MK 1974 III, 95) Weiterhin will sie im Mietshaus eine andere Beschäftigung vorgeben: anstatt Nähen Unterrichten (vgl. MK 1974 III, 96f.). Oder sie behauptet gegenüber der Hausmeisterin, auf dem Land adlige Verwandte zu haben, als sie nach längerer Abwesenheit ihre Mutter nicht in der Wohnung antrifft: „Ach tak, mówię, zapomniałam, że matka miała wyjechać na prowincję do familii, bo tam mamy krewnych obywateli w Lubelskiem. Tak, prawda!“²¹⁰ (MK 1974 III, 101)

Die Akte des Vorgebens und Vorspielens, die Florentyna vollführt, sind dem Theaterspielen sehr ähnlich. Die Mitmenschen bilden für sie den Antrieb zur Maskerade. Ihre große Angst ist es, im öffentlichen Raum die Kontrolle über ihre Haltung zu verlieren, so als sie in der Bernhardinerkirche die Mutter unter den Bettlerinnen erblickt:

Dopiero się jakoś w kaplicy o mur oparłam, stoję. „Aby nie paść! – myślę – aby nie paść! Aby ludziom widowiska z siebie nie robić!“ A tu się nogi pode mną trzęsą i poty biją na mnie raz zimne, raz gorące, żem dopiero po tyfusie wstała... No, zwyciężyłam jakoś te słabości, nic!²¹¹ (MK 1974 III, 102)

²⁰⁸ Auf die Strategie der „Autopräsentation“ („autoprezentacja“) der Hauptfigur weist Alina Brodzka hin, so für „Ksawery“ oder eben „Panna Florentyna“. Vgl. Brodzka, *O nowelach*, S. 171, 249f. Weitere Beispiele für Texte, in denen sich der Protagonist sprechend selbst charakterisiert, sind „Banasiowa“, „U źródła“ oder „W starym młynie“.

²⁰⁹ „Das ist, ich bitte Sie, irgendwie anständiger! Fräulein – das legt sich dieser Pöbel verschiedentlich aus, so und so: aber eine Witwe, nun, das ist eine Witwe! Sehr viel anständiger!“

²¹⁰ „Ach ja“, sage ich, „ich habe vergessen, dass Mutter zur Familie aufs Land fahren sollte, denn wir haben dort im Lubliner Gebiet Verwandte, die Gutsbesitzer sind. Tatsächlich!“

²¹¹ „Erst in der Kapelle lehne ich mich etwas an die Mauer, bleibe stehen. ‚Bloß nicht fallen!‘ denke ich, ‚bloß nicht fallen! Bloß vor den Leuten kein Spektakel aufführen!‘ Aber meine Beine zittern und Schweiß tritt mir aus allen Poren, mal kalt, mal heiß, denn ich war gerade erst vom Typhus genesen... Nun, irgendwie bezwang ich diese Schwäche!“

Die höchste Steigerung des Vorspielens findet statt, als Florentyna im Krankenhaus nach ihrer Mutter sucht, um sie schließlich gegenüber einer Krankenschwester zu verleugnen:

– Czy może się pani pyta o kogo innego? Bo ta staruszka, ta Brońska, co ja o niej mówię, co tu umarła u nas, to była taka babka spod kościoła... od Bernardynów ją tu przywieźli... żebraczka...

Zakonnica mówiła głośno, dobitnie, wszystkie głowy obróciły się w moją stronę.

– A to nie! – mówię. – Ja się pytam o panią Brońską, wdowę po urzędniku.

– To takiej nie było tutaj!

– Przepraszam...

Wyżej jeszcze podniosłam głowę i wyszłam.²¹² (MK 1974 III, 133)

Den privaten Raum ist Florentyna bestrebt, von Zuschauern frei zu halten und so empfindet sie die Nachbarn als Bedrohung.²¹³ Der für sie unerträgliche Punkt ist, dass die Mutter den privaten Raum nicht wahrt und somit dem einfachen Volk ähnlich wird: „Ale niech tylko zrobi się hałas w podwórzu albo w korytarzu, zaraz matka do drzwi, do okna, zaraz patrzeć, zaraz nadśluchiwać, zupełnie jak ta hołota, proszę pani, robi... zupełnie tak samo!“²¹⁴ (MK 1974 III, 125) Schließlich wird auch das Verhältnis zwischen Mutter und Tochter, der privateste Raum, von Prozessen des Vorspielens und Vorgebens dominiert. So richtet Florentyna die Mutter morgens her, zieht sie an und kämmt sie, obwohl diese sich nur in der Wohnung aufhält (vgl. MK 1974 III, 105). Die Tochter verbirgt vor der Mutter Informationen, etwa dass sie das mitgebrachte Essen nicht erbeten, sondern heimlich eingesteckt hat (vgl. MK 1974 III, 110). Auch die Mutter verschweigt der Tochter einiges und führt Tätigkeiten im Verborgenen aus (vgl. MK 1974 III, 121, 123). Im Endeffekt kommt es dazu, dass es zwischen Florentyna und ihrer Mutter an Offenheit und Unbefangenheit im Gespräch fehlt, was durch die Vermeidung gegenseitigen Blickkontakts bestätigt wird (vgl. MK 1974 III, 124f.). Das gegenseitige Vorspielen im privaten Raum wird zur Qual, so dass die Mutter die Tochter verlässt.

Das Motiv des Vorspielens dominiert auf metadiegetischer Ebene und steht der auf intradiegetischer Ebene stattfindenden Beichte entgegen. Damit sind die Erzählebenen nicht nur kausal, sondern auch thematisch – durch eine Kontrastbeziehung –

²¹² „Vielleicht fragen Sie nach jemand anderem? Die Alte, diese Brońska, von der ich spreche, die hier bei uns gestorben ist, das war nämlich ein Bettelweib aus der Kirche... von den Bernhardinern hat man sie hierher gebracht... eine Bettlerin...“ Die Ordensschwester sprach laut, mit Nachdruck, alle Köpfe wandten sich in meine Richtung. „Ach nein!“ sage ich. „Ich frage nach Frau Brońska, der Witwe eines Beamten. „Also die war nicht hier!“ „Entschuldigung...“ Ich hob den Kopf noch höher und ging hinaus.“

²¹³ Dementsprechend verhängt die Tochter Tür und Fenster der Wohnung (vgl. MK 1974 III, 105) und fordert die Mutter auf, leise zu sprechen, damit die Nachbarn nichts hören (vgl. MK 1974 III, 108).

²¹⁴ „Angenommen im Hof oder im Flur kommt Lärm auf – Mutter sofort zur Tür, ans Fenster, sofort schauen, sofort lauschen, ganz wie es dieses Gesindel macht, ich bitte Sie, ganz genau so!“

miteinander verknüpft.²¹⁵ Zugleich weisen Rahmen- und Binnenerzählung Ähnlichkeiten im Motiv der Maskerade auf, das nämlich auch den Erzählvorgang und die sich durch Zurückhaltung verbergende Erzählerfigur kennzeichnet. Diese Verschleierung des gesellschaftlich höher stehenden erzählenden Subjekts findet sich in allen Adelstexten Konopnickas und steht in einem Spannungsverhältnis zu ihrem Schreiben, vermittels dessen sie dezente autobiografische Spuren setzt.²¹⁶

Auch in der Erzählung „Na werendzie. Obrazek“²¹⁷ findet sich die Strukturierung in mehrere Erzählebenen, wobei die intradiegetische Ebene dieses Mal ereignisreicher ist: Es wird ein festlicher Empfang auf einem Gutshof geschildert. Die zu den Gästen zählende Erzählerfigur streift mit ihrem Blick abwechselnd den Hausherrn, die landadlige Gesellschaft und einen herannahenden Landstreicher, welcher sich als Bruder des Gastgebers herausstellen wird:

Palce gospodarza wpiły się w balustradę kurczowo [...]. A dokoła owalnego stołu rozmowa kipiała zdwojonym ruchem i gwarem. Zaiskrzyły się przy likierach oczy, zarumieniły twarze, spojrzenia i słowa krzyżowały się jak race. Uplynęła chwila. Stojący pod krzyżem człowiek poruszył się i skierował kroki swoje ku dworowi.²¹⁸ (MK 1962, 320f.)

Die metadiegetische Erzählebene wird durch die Worte des als Landstreichers auftretenden Bruders, Antoszek, eröffnet und umfasst ein längeres Textsegment (vgl. MK 1962, 323-329). Seine Binnenerzählung enthält verschlüsselte Andeutungen auf den Januaraufstand und die Verbannung nach Sibirien, um schließlich den brüderlichen Betrug um das Erbe zu thematisieren:

Wróciłem nie do dziedzictwa swego, ale na cudze śmietnisko, na śmietnisko hańby braterskiej... Ten kawał ziemi nie był moim, ten las nie był moim, te pola, te łąki nie były moje. Nic nie było mego... Tak mi powiedział brat. Powiedział i dowiódł. A potem wygnął mnie, psami wyszczuł, wypędził. Mnie z mojej schedy! Mnie z mego działu, mnie z mojej...²¹⁹ (MK 1962, 328)

²¹⁵ Genette nennt zwischen den auf verschiedenen Ebenen situierten Erzählungen drei Beziehungstypen, im *Neuen Diskurs der Erzählung* sechs Typen. Vgl. Genette, *Erzählung*, S. 166, S. 254f. Beim Kausalverhältnis wird der metadiegetischen Erzählung eine explikative Funktion verliehen: „Alle diese Erzählungen antworten, ob explizit oder nicht, auf eine Frage vom Typ ‚Welche Ereignisse haben die gegenwärtige Situation herbeigeführt?‘“ Die rein thematische Beziehung impliziert „keinerlei raumzeitliche Kontinuität zwischen Metadiegesen und Diegesen“: Sie kann eine Kontrast- oder Ähnlichkeitsbeziehung sein. Ebd., S. 166. Eine weitere Funktion der Rahmenerzählung in „Panna Florentyna“ ist es, vollständige Authentizität vorzutäuschen. Vgl. Brodzka, *O nowelach*, S. 249.

²¹⁶ Florentyna erwähnt gegenüber dem Hausmeister, dass sie zum Mittag zu „Frascati“ eingeladen sei (vgl. MK 1974 III, 97). „Frascati“ hieß nicht nur ein vornehmes Warschauer Restaurant, sondern auch der Park um den Wohnsitz der Familie Branicki, wo Konopnicka ab März 1887 für einige Zeit drei Zimmer gemietet hatte. Vgl. die Anmerkungen in MK 1974 III, S. 392.

²¹⁷ Konopnicka, Maria, „Na werendzie. Obrazek“, in: MK 1962, S. 318-329. Die Seitenangaben erfolgen in Klammern im laufenden Text.

²¹⁸ „Die Finger des Hausherrn krallten sich krampfhaft an der Balustrade fest [...]. Aber rund um den ovalen Tisch schäumte das Gespräch mit doppelter Kraft und Lautstärke auf. Bei den Likören begannen die Augen zu funkeln, die Gesichter röteten sich, wie Raketen kreuzten sich Blicke und Worte. Es verging ein Augenblick. Der unter dem Kreuz stehende Mensch rührte sich und lenkte seine Schritte auf den Herrenhof zu.“

²¹⁹ „Ich kehrte nicht auf mein Erbe zurück, sondern auf einen fremden Müllplatz, auf einen Müllplatz der brüderlichen Schande... Das Stück Land gehörte nicht mir, der Wald gehörte nicht mir, die Felder, die

Vermittels der Binnenerzählung wird also deutliche Kritik am Adel geübt, dem das Fehlen moralischer Grundsätze bescheinigt wird.

Eine ergänzende Charakterisierung der Adelsschicht erfolgt – anders als in „Panna Florentyna“ – vermittelt der Rahmenerzählung, wobei wiederum die Erzählperspektive von Interesse ist. Auf perzeptiver Ebene wird die figurale Sicht der Erzählerfigur eingenommen, die zum Zeitpunkt des Geschehensablaufs noch nichts über die betrügerische Vorgeschichte des Gastgebers weiß:

W okolicę naszą przybył z daleka, majątek zrujnowany, ale znaczny kupił i urządziwszy się w nim z wielkim nakładem, po pańsku żyć zaczął. [...] Wiedziano, że człowiek był bezzenny, bogaty i lubiący życie towarzyskie. Dzisiejszy obiad zebrał w jego progach wszystko, co żyć tym życiem chciało i umiało. [...] Przyjęcie było zbyt kosztowne, goście bawili się swobodnie, gospodarz odgadywał myśli ich i chęci.²²⁰ (MK 1962, 319f.)

Durch das Prisma des erlebenden Ichs²²¹ wird die Vorliebe des Landadels für luxuriöse gesellschaftliche Vergnügungen wahrgenommen. Mit der Einnahme der figuralen Sicht geht auch wieder der Verzicht auf die Möglichkeit zur Introspektion einher, etwa wenn die adlige Gesellschaft nach den ersten Tönen des Bettlerliedes beschrieben wird:

Towarzystwo wszakże zajęte było nader ożywioną rozmową. Wątpliwym zdawało się nawet, czy ktokolwiek zauważył cały ten epizod. Panowie uszługiwali damom, panie chłodziły się wachlarzami, poruszonymi z lekkim szmerem. Jasne tkaniny sukien uroczo odbijały się od ciemnego tła winogrodu, który tu, to tam przesywała złota strzała słońca, kładąc ciepłe, żywe blaski na wytwornie ułożonych włosach i odkrytych szyjach kobiet.²²² (MK 1962, 319)

Aus Sicht der Erzählerfigur werden die vollendeten Umgangsformen und das vornehme Äußere der Adligen wahrgenommen; die Objekte der Beobachtung sind also die von außen betrachteten Gäste, nicht das eigene adlige Ich. Somit entsteht eine Art Lücke im Erleben der Adelsstellung beziehungsweise des adligen Subjekts. Aufgrund dieses verschwiegenen eigenen Erlebens ist die ideologische Perspektive allerdings nur schwierig zu bestimmen.

Wiesen gehörten nicht mir. Nichts gehörte mir... Dies sagte mir der Bruder. Sagte und bewies es mir. Und dann jagte er mich weg, hetzte mich mit Hunden hinaus, trieb mich fort. Mich von meinem Erbe! Mich von meinem Anteil, mich von meinem...“

²²⁰ „In unsere Umgebung kam er aus der Ferne, kaufte ein heruntergekommenes, aber beachtliches Landgut, richtete sich mit großem Aufwand ein und begann, wie ein Herr zu leben. [...] Man wusste, dass der Mann unverheiratet und reich war und das gesellschaftliche Leben liebte. Das heutige Mittagessen versammelte in seinem Haus alles, was dieses Leben führen wollte und konnte. [...] Der Empfang war luxuriös, die Gäste unterhielten sich ungezwungen, der Gastgeber erriet ihre Gedanken und Wünsche.“

²²¹ Homodiegetische Erzähler „zerfallen in zwei nach Ebene und Funktion differenzierbare Instanzen, das *erzählende* und das *erzählte* Ich [...] [Hervorhebungen im Original].“ Schmid, *Elemente*, S. 87. In der vorliegenden Arbeit soll für Letzteres der in der deutschsprachigen Forschung verbreitete, beispielsweise von Stanzel verwendete Begriff des erlebenden Ichs verwendet werden. Vgl. ebd.

²²² „Die Gesellschaft war jedoch von einem überaus lebhaften Gespräch in Anspruch genommen. Es erschien sogar fraglich, ob irgendjemand diese ganze Episode bemerkt hatte. Die Herren warteten den Damen auf, die Damen verschafften sich Kühlung, indem sie ihre Fächer mit leichtem Geräusch bewegten. Die hellen Stoffe der Kleider hoben sich entzückend vom dunklen Hintergrund des Weines ab, den bald hier, bald dort ein goldener Sonnenstrahl durchdrang, der einen warmen, lebhaften Glanz auf das vornehm gelegte Haar und die bloßen Hälsen der Frauen warf.“

Ein ausnahmsweise deutliches Beispiel für die figurale Sicht auf Ebene der Wertung stellt die Beschreibung Antoszeks dar, den der Bedienstete nicht am Betreten des Grundstücks hindern konnte:

Orli jego profil ostro się rysował w przejrzystym powietrzu; hardą, pięknie osadzoną głowę niósł wysoko, twarz miał śniadą, burzliwą, zbrudzoną, brodę ciemną, kędzierzawą, coś wyzywającego, coś nieugiętego w ruchu i w całej postaci. O kilka kroków za nim szedł kredencierz ze spuszczonej głową [...]. Widocznym było [...], że mu ten obdartus imponuje. Istotnie. Było to uosobienie siły i swobody.²²³ (MK 1962, 322)

Das erlebende Ich tritt hier sicherlich auch deshalb hervor, weil an der Figur Antoszeks positive adlige Eigenschaften, wie Stärke und eine freiheitliche Gesinnung, approbierend wahrgenommen werden. Den klarsten Hinweis auf die figurale Perspektive liefert schließlich wie in „Panna Florentyna“ die räumliche Ebene, was die Bindung an das Gesichtsfeld der Erzählerfigur zeigt. Denn der Handlungsort bleibt im gesamten Verlauf die Veranda und ein Ausschnitt der in Blickweite liegenden Landschaft: „Tymczasem spod lasu [...] wynurzyła się postać rosłego, o potężnej budowy mężczyzny. Postać ta posuwała się krokiem śmiałym, pewnym [...]“²²⁴ (MK 1962, 320) Die Schilderung des am Waldrand auftauchenden Landstreichers erfolgt aus dem Blickwinkel der auf der Veranda sitzenden Erzählerin.

Nachdem somit hinsichtlich der Erzählperspektive eine Neigung zur Innensicht festgehalten werden kann, ist nun nach der Gestaltung der Erzählerfigur zu fragen. Diese tritt gleich im ersten Satz der Erzählung als Teil des Landadels hervor:

Siedliśmy właśnie do czarnej kawy na ślicznie ocienionej werendzie, kiedy wskroś szerokiej ciszy, jaka zwykle zalega pola w dnie świąteczne, dał się słyszeć silny i dźwięczny głos męski, śpiewający na nutę dziadowskiej, odpustowej pieśni.²²⁵ (MK 1962, 318)

Die erste Person Plural zeigt die Stellung der Erzählerfigur an, taucht aber im gesamten Textverlauf nicht mehr auf. Genau wie in den anderen Adelserzählungen spricht sie auch höchst selten in der ersten Person Singular über sich, oft nur über den eigenen Beobachtungsakt: „W chwilę potem zobaczyłam wybiegającego z domu bez czapki, z serwetą na ramieniu kredencierza, który [...] zastąpiwszy wędrowcowi drogę, usilnie mu

²²³ „Sein Adlerprofil zeichnete sich in der klaren Luft scharf ab; den stolzen, schön geschnittenen Kopf trug er hoch, sein Gesicht war bräunlich, bewegt, zerfurcht, sein Bart dunkel und kraus, etwas Herausforderndes, etwas Unbeugsames lag in seinen Bewegungen und in seiner Gestalt. Einige Schritte hinter ihm ging der Lakai mit gesenktem Kopf [...]. Es war deutlich [...], dass ihm dieser abgerissene Kerl imponierte. In der Tat. Er war die Verkörperung von Stärke und Freiheit.“

²²⁴ „Indessen tauchte aus dem Wald [...] die Gestalt eines hochgewachsenen, gewaltig gebauten Mannes auf. Diese Person ging mit kühnem, sicherem Schritt vorwärts [...]“

²²⁵ „Wir hatten uns eben auf der schön beschatteten Veranda zum Kaffee gesetzt, als durch die tiefe Stille, die gewöhnlich an Feiertagen auf den Feldern liegt, eine kräftige und wohlklingende Männerstimme zu vernehmen war, die die Melodie eines Ablassbetteliedes sang.“

coś przekładał. Gospodarz wrócił tymczasem z pudełkiem świeżych cygar.²²⁶ (MK 1962, 321) Die Erzählerin wird wieder Zeugin einer adligen Maskerade, als der Gastgeber versucht, den Schein des Empfangs zu wahren. Durch einen ironischen Ton grenzt sie sich von dem versammelten Landadel ab:

W tej chwili jedna z panien wskazała błady rożek miesięcznego nowiu. Było to hasłem do podwojonych zachwyków. Postanowiono czekać na werendzie księżycowego światła, przy którym piękne oczy nabierają czarodziejskich blasków, jak utrzymywali panowie.²²⁷ (MK 1962, 322)

Die Erzählerin distanziert sich im Weiteren, indem sie sich keiner Figurengruppe, wie den „Damen“ oder „Gästen“, zugehörig zeigt, so nach dem Eintreten Antoszeks: „Wrażenie powitania tego było potężne. Goście wyciągnęli szyje, oddzielne grupy zbiły się w jedną, na wszystkich twarzach znać było podnieconą ciekawość.“²²⁸ (MK 1962, 323)

Am Ende erreicht die Erzählerin die größte Abgrenzung von der adligen Gästegruppe, die als sorglos und oberflächlich erscheint, indem sie Antoszek glaubt, dass seine Geschichte nur erfunden ist:

– Wielmożni państwo przebaczą Antoszkowi... Jak umie, tak ludzi zabawia... Po świecie z kosztorem chodzi, historie różne, ot tak, wymyśla sobie... Zwyczajnie, żebrak, włóczęga... Mówił to lekkim, swobodnym tonem światowego człowieka. A kiedy ten i ów sięgnął do kieszeni, skinął przecząco ręką [...].²²⁹ (MK 1962, 328)

Die Erzählerin durchblickt als Einzige das brüderliche Drama,²³⁰ während für die restlichen Gäste die Binnenerzählung Antoszeks lediglich eine unterhaltende, zerstreue Funktion hat.²³¹ Die zwischen Rahmen- und Binnenerzählung bestehende kausale Beziehung ist – neben dem Leser natürlich – nur den Brüdern und der Erzählerin bekannt. Damit ist in ihrer Figur ein alternativer Adelsentwurf impliziert, der

²²⁶ „Einen Augenblick später sah ich, wie der Lakai ohne Mütze, mit einer Serviette über dem Arm aus dem Haus lief, [...] dem Wanderer den Weg versperrte und ihm eifrig etwas erklärte. Der Gastgeber kehrte währenddessen mit einer Schachtel frischer Zigarren zurück.“

²²⁷ „In diesem Moment wies eines der Fräulein auf die blasse Sichel des Neumondes hin. Das war das Signal zu doppeltem Entzücken. Man entschied, auf der Veranda das Mondlicht abzuwarten, bei dem schöne Augen bezaubernden Glanz annehmen, wie die Herren behaupteten.“

²²⁸ „Diese Begrüßung machte einen gewaltigen Eindruck. Die Gäste reckten die Hälse, die einzelnen Gruppen drängten sich zu einer zusammen, auf allen Gesichtern war ein erregtes Interesse zu erkennen.“

²²⁹ „Die gnädigen Herrschaften mögen Antoszek verzeihen... Wie er es vermag, unterhält er die Leute... Er zieht mit dem Stock durch die Welt und denkt sich verschiedene Geschichten aus, einfach so... Ganz gewöhnlich, ein Bettler, ein Landstreicher...“ Er sagte das in dem leichten, ungezwungenen Ton eines weltmännischen Menschen. Aber als dieser und jener in die Tasche griff, machte er eine verneinende Geste [...].“

²³⁰ Als einzige Figur empfindet die Erzählerin die Tragik des steten Herumwanderns Antoszeks und erkennt den tatsächlichen Sinn der sich zwischen den Brüdern abspielenden Szene. Vgl. Bobrowska, *Konopnicka*, S. 224.

²³¹ Nach Genette umfassen die Typen von Beziehungen zwischen den Erzählungen auch Fälle, in denen keinerlei explizite Beziehung zwischen den beiden Ebenen besteht: „Ohne Rücksicht auf den metadiegetischen Inhalt erfüllt vielmehr der Narrationsakt als solcher eine Funktion in der Diegese, und zwar eine Funktion der Zerstreuung und/oder des Hinauszögerns.“ Die erstgenannte Möglichkeit wird als distraktive Funktion bezeichnet, die zweite als obstruktive. Vgl. Genette, *Erzählung*, S. 167, 255.

gedankliche Wachsamkeit und Tiefe gegen oberflächliche Vergnügungen stellt. Doch die Erzählerfigur wahrt den Schein des adligen Empfangs. Sie durchschaut die Maskeraden des Gastgebers und Antoszeks, doch agiert genau wie diese gemäß den kulturellen Normen der Adelsgesellschaft.

In der Novelle „Józik Srokacz“²³² wird, ausgehend von einem Unfall, die Verantwortlichkeit des Landadels für die ihn arbeitenden Bauern thematisiert: Der Bauer Józik Srokacz verliert an der Dreschmaschine des Gutshofes seine Hand.²³³ In der Gestaltung der Erzählerin und der Erzählperspektive liegt eine große Ähnlichkeit zu den eben analysierten Texten vor. Zwar fehlt dieses Mal eine metadiegetische Ebene, aber deren Funktion wird in gewissem Maße von dem sehr hohen Anteil an berichteter Rede²³⁴ bei völligem Zurücktreten der homodiegetischen Erzählerin übernommen. Denn die versammelte adlige Gesellschaft diskutiert den Unfall folgendermaßen:

- Szczególny wypadek! – wtrącił gość palający.
- A ja powiadam sąsiadowi dobrodziejowi – mówił gruby szlachcic – że wszystkie te maszyny to diabła warte. Dawniej chłop cepem walił – i dobra. A teraz...
- Ba! pańszczyzna była! Z pańszczyzną każdy był mądry. Najgłupszy szlachcic...
- O ho, ho!... – przerwał grubas – byli i oni mądrzy! Póki była pańszczyzna, przy każdym chłopie ekonomia trzeba było stawiać. Nie ma pańszczyzny – płacić sobie każą jak urzędniki w biurze. O ho! ho!... Mądry to naród!²³⁵ (MK 1962, 224)

Die adligen Figuren stellen sich wiederum durch ihre Rede selbst dar; auf Introspektion wird verzichtet. Der Landadel erinnert sich an die Zeiten der Leibeigenschaft und ist skeptisch gegenüber deren Aufhebung sowie der nun notwendigen Entlohnung bäuerlicher Arbeitskräfte. Den Gastgeber hingegen plagt ein schlechtes Gewissen, weil er an die Maschine keine Schutzplatten angebracht hat (vgl. MK 1962, 225). Er will einen zweiten Arzt zu dem verletzten Bauern schicken, was einen der Gäste aufbringt:

- No – mówił usprawiedliwiając się gospodarz – zawsze to przecie człowiek. Niech będzie, jak chce, trzeba go ratować. Zawsze on już trzeci rok u mnie służy, pracuje...
- Pracuje, bo mu sąsiad płacisz! [...] Cóż to on sąsiadowi darmo pracuje, czy co?
- Darmo, nie darmo. Aleć zawsze obowiązek jest...
- No, to go też sąsiad spełniasz. Posłałeś po doktora, po felczera, na pościeli leży, na materacach... Sąsiad może myślisz, że jak ozdrowieje, to ci będzie za dwóch robił? [...] Śmiej się

²³² Konopnicka, Maria, „Józik Srokacz“, in: MK 1962, S. 219-233.

²³³ Damit besteht eine deutliche Parallele zu Prus' Novelle *Powracająca fala* (*Die zurückströmende Welle*, 1880), in der ein Fabrikarbeiter am Getriebe einer Maschine seinen Arm verliert und schließlich – nicht zuletzt aufgrund zu später ärztlicher Behandlung – stirbt.

²³⁴ Bei dieser Form werden die Worte der Figuren mittels direkter Rede wiedergegeben: Die berichtete Rede soll „die ‚reale‘ Rede der Person unverändert wiedergeben“. Genette, *Erzählung*, S. 121. Sie ist die „mimetischste“ Form, der dramatische Typ. Ebd., S. 123.

²³⁵ „Ein ganz besonderer Fall!“ warf der rauchende Gast ein. „Und ich sage dem gnädigen Nachbarn“, sprach der dicke Adlige „dass all diese Maschinen zu nichts nütze sind. Früher hat der Bauer mit dem Dreschflegel geschlagen – und gut. Aber heute...“ „Freilich, es gab die Leibeigenschaft! Zu Zeiten der Leibeigenschaft war jeder klug. Der dümmste Adlige...“ „Oho!...“ unterbrach der Dicke „auch sie waren klug! Solange die Leibeigenschaft galt, musste man neben jeden Bauern einen Verwalter stellen. Jetzt gibt es keine Leibeigenschaft mehr – und sie fordern wie Beamte im Büro Bezahlung. Oho!... Das ist ein kluges Volk!“

sąsiad z tego! Jak ozdrowieje, to najpierw nie będzie nawet za jednego robił, bo choćby i poradził, to zawsze zmówi na to, że kaleka, a po wtóre, jak się zdarzy okazja, to tak samo będzie jedną ręką kradł, jak dotąd kradł dwoma.²³⁶ (MK 1962, 226)

Die Gutsherren sind von einigen zentralen Fragen bewegt: Inwieweit verdient der arbeitende Bauer Bezahlung und soziale Fürsorge? Wie ist sein Charakter beschaffen? Während der Hausherr diesbezüglich verunsichert ist, dominiert der wortführende Adlige das Gespräch, der den Bauern Undankbarkeit, Faulheit und Unehrllichkeit zuschreibt, weshalb sich die gutsherrliche Fürsorge in Grenzen halten müsse.

Während dieser Diskussion zieht sich die homodiegetische Erzählerin zurück, nachdem sie im ersten Satz der Novelle ihre Zugehörigkeit zur Gruppe des Adels gezeigt hat:

Siedzieliśmy właśnie przy stole. [...] Przez otwarte okna widać było nad drogą złote pyły, wzbite przez pędzone do wody bydło [...]. Z ogrodu, gdzie kilka kobiet zajętych było około warzywa, wpadały silne zapachy kopru i przywędłych liści [...].²³⁷ (MK 1962, 219)

Die Stellung der Erzählerin wird im Verlaufe dieses Zitats untermauert, denn die räumliche Organisation trennt – als Ausdruck der sozialen Ordnung – die draußen arbeitenden Bediensteten und die im Innenraum speisende adlige Gesellschaft voneinander. Noch deutlicher als in „Na werendzie“ distanziert sich die Erzählerfigur jedoch bald durch Desinteresse von der adligen Gruppe:

Przy stole niemniej było gwarnie i wesoło. Panowie wrócili właśnie z połowania [...]. Właśnie się był rozognił spór o dobroć użytej do dzisiejszych popisów broni. Dziwna rzecz... Nie interesował on mnie w najmniejszej mierze, a jednak z zupełną dokładnością odbił się w mojej pamięci.²³⁸ (MK 1962, 220)

Die Erzählerin wird erst wieder Teil der Gruppe, als der Unfall passiert: „– Reta! Reta! – wrzasnęły jednocześnie prawie zmieszane ludzkie głosy. Maszyna przestała huczeć, stanęła... Zerwaliśmy się od stołu, jedni biegli do sieni, drudzy do okien – myślano

²³⁶ „Nun“, rechtfertigte sich der Gastgeber, das ist doch immerhin ein Mensch. Es mag kommen, was da will, man muss ihn retten. Immerhin dient er schon das dritte Jahr bei mir, arbeitet...“ „Er arbeitet, weil du ihn bezahlst, Nachbar! [...] Arbeitet er etwa umsonst für dich, oder was?“ „Umsonst, nicht umsonst. Aber immerhin ist es die Pflicht...“ „Nun, du erfüllst sie doch, Nachbar. Du hast nach dem Arzt geschickt, nach dem Feldscher, er liegt im Bett, auf einer Matratze... Denkst du vielleicht, dass er für zwei arbeiten wird, wenn er gesund wird? [...] Darüber kannst du lachen, Nachbar! Wenn er geneset, so wird er zuerst nicht einmal für Einen arbeiten, denn wenn er auch könnte, wird er sich immer darauf festlegen, dass er ein Krüppel ist, und zweitens, wenn sich die Gelegenheit ergibt, wird er mit einer Hand genauso stehlen, wie er bisher mit beiden Händen gestohlen hat.“

²³⁷ „Wir saßen eben zu Tisch. [...] Durch die geöffneten Fenster sah man über dem Weg goldenen Staub, der von dem zum Wasser getriebenen Vieh emporgewirbelt wurde [...]. Aus dem Garten, wo einige Frauen mit dem Gemüse beschäftigt waren, roch es stark nach Dill und halbwelkem Laub [...].“

²³⁸ „Bei Tisch war es nicht weniger geräuschvoll und fröhlich. Die Herren waren eben von der Jagd zurückgekehrt [...]. Gerade war ein Streit über die Güte der heute vorgeführten Waffen entbrannt. Seltensame Sache... Er interessierte mich nicht im geringsten Maße, aber prägte sich mir doch mit absoluter Genauigkeit im Gedächtnis ein.“

zrazu, że gore... [...] Rzuciliśmy się w podworze.²³⁹ (MK 1962, 222) Das durch den Schreck aufgeflamnte Engagement der Gutsherren bringt die Erzählerfigur kurzzeitig der Gruppe näher.

Der zweite Teil der Erzählung schildert, zumindest im Vergleich zu den anderen Adelstexten, eine stärkere Beteiligung der Erzählerin am Geschehen. Für die Operation – Józik wird die Hand amputiert – schickt der Arzt die Herren aus dem Raum, während die Erzählerin bleiben darf: „W tej chwili doktor spojrział na mnie jakimś niezdecydowanym wzrokiem. – Pani... – zaczął wahająco – pani może zostać – dokończył niespodzianie.²⁴⁰ (MK 1962, 228) Auch der Gutsherr leistet Unterstützung bei der Operation: „Gospodarz obejrzał się, nie było nikogo. On sam podpierał poduszki i trzeźwił rannego.²⁴¹ (MK 1962, 228) Die aktive, fürsorgende Rolle des Gutsherrenpaares wird jedoch nicht ausführlicher von der Erzählerin beschrieben, sondern von dem wenig später im Sterben liegenden Józik zusammengefasst, als dieser sein Testament diktiert:

[...] ja, Józef Srokacz, mający po ojcu Jakubie Srokaczu sześć morgów, wielmożnemu panu i wielmożnej pani, u którego państwa wielmożnego trzy lata służywszy, krzywdy nie doznawszy, umieram z wdzięcznym sercem i wszelaką przychylnością. A iż mnie w ciężkiej godzinie opatrywali, doktorów przy mnie trzymali, nocą pilnujący, w dzień karmiący i pojący, niczego nie żałujący, bynajmniej się czym nie brzydzący.²⁴² (MK 1962, 232)

Diese „unglaubliche Großherzigkeit“²⁴³ des Bauern wird dem Dialog der Gutsherren entgegengestellt. Der Text ist somit stark moralisierend, wobei diese Tendenz in ihrer zeitlichen Bedingtheit verständlicher wird, wenn man einen Blick auf die Problematik der Bauernfrage wirft. Diese bildet einen wichtigen Bestandteil der polnischen historischen Erfahrung des 19. Jahrhunderts: Das Wissen „vom Unrecht gegenüber den Bauern, die eine fremde Macht befreite und nicht der eigene Adel“, trage zum Verständnis der polnischen Kultur sowohl des Positivismus als auch des Jungen Polens bei.²⁴⁴

²³⁹ „Hilfe! Hilfe!“ schrien fast gleichzeitig vermischte menschliche Stimmen auf. Die Maschine hörte auf zu dröhnen, stand still... Wir sprangen vom Tisch auf, die einen liefen in den Flur, die anderen zum Fenster – man dachte zuerst, dass es brennt... [...] Wir stürzten in den Hof.“

²⁴⁰ „In diesem Moment warf mir der Doktor einen unentschlossenen Blick zu. ‚Sie...‘, begann er zögernd ‚Sie können bleiben‘, schloss er unerwartet.“

²⁴¹ „Der Hausherr blickte sich um, es war niemand da. Er selbst stützte die Kissen und brachte den Verwundeten zur Besinnung.“

²⁴² [...] ich, Józef Srokacz, der ich von meinem Vater Jakub Srokacz sechs Morgen besitze, [vermache diese] dem gnädigen Herrn und der gnädigen Dame, nachdem ich bei den gnädiger Herrschaften drei Jahre gedient und nie Unrecht erfahren haben, sterbe ich mit dankbarem Herzen und in jeglichem Wohlwollen. Weil sie mich in der schweren Stunde versorgt haben, Doktoren kommen ließen, mich nachts pflegten, tagsüber mit Essen und Trinken versorgten, es an nichts fehlen ließen und nicht im geringsten Abscheu empfunden haben.“

²⁴³ Brodzka, *Maria Konopnicka*, S. 170.

²⁴⁴ Vgl. Borkowska, „Polnische Literatur“, S. 244. Konopnicka äußert im Vorfeld der 100-Jahr-Feierlichkeiten der Konstitution vom 3. Mai ihre Betrübniß darüber, dass die Schlachta solange mit der Bauernbefreiung gewartet habe, bis diese „für sie der Russe und der Preuße erledigt“. Vgl. den Brief Ko-

Der entsprechend kritische Blick auf das Gutsbesitzermilieu korrespondiert mit der formalen Ebene des Textes, und zwar hinsichtlich der Erzählperspektive. Es wird, wenn auch nur kurz, die bäuerliche Innensicht – die figurale Perspektive Józiks – eingenommen. Dessen unruhige, von einem Alptraum begleitete Nacht wird in Form der erlebten Rede wiedergegeben (vgl. MK 1962, 230). Hingegen stellt Konopnicka die Figuren von Adel nie vermittelt Introspektion oder Innensicht dar, was bereits für „Panna Florentyna“ und „Na werendzie“ gezeigt wurde, in denen vielmehr eine Selbstpräsentation der Protagonisten erfolgt. Die einzig akzeptable Möglichkeit der Darstellung scheint die Einnahme einer seltsam entsubjektivierten Innensicht der Erzählerin zu sein, die aus ihrer Stellung innerhalb des Adels dessen verschiedene Makel wahrnimmt und zugleich bezüglich ihrer eigenen gesellschaftlichen Identität ein Ausloten vornimmt.

So kommt in „Józik Srokacz“ ein Verfahren zum Einsatz, das in einem steten Zeichnen und Verwischen des Subjekts besteht. Dies betrifft einerseits die Rolle der Erzählerfigur, die man geneigt ist, als Gastgeberin und Gutsherrin einzuordnen. Deutlich macht dies neben dem eben genannten Zitat auch ihre Anwesenheit am Sterbebett Józiks (vgl. MK 1962, 231f.). Doch ein letzter Zweifel bleibt bestehen, denn sie benennt sich nicht in der Rolle der Gutsherrin, wobei diese Strategie ganz offenbar eine kulturell bedingte ist:

Es scheint, dass man die Literatur des Positivismus [...] am einfachsten mit Hinweisen auf verschiedene Selbstbegrenzungen charakterisieren kann, die man bewusst oder unbewusst annahm. Erstens vermied man die Perspektive des Subjekts; wie der Literaturhistoriker Antoni Potocki behauptet, herrschte damals der „Kult der Gemeinschaft“. Den Wert des Helden maß man an seinem Verhältnis zu den öffentlichen Angelegenheiten.²⁴⁵

Handelt es sich bei dem Subjekt zudem um den damals kritisch beäugten Adel, scheint es unmöglich zu sein, dessen Erleben seiner gesellschaftlichen Stellung zu erzählen. Andererseits jedoch schreibt Konopnicka deutlich das autobiografische Subjekt in den Text ein. Sie widmet das Werk ihren Söhnen („Moim synom“), das heißt ihren drei Söhnen Tadeusz, Stanisław und Jan.²⁴⁶ Schließlich wird in der Erzählung beschrieben, wie „der älteste Sohn des Hauses“ bei der Operation hilft (vgl. MK 1962, 228). Eine autobiografische Verankerung strebt Konopnicka auch im geografischen Sinne an, denn es werden authentische Ortschaften genannt, etwa Uniejów, Łowicz, Spodoszyn und

nopnickas an ihren Onkel Ignacy Wasilowski vom 26. März 1891. Konopnicka, *Listy do Ignacego Wasilowskiego*, S. 315.

²⁴⁵ Borkowska, „Polnische Literatur“, S. 228.

²⁴⁶ Vgl. die Anmerkungen in Konopnicka, Maria, *Pisma zebrane*. Pod red. Aliny Brodzkiej, Bd. 2: *Moi znajomi i inne opowiadania*. Warszawa 1974, S. 458. Im Folgenden zitiert als MK 1974 II; die Seitenangaben erfolgen in Klammern im laufenden Text. „Józik Srokacz“ stützt sich auf ein tatsächliches Ereignis in Bronów. Vgl. Brodzka, *Maria Konopnicka*, S. 170.

Łęczycza (vgl. MK 1962, 225). Diese Orte befinden sich im damaligen Gouvernement Kalisz, unweit von Bronów und Gusin, wo Konopnicka in den Jahren 1862 bis 1877 lebt.²⁴⁷ Diesen deutlichen Hinweisen auf das Subjekt der Autorin stehen die unklaren Umrisse der homodiegetischen Erzählerin entgegen, die sich weder als Gutsherrin benennt, noch sich zu Kindern und Mann in Beziehung setzt. So erscheint sie als zwar adlige, aber etwas in der Luft hängende Erzählerfigur. Das in diesem Zusammenhang als Gegenbewegung aufzufassende autobiografische Moment verbindet alle Adels-erzählungen Konopnickas.²⁴⁸

Auch in der Erzählung „Ksawery“²⁴⁹ spielt die Handlung im Gouvernement Kalisz. Sie thematisiert eine zwischen den Gesellschaftsschichten stehende Figur: Ksawery, von Geburt Adliger, wird als uneheliches Kind von seiner Mutter verstoßen und wächst bei dem Dorfpriester auf. Bezüglich der Strukturierung des Textes fallen wiederum die verschiedenen Erzählebenen auf, von denen die metadiegetische die ereignisreichere ist. Ksawerys Figurenrede eröffnet diese Ebene, auf der die jüngsten Ereignisse situiert sind: Die auf dem Sterbebett liegende Mutter bittet Ksawery öffentlich um Vergebung und vermacht ihm ihr Hab und Gut (vgl. MK 1962, 181f.). Als Adressatin von Ksawerys Erzählung ist wieder eine homodiegetische Erzählerin gestaltet:

- A! Ksawery! – rzekł okazując mu przyjemne zdziwienie.
- Ksawery Wilewski... – odpowiedział, kiwając się śmiesznie przede mną, co miało zapewne ukłon szlachecki oznaczać. – Aha, Wilewski, aha...
- I zbliżywszy się do mojej twarzy:
- Chwała Bogu – szeptał. – Matkę mi Pan Jezus dał...
- Co? Jak?
- Aha... Aha... Ta pani, pani Wilewska, szlachcianka, obywatelka... Ale że była wtedy wdową, aha, i dlatego się w Krakowie rodziłem... Chwała Bogu...²⁵⁰ (MK 1962, 180f.)

Vermittels Ksawerys Bericht wird auch in diesem Fall Kritik am Adel geübt, genauer an den moralischen Grundsätzen der Mutter, die ihr im Witwenstand geborenes Kind verstoßt, um nicht von ihrer eigenen Schicht gesellschaftlich geächtet zu werden.

²⁴⁷ Vgl. die Anmerkungen in MK 1974 II, S. 450.

²⁴⁸ Neben „Józik Srokacz“ beruft sich auch „Ksawery“ auf Konopnickas Erinnerungen an ihre Zeit in Bronów. Vgl. Brodzka, *Maria Konopnicka*, S. 165. Zu „Na werendzie“ liegt eine autobiografische Inspiration bezüglich Konopnickas Onkel Ignacy Wasilowski vor, dessen Rückkehr aus der sibirischen Verbannung einen tiefen Eindruck bei Konopnicka hinterlässt, was ihr Brief an Teofil Lenartowicz vom 22. Dezember 1884 zeigt. Vgl. Konopnicka, *Korespondencja I*, S. 68f. Auch in ihrer Korrespondenz mit dem Onkel selbst kommt Konopnicka immer wieder auf dieses Thema zurück; siehe etwa ihren Brief an Ignacy Wasilowski vom 27. Juli 1883. Vgl. Konopnicka, *Listy do Ignacego Wasilowskiego*, S. 123.

²⁴⁹ Konopnicka, Maria, „Ksawery“, in: MK 1962, S. 172-186.

²⁵⁰ „Ach, Ksawery!“ sagte ich und zeigte freudiges Erstaunen. „Ksawery Wilewski...“ sagte er und schwankte albern vor mir hin und her, was sicherlich eine adlige Verbeugung darstellen sollte. „Aha, Wilewski, aha...“ Er näherte sich meinem Gesicht: „Gott sei Dank“ flüsterte er. „Jesus hat mir eine Mutter gegeben...“ „Was? Wie?“ „Aha... Aha... Diese Dame, Frau Wilewska, Adlige, Gutsbesitzerin... Aber weil sie damals Witwe war, aha, deshalb wurde ich in Krakau geboren... Gott sei Dank...“

Durch den zweiten Teil der Binnenerzählung wird diese Kritik zugespitzt, indem Ksawery die Entwicklung nach der unerwarteten Genesung der Mutter schildert: „Rozniosło się po całym miasteczku... Pani aptekarzowa przychodzić nie chciała, pani poczmistrzowa też... Przykro było... A i na ulicy ludzie patrzą... szepcą... wstyd... A wszystko przeze mnie, że to wdową wtedy była...“²⁵¹ (MK 1962, 185) Die besser-gestellte Schicht der Stadt straft Mutter und Sohn mit Verachtung und erscheint als sensationslustig. Die metadiegetische Ebene endet schließlich mit dem Bruch zwischen Ksawery und seiner Mutter:

– Tak mówi do mnie pani: „Ksawery!“ – Tak ja na to: „Co, matko!“ – Tak pani: – „Nie wołaj na mnie: matko, tylko wołaj: ciotko. Piękniej będzie przy ludziach...“ – [...] A już się zara krwią serce zalało... A no, nic. Mówię ja „ciotko“ tydzień, mówię dwa, a co powiem, to jak by kto we mnie nóż utkwiał. Aż przyszła procesja. Jak przyszła, tak burmistrzowa nie chciała matki za baldachimem w pobok siebie puścić.²⁵² (MK 1962, 185)

Als die Mutter sich erneut vom Sohn abwendet, verlässt dieser sie. Ksawery weigert sich demnach, an den Prozessen der Maskerade teilzunehmen, die seine adlige Mutter kennzeichnen. Mit ihrem Wunsch, nur als „Tante“ Ksawerys zu gelten, täuscht sie vor, den moralischen Ansprüchen ihrer Gesellschaftsschicht zu genügen.

Die Erzählerfigur hat dieses Mal keinen Anteil an der adligen Maskerade. Sie ist – wie in den anderen Adelstexten – nur ein Teil der Rahmengeschichte, wobei diese ereignisarme intradiegetische Ebene im Prinzip keine abgeschlossene Handlung enthält, sondern lediglich ergänzende Beschreibungen der Figur Ksawerys. Die Erzählerin berichtet über ihre Bekanntschaft mit ihm, als er den Dorfpriester verlässt, um Briefe auszutragen: „Wtedy to poznałam go jakoś...“²⁵³ (MK 1962, 177) Die Identität der Erzählerin wird wiederum nur undeutlich gezeichnet. Sie zeigt sich als Teil einer Gruppe auf einem ländlichen Hof, auf dem der heimatlose Ksawery sein Nachtlager findet: „Do nas ściągał zwykle na noc, wiedział, że dostanie kolację i kąpiel do spania w stajni lub w oborze. Gdy przyszedł, czeladź, siedząc przy misie, wybuchała śmiechem i drwinami.“²⁵⁴ (MK 1962, 177) Aus dem weiteren Verlauf lässt sich schließen, dass die Erzählerin weder zum Gesinde noch zu den Bauern zählt. Sie zeigt sich zwar mit dem

²⁵¹ „Es verbreitete sich im ganzen Städtchen... Die Frau Apotheker wollte nicht kommen, die Frau Postmeister auch nicht... Das war unangenehm... Und auf der Straße schauen die Leute... flüstern... Schande... Und alles wegen mir, weil sie damals Witwe war...“

²⁵² „Da spricht die Dame zu mir: ‚Ksawery!‘ Ich antworte: ‚Was ist, Mutter!‘ Und die Dame: ‚Nenne mich nicht Mutter, sondern nur Tante. Das ist schöner vor den Leuten...‘ [...] Sofort blutete mir das Herz... Aber na ja, nichts weiter. Ich sage ein Woche ‚Tante‘, zwei Wochen, und es war so, als hätte mich jemand mit einem Messer durchbohrt. Bis die Prozession kam. Da wollte die Frau Bürgermeister Mutter hinter dem Baldachin nicht neben sich lassen.“

²⁵³ „Damals lernte ich ihn ein wenig kennen...“

²⁵⁴ „Zu uns kam er gewöhnlich über Nacht, er wusste, dass er ein Abendessen und einen Winkel zum Schlafen im Pferde- oder Viehstall bekommt. Als er eintraf, brach das beim Essen sitzende Gesinde in Lachen und Spötteleien aus.“

Haushalt beschäftigt, aber auch bei Spaziergängen in der Natur, so am Karfreitag: „Wieczorem, kiedy gorące przygotowania do święconego ochłodzi nieco, wyszłam na drogę w pole.“²⁵⁵ (MK 1962, 179) Die zur Hofgemeinschaft zählende Erzählerfigur stellt ihre Höherstellung durchaus dezent heraus, etwa als Ksawery für längere Zeit verschwindet: „Zaniepokoiło nas to zrazu, mówiliśmy o nim, aż potem wyszedł wszystkim z myśli i z pamięci. Dopiero na samo podwiośnie, grzejąc się na młodym słońcu przed domem, zobaczyłam, jak szedł od miasteczka.“²⁵⁶ (MK 1962, 180) Neben dem Ausruhen impliziert die ehrerbietige Begrüßung ihre landadlige Position, so als Ksawery plötzlich nach einiger Zeit in guter Kleidung auftaucht: „Dziwiłam się w duchu tej zmianie, kiedy Ksawery przystąpiwszy do ławki przemówił ‚pochwalony‘ i pocalował moją suknię, jak to miał we zwyczaju.“²⁵⁷ (MK 1962, 180) Eine weitere Hervorhebung der Erzählerin geschieht durch ihre Benennung als „gnädige Frau“ („łaski pani“, MK 1962, 186).

Wie sind nun die Erzählebenen verknüpft und welche Rolle spielt in diesem Zusammenhang die Erzählerin? Sie stellt eine Gegenfigur zu Ksawerys Mutter dar, indem sie gewisse fürsorgende Merkmale vertritt. Das erlebende Ich der Erzählerin findet sich zwar nur ausnahmsweise, aber zeichnet sich in diesen Fällen durch Mitgefühl aus, so als nach einiger Zeit Ksawery wieder in seiner ärmlichen Kleidung erscheint: „Rzuciło się coś we mnie na ten widok i jak stałam u okna, tak pobiegłam do kołowrota. Zobaczył mnie z daleka i zaraz też uśmiechać się zaczął po swojemu, współboleśnie, a współ-idiotycznie.“²⁵⁸ (MK 1962, 184) Die Erzählerin tritt noch einmal emotional hervor, als Ksawery erzählt, dass seine Mutter ihn erneut verleugnet hat: „Czułam się dziwnie wzburzoną.“²⁵⁹ (MK 1962, 184) Damit vertritt die Erzählerfigur andere moralische Grundsätze als die Mutter, sodass die Erzählebenen nicht nur in kausaler, sondern auch in thematischer Relation zueinander stehen, da eine Kontrastbeziehung vorliegt. Zugleich entsteht eine beträchtliche Distanz zwischen den beiden adligen Frauenfiguren, indem die Mutter und die Ich-Erzählerin mit ihren voneinander abweichenden ethischen Maßstäben auf verschiedenen Ebenen platziert werden.

²⁵⁵ „Am Abend, als die fieberhaften Vorbereitungen für das Ostermahl etwas nachließen, ging ich auf den Feldweg hinaus.“

²⁵⁶ „Das beunruhigte uns zuerst und wir sprachen von ihm, bis er dann allen aus Sinn und Gedächtnis verschwand. Erst im Vorfrühling, als ich mich vor dem Haus in der jungen Sonne wärmte, sah ich ihn vom Städtchen her kommen.“

²⁵⁷ „Ich wunderte mich im Inneren über die Veränderung, als Ksawery an die Bank trat, ‚Seien sie mir gegrüßt‘ sprach und mein Kleid küsste, wie es seine Gewohnheit war.“

²⁵⁸ „Bei diesem Anblick durchfuhr es mich und so wie ich am Fenster stand, lief ich zum Haspelrad. Er sah mich von weitem und begann auch gleich auf seine Art zu lachen, halbtraurig, halbidiotisch.“

²⁵⁹ „Ich war seltsam aufgeregt.“

Um eine Verringerung der Distanz ist Konopnicka jedoch bezüglich der Figur Ksawerys bemüht, was vermittels der Erzählperspektive geschieht. In der Wahl dieses Erzählmodus bestätigt sich somit die bereits für „Józik Srokacz“ festgestellte Tendenz. Vor allem im ersten Teil der Rahmenerzählung wird die Innensicht Ksawerys eingenommen, etwa hinsichtlich seiner Identitätslosigkeit, denn er besitzt keinen Taufschein (vgl. MK 1962, 173). An anderer Stelle wird seine figurale Sicht zumindest angedeutet, so vor allem im Dialog mit dem Dorfpriester, der Ksawerys Geheimnis kennt und ihn – angetrunken – „Herr Wilewski“ („pan Wilewski“) und „Adliger“ („szlachcic“, MK 1962, 175) nennt. Deutlich durch Ksawerys Prisma werden seine eigenen Gedanken erzählt, die sich noch lange um das Gespräch mit dem Priester drehen:

[...] a najbardziej go zastanawiało to, że go ksiądz szlachcicem czynił i z szlachecka jakoś przezwiał, kiedy on jako żywo żadnego przezwiska nie miał. A co i raz to mu się zdawało, że już gdzieś to przezwisko słyszał. Bodaj, czy nie tak wołają na „panią“. [...] Pani Ksawerego nie lubi [...]. Ale chustkę mu dała, niech jej to Bóg najwyższy odpłaci!²⁶⁰ (MK 1962, 176)

Es wird also wieder die Innensicht der gesellschaftlich tiefer stehenden Figur eingenommen, während auf Einblicke in das Innere der adligen Mutter verzichtet wird, wohinter sich nicht zuletzt eine Strategie der Sympathielenkung verbirgt.

Mit Ksawery zeichnet Konopnicka eine Figur, die im Prinzip zu keiner gesellschaftlichen Schicht gehört, was sich in seinen Anlagen und Merkmalen zeigt. So kann er zwar lesen, aber: „Ale nie umiał ani orać, ani siać, ani kosić, ani grabić [...]. Szczególnej też nie miał żadnej składości do koni, a kiedy raz Żydowi szkapę zaprzął, to chłopaki na ziemię od śmiechu się pokładły [...].“²⁶¹ (MK 1962, 172f.) Ist Ksawerys adliges Blut der Grund dafür, dass er kein bäuerliches Geschick hat? Die Erzählerin beschreibt ihn zumindest als deutlich anders veranlagt als die ländliche Bevölkerung: „Nie mogę powiedzieć, żeby był idiotą, ale zawsze mniej znacznie miał rozumu, niż go ludzie na wsi miewać zwykli.“²⁶² (MK 1962, 172) Im Weiteren wird der betende Ksawery als außergewöhnlicher und zugleich seltsamer Mensch dargestellt, der eine Art „Narr in Christo“ zu sein scheint: „Nędzarz ten, ten śmieszny, idiotycznie

²⁶⁰ „[...] aber am meisten gab ihm zu denken, dass der Priester einen Adligen aus ihm gemacht und ihn irgendwie adlig geheißen hatte, wo er doch beileibe keinen Beinamen besaß. Von Zeit zu Zeit schien es ihm, dass er diesen Namen schon irgendwo gehört hatte. Gott gebe, dass so nicht die ‚Dame‘ heißt. [...] Die Dame mag Ksawery nicht [...]. Aber ein Tuch hat sie ihm geschenkt, möge Gott der Allerhöchste ihr das vergelten!“

²⁶¹ „Aber er konnte weder pflügen, noch säen, noch mähen, noch rechnen [...]. Er hatte auch keine besondere Gewandtheit im Umgang mit Pferden und als er einmal für den Juden den Gaul anschrirte, legten sich die Bauern vor Lachen auf den Boden [...].“

²⁶² „Ich kann nicht sagen, dass er ein Idiot war, aber er hatte immer erheblich weniger Verstand, als ihn die Leute im Dorf gewöhnlich haben.“

uśmiechający się do ludzi człowiek wyglądał jak święty w zachwyceniu.“²⁶³ (MK 1962, 179) Der Protagonist erhält durch das Merkmal der Heiligkeit eine Besonderheit, während zugleich die „Verkrümmung“ („skrzywienie“) seiner Psyche²⁶⁴ deutlich wird. Damit kann „Ksawery“ auch als Erzählung über die evolutionäre Entwicklung des Adels gelesen werden, der vor allem in ethischen Fragen verkommt. Die fehlenden moralischen Maßstäbe führen zu einer „ungesunden“ Fehlentwicklung, die unter anderem durch die eingesetzten narrativen Strategien einer Kritik unterzogen wird.

2.1.2 Billigung der „gesunden“ Entwicklung

Die Erzählung „Niemczaki“²⁶⁵ thematisiert die Öffnung der Adelsschicht durch Heirat in den kaufmännischen Stand. Zugespitzt wird diese Tatsache dadurch, dass der Ehemann ein Deutscher ist. Der Text unterscheidet sich in mehrfacher Hinsicht von den eben analysierten Werken,²⁶⁶ insbesondere hinsichtlich der Gestaltung der Erzählinstanz, denn in „Niemczaki“ liegt ein heterodiegetischer Erzähler vor, der frei über Zeit und Raum verfügt und so die Entwicklung der adligen Familie überblickt:

Zapadał się tedy ów dwór stary, belka po belce i wiek po wieku; syny po ojcach, wnuki po dziadach szły, a nad każdym pokoleniem pułap coraz to był niższy, coraz to bardziej tłoczący. Aż ścisnął ich wreszcie tak, że ze starego, prastarego gniazda wyszli i po świecie roztałali się jakoś.²⁶⁷ (MK 1974 III, 239)

Während hier der materielle Verfall des Adels dargestellt wird, fällt nicht nur der recht milde Blick des Erzählers auf diesen Prozess auf, sondern auch seine hohe narrative Kompetenz – im Sinne einer besseren Informiertheit. Im Gegensatz zu den bisher analysierten Erzählerinnen kann er die Figurenkonstellationen, deren Änderungen sowie das Innere aller Protagonisten überblicken. Dies zeigt sich etwa, wenn über die Vorzüge des deutschen Kaufmanns sowie die Entscheidung der polnischen Adelstochter berichtet wird:

²⁶³ „Dieser arme Kerl, dieser alberne, idiotisch lächelnde Mensch sah aus wie ein Heiliger in Verzückung.“

²⁶⁴ Vgl. Brodzka, *O nowelach*, S. 169.

²⁶⁵ Konopnicka, Maria, „Niemczaki“, in: MK 1974 III, S. 239-249.

²⁶⁶ Eine autobiografische Inspiration ist jedoch auch für „Niemczaki“ nachweisbar: Der Ort des verfallenen Gutshofes liegt zwischen den Flüssen Ner und Warta, das heißt wiederum im damaligen Gouvernement Kalisz (vgl. MK 1974 III, 239 sowie 398). Die Inspiration zu der Figur des alten Gutsherrn liefert Konopnickas Schwiegervater. Sie schreibt diesbezüglich: „...wzięłam tak trochę kroju z Bronowskiego dziadka, to przynajmniej figura charakterystyczna“. Brief Konopnickas an ihre Tochter Zofia vom 16. Februar 1895. Zit. nach: Brodzka, *O nowelach*, S. 303.

²⁶⁷ „Der alte Gutshof verfiel dann, Balken für Balken und Jahrhundert für Jahrhundert; auf die Väter folgten Söhne, auf die Großväter Enkel und über jeder Generation hing die Holzdecke immer niedriger, drückte immer stärker. Bis sie endlich so sehr drückte, dass sie das alte, uralte Nest verließen und in der Welt umherschweiften.“

[...] a że był młody, przystojny, pracowity i proceder kupiecki dość mu zysków czynił, wyszła za niego dziewczyna, nad czym stary pan starego dworu, teraz na rezydencji u krewniaków aż gdzieś w ziemi krakowskiej siedzący, długo bolał skrycie.²⁶⁸ (MK 1974 III, 239f.)

Die Generation der Kinder legt also – anders als in „Panna Florentyna“ – keinen Wert mehr auf ihre adlige Geburt und verbindet mit ihr auch nicht die Vorstellung einer gesellschaftlichen Sonder- beziehungsweise Höherstellung.

Was den Erzähler zudem von den eben analysierten, zurückhaltenden Ich-Erzählerinnen abhebt, ist sein stellenweises Hervortreten. Dies geschieht in Form von Kommentaren, etwa bezüglich des alten Gutsherrn, der seine Enkel meidet, als diese den Sommer auf dem polnischen Landgut verbringen:

– Co w takich Niemczakach może być męskiego, rycerskiego, dziarskiego, szlacheckiego, obywatelskiego, co było rozwijać warto? Z łockia to wyrosło i do łockia pójdzie, ot co! Tak sobie rozumował pan stary. Właściwie to i nie rozumował nawet. On tylko to czuł; a czucie upartsze bywa niż rozumowanie.²⁶⁹ (MK 1974 III, 245)

Durch einen erklärend-bewertenden Erzählerkommentar wird die direkte innere Rede des alten Herrn ergänzt, um dessen Gefühl des Misstrauens gegenüber allem Fremden – Nicht-Polnischen, Nicht-Adligen – darzustellen. Mitunter kommen in dem Text auch Formen der erlebten Rede vor, die dem Erzähler zuzuordnen sind und ihm recht deutliche Konturen verleihen, so als der jüngere Gutsherr sofort durchgreift, als er eine Störung der Erntearbeiten feststellt: „Nic bardziej drażniącego dla gospodarza nad widok takiej niesprawyl!“²⁷⁰ (MK 1974 III, 247) Die jüngere Gutsbesitzergeneration wird auf dem Hof somit als arbeitsam und engagiert gezeigt, was der Erzähler durch sein Einschalten approbiert. Ein weiteres Beispiel für sein deutliches Auftreten etwa ist die Situation, als der ältere Enkel ohne Aufsicht bleibt und auf dem wildesten Pferd davonreitet: „Malcowi zaiskrzyły się oczy, rozdęły drobne nozdrza, ścisnął uzdeczkę w garści, konia piętą w bok i tyleś go widział. Właśnie jakby go wiatr zdmuchnął.“²⁷¹ (MK 1974 III, 248) Der Kleine wird als mutig und abenteuerlustig dargestellt, wobei die erlebte Rede des Erzählers eine Billigung seiner Figur darstellt.²⁷²

²⁶⁸ „[...] und weil er jung, gutaussehend und arbeitsam war und das Kaufmannsgewerbe ihm genügend Gewinn einbrachte, heiratete das Mädchen ihn, was der alte Gutsherr, der seinen Sitz jetzt bei Verwandten im Krakauer Gebiet hatte, lange heimlich beklagte.“

²⁶⁹ „Was kann an diesen ‚Germanisierten‘ schon Tapferes, Ritterliches, Wackeres, Adliges, Gutsherrliches sein, das es zu entwickeln wert wäre? Der Apfel fällt nicht weit vom Stamm, so ist’s!“ So schlussfolgerte der alte Herr für sich. Eigentlich schlussfolgerte er nicht einmal. Er spürte es nur, aber die Empfindung ist hartnäckiger als der Vernunftschluss.“

²⁷⁰ „Es gibt nichts Ärgerlicheres für einen Landwirt als den Anblick solch einer Störung!“

²⁷¹ „Die Augen des kleinen Kerls funkelten, seine feinen Nasenflügel blähten sich, er drückte die Zügel in der Hand, trat dem Pferd mit der Ferse in die Seite und weg war er. Gerade als habe ihn der Wind weggeblasen.“

²⁷² Der Erzählertext trägt somit deutliche Zeichen einer Nachahmung der gesprochenen Sprache, womit er der Gattung der „Plauderei“ („gawęda“) nahesteht. Die Einordnung als „Plauderei-Erzählung“ („gawędziarskie opowiadanie“) findet sich bei Brodzka, *O nowelach*, S. 303. Zu den Merkmalen der „Plau-

Was diese Erzählung mit „Ksawery“ verbindet, ist das Thema der „Evolution“ des Adels. Die diesbezüglichen Ansichten des alten Gutsherrn werden zumeist in Form der berichteten Rede wiedergegeben, wie seine Meinung über die Heirat seiner Tochter Felcia: „Postaw z bławatu, a wątek pacześny!“²⁷³ (MK 1974 III, 240) Der Vergleich von Seide und Hanf beziehungsweise Flachs verrät die Meinung, dass der polnische Adel von höherer Qualität als der deutsche Kaufmannstand sei. Die Hauptsorge des Alten dreht sich dementsprechend um die befürchtete Degeneration der alten Adelsfamilie: „Co do zięcia, tego stale ‚Szwabem‘ lub ‚kupczykiem‘ nazywał; a gdy mu z biegiem czasu dwóch wnuków przybyło: – Tym gorzej! mawiał – tym gorzej! Lepiej, żeby to zgasło, niż ma się degenerować!“²⁷⁴ (MK 1974 III, 240) Die Frage der familiären Fehlentwicklung bestimmt also den gemeinsamen Alltag; als die deutschen Enkel etwa die Exerzierübungen nachahmen, die der Großvater mit seinen polnischen Enkeln spielerisch durchführt, kommentiert dieser: „– Ot, szwabskie małpiarstwo i tyle. Czy to składność żołnierza robi? To dusza go robi, mości dobrodzieju, dusza!“²⁷⁵ (MK 1974 III, 246) Die Erlernbarkeit und der Erwerb von gewissen Fähigkeiten oder Merkmalen, hier des Soldatischen, betrachtet der alte Gutsherr als untergeordnet, während er dem Angebornen – der Seele – die entscheidende Rolle zuschreibt. Doch nach dem mutigen Ritt des deutschen Enkels ändert er schließlich seine Meinung und erkennt ihn als Teil der polnischen Adelsfamilie an: „Porwał z siodła Niemczaka pan stary i długo na piersi go tulił śmiejąc się i płacząc razem. – Nasza krew! Nasza... Nasz ród stary, poczciwy, szlachecki! – wołał całując chłopca po włosach, po twarzy [...]“.²⁷⁶ (MK 1974 III, 249) Die direkte Rede gibt hier die veränderte Haltung des alten Adligen ungefiltert wieder. Eine Distanzierung von ihr, etwa durch die Schaltung einer weiteren Erzählebene, wird im Gegensatz zu den bereits analysierten Adelstexten nicht vorgenommen. Ein Grund hierfür kann sein, dass die in „Niemczaki“ geschilderte Entwicklung eine „gesunde“ ist: Die Alten mit ihrem tief sitzenden Standesbewusstsein sterben aus, die nachrückenden Jüngeren sind tatkräftig und gehen in anderen Gesellschaftsschichten auf.

derei“ vgl. Bartoszyński, Kazimierz, „Gawęda prozą“, in: Bachórz; Kowalczykowska, *Słownik*, S. 313-317, v.a. S. 313f.

²⁷³ „Die Kettfäden aus Seide, aber die Schussfäden aus Werg!“

²⁷⁴ „Was den Schwiegersohn betraf, bezeichnete er [der alte Herr] ihn ständig verächtlich als ‚Deutschen‘ oder ‚Krämer‘; und als ihm im Laufe der Zeit zwei Enkelsöhne geboren wurden, sprach er: ‚Um so schlimmer, um so schlimmer! Besser es würde verlöschen als degenerieren!‘“

²⁷⁵ „Ach, deutsche Nachäfferei, nichts weiter. Ist es denn Gewandtheit, die einen Soldaten ausmacht? Die Seele macht ihn aus, mein Herr, die Seele!“

²⁷⁶ „Der alte Herr riss den ‚Germanisierten‘ vom Sattel und drückte ihn lange an die Brust, während er lachte und weinte in Einem. ‚Unser Blut! Unser... Unser altes, ehrliches, adliges Geschlecht!‘ rief er und küsste den Jungen auf die Haare und das Gesicht [...]“.

Allerdings erfolgt die Darstellung des alten Herrn durch ironische Stilisierung, an der die Einnahme der Außensicht Anteil hat. Vor allem die ideologische Perspektive ist eine narratoriale:

Miał tu wygodę, czuł serce, a nade wszystko tę atmosferę obywatelskiego życia, od której późno mu było odwykać. Tu jeszcze mógł w ganku stanąwszy huknąć na całe gardło: „Zaprzągaj!” tak, że echo o trzykroć od węglów stodoły odbite aż u lamusa gdzieś cichło. Tu chłop przechodzący mimo dworu czapkę jeszcze zdejmował, czy był kto, czy nie był w ganku. [...] Słowem, tu jeszcze pod nogami grunt czuł, był obywatelem.²⁷⁷ (MK 1974 III, 240f.)

Demnach ist der alte Landadel in seinem Lebensstil, den Bequemlichkeit und gewisse herrschaftliche Privilegien kennzeichnen, verwurzelt. Der heiter-ironische Ton, der die narratoriale Sicht kennzeichnet, unterscheidet sich stark von der zuvor analysierten zurückhaltend-kritischen Perspektive auf die Gutsbesitzer. Auch im Weiteren ist die Perspektivierung nicht figural markiert und somit als narratorial zu bestimmen, etwa als die Entwicklung der deutschen Enkelkinder geschildert wird, die körperlich schwach auf dem Gut eintreffen: „Chłopaczki bowiem, harcując przez parę miesięcy po łąkach i polach, ogorzały, wzmocniały, zjędrniały nad podziw. Niechętne tylko oczy dziada nie chciały widzieć tego.“²⁷⁸ (MK 1974 III, 245) Aus Sicht des Erzählers hat die Umgebung, hier das Landleben, einen enormen Einfluss auf die Enkel. Damit nimmt er einen deutlich dem alten Adligen entgegengesetzten Standpunkt ein, der die angeborenen edlen Anlagen für entscheidend hält. Der den Text dominierenden narratorialen Perspektive kommt in diesem Falle die größere Autorität zu und so wird aus der Außensicht heraus geschildert, wie das Umfeld, etwa die Art der Spiele, die deutschen Enkelkinder formt:

Zdarzało się też, że sami we dwóch urządzali sobie na własną rękę „Instrukcję“, przy czym starszy dziwnie czupurnie naśladował komendę starego pana, a młodszy ruchy domowych chłopców w lot chwycił. Zwłaszcza w atakach na bagnety pędrak ten celował. [...] tak mu to wszystko składnie szło, jakby się w szermierstwie owym od pieluch był ćwiczył.²⁷⁹ (MK 1974 III, 246)

Die ehemals dem Adel vorbehaltenen Fähigkeiten, wie der Umgang mit Waffen, können folglich erlernt und erworben werden. Der Textschluss bestätigt die Dominanz der

²⁷⁷ „Hier hatte er es bequem und sein Herz war zu Hause, vor allem fühlte er jene Atmosphäre des Gutsbesitzerlebens, von der es zu spät war, ihn zu entwöhnen. Hier konnte er noch im Gang stehen und aus voller Kehle ‚Spann an!‘ brüllen, so dass das Echo dreimal von den Mauerecken der Scheune zurückgeworfen wurde und erst irgendwo am Speicher verstummte. Hier nahm der am Gutshof vorübergehende Bauer noch die Mütze ab, egal ob jemand im Gang war oder nicht. [...] Kurzum, hier spürte er unter den Füßen noch Grund und Boden, war Gutsbesitzer.“

²⁷⁸ „Da die Kerlchen einige Monate auf den Wiesen und Feldern herumtobten, wurden sie sonnengebräunt sowie erstaunlich stark und kernig. Nur die widerwilligen Augen des Großvaters wollten das nicht wahrhaben.“

²⁷⁹ „Es geschah auch, dass sie zu zweit aus eigener Hand ‚Instruktionen‘ durchführten, wobei der Ältere die Kommandos des alten Herrn seltsam herausfordernd nachahmte und der Jüngere flugs die Bewegungen der Jungen des Hauses erfasste. Besonders in Attacken mit dem Bajonett zeichnete sich der Knirps aus. [...] es gelang ihm alles so geschickt, als hätte er sich seit frühesten Kindheit in der Fechtkunst geübt.“

umgebenden Einflüsse und damit die Erzählersicht: „Kiedy twardą jesienią przybył ojciec, żeby chłopców zabrać [...], nie poznał ich prawie, tak zakwitli zdrowiem i świeżością.“²⁸⁰ (MK 1974 III, 249) Das Motiv der Gesundheit lässt sich aber nicht nur auf die Kinder beziehen, sondern kann im Rahmen einer als „gesund“ verstandenen Adelsentwicklung gedeutet werden. Da diese keiner Kritik unterzogen werden muss, wird Platz für eine humorvolle Behandlung der Thematik geschaffen.²⁸¹ Dies lässt den Text auch hinsichtlich der Erzählstrategien als Ausnahme unter Konopnickas Adelserzählungen erscheinen.

2.1.3 Erzählen über das Volk – Verschwinden des adligen Ichs?

Dass der Adel zumindest einen Teilbereich von Konopnickas Interessen ausmacht, konnte eben gezeigt werden.²⁸² Gleichwohl bevorzugt die Schriftstellerin das Milieu der Bauern und Landlosen, wohl wissend, dass sie mit dieser Wahl des Erzählgegenstandes zugleich eine Abwahl trifft: Sie übergeht oder verschweigt andere, oft höhergestellte gesellschaftliche Gruppen. Die Intelligenz, das Bürgertum, die Beamten, aber auch Arbeiter finden sich kaum in ihren Werken.²⁸³ Dies hängt sicher damit zusammen, dass Konopnicka mit Vorliebe das Dorf als Handlungsort wählt,²⁸⁴ auch wenn nicht wenige ihrer Erzähltexte in der Stadt, zumeist in Warschau, spielen. Was die thematisierten Gesellschaftsschichten betrifft, tauchen in diesen Werken vor allem Figuren aus dem Milieu der niederen Bediensteten auf („Pod prawem“/„Unter Recht“, „Józefowa. Studium z natury“/„Die Józefowa. Eine Naturstudie“), oder aber die Stellung spielt nur

²⁸⁰ „Als der Vater im rauen Herbst eintraf, um die Jungen abzuholen [...], erkannte er sie fast nicht wieder, so blühten sie vor Gesundheit und Frische.“

²⁸¹ Der Text bearbeitet auf humoristische Weise das Motiv der „Poesie der Adelsnester“ („poezja gniazd szlacheckich“). Vgl. Brodzka, *O nowelach*, S. 303.

²⁸² In Konopnickas Nachlass finden sich weitere Hinweise für ihr Interesse am Adel, so Notizen unter dem Titel „Charaktery“ („Charaktere“). Darunter ist eine ausgebaute Notiz mit dem Titel „Pan Atanazy“ („Herr Atanazy“), die die Figur eines Adligen betrifft, welcher erfolglos versucht, sich von der Unehre seiner Familie reinzuwaschen und dem Land nützlich zu sein. Weiterhin findet sich dort die Skizze „Młody dziedzic“ („Der junge Gutsherr“) über einen Gutsbesitzer, der von einer geheimnisvollen Obsession gequält wird, die zum Selbstmord führt. Vgl. Brodzka, *O nowelach*, S. 340, die auch feststellt, dass die literarische Umsetzung der Entwürfe zu „interessanten Überraschungen“ hätte führen können. Vgl. ebd., S. 341.

²⁸³ Damit umfasst Konopnickas Prosawerk eine „bescheidenere Skala“ im Vergleich zu ihren Zeitgenossen Prus, Sienkiewicz und Orzeszkowa; deren Romane und Novellen zeichnen sich durch ausgedehnte gesellschaftliche Studien aus, welche „von Gesindehäusern über Kontore und Salons bis hin zu Gelehrtenstuben“ reichen. Ebd., S. 360. Das berühmteste – aber alleinstehende – Beispiel für die Thematisierung eines Arbeiterschicksals stellt die Novelle „Dym“ („Rauch“) dar, die den Tod eines jungen Kesselheizers schildert. Vgl. Konopnicka, Maria, „Dym“, in: MK 1962, S. 356-365.

²⁸⁴ Vgl. etwa Bobrowska, *Konopnicka*, S. 225, bezüglich Konopnickas Erzählband *Na drodze (Auf dem Weg)*: Der Weg der Erzählerin führt durch große Städte und die Provinz; eine besondere Faszination hat für sie vor allem das Dorf.

insofern eine Rolle, als dass sie unzureichend entlohnt ist, wie etwa die eines Lastenfuhrmanns („Nasza szkapa“/„Unser Gaul“) oder eines Stadtboten („Martwa natura“/„Stilleben“).²⁸⁵ Die Darstellung des Dorfes ist für Konopnicka aber offenbar von besonderer Wichtigkeit, da es sich bei der ländlichen Bevölkerung um ein bisher kaum beachtetes Milieu handele. So schreibt sie 1895 in einem Brief:

Zawsze mi się zdawało, że dusza, psyche ludu, za mało jest u nas znana i ceniona. Lud stanowił wprawdzie sferę zajęcia się naszym i badań, ale tylko ogólnie wzięty, jako taki, i pod względem etnograficznym raczej. Wiedzieliśmy, jakie są zwyczaje i obyczaje, jakie cechy fantazji ludowej, jaki owoc tej fantazji w pieśniach i podaniach, ale żeby kto badał wnętrza dusz i ot, „izb“ takich, charaktery indywidualne, i tę lub inną dolą – poza miłością „panicza i dzwiczyny“ – tego – do niedawna – nie było u nas wcale.²⁸⁶

Konopnicka bedauert, dass das Volk bisher nur aus ethnografischer Perspektive untersucht worden sei, etwa hinsichtlich seiner Gebräuche, Lieder und Sagen, womit also vor allem die Landbevölkerung im Fokus steht. Das Innere der Volksseele werde aber zu wenig geschätzt und untersucht: Die einzigen Schicksale, die bisher Interesse geweckt haben, seien die „Liebesbeziehungen zwischen jungen Edelmännern und (Dorf-)Mädchen“.

An der Erzählung „Stacho Szafarczyk“²⁸⁷ soll nun exemplarisch gezeigt werden, dass sich das Erzählen über die einfache ländliche Schicht bei Konopnicka wesentlich von den narrativen Strategien ihrer Adelstexte unterscheidet. Der Text thematisiert einen Konflikt zwischen Mutter und Sohn um den Umgang mit dem Erbteil. Nach dem Tod des Vaters will der vierzehnjährige Stacho sein Erbe selbst bewirtschaften, während die Mutter mit der Verdingung eines Knechts oder einer raschen Neuvermählung liebäugelt. Der Text wird vom Todesmotiv eingerahmt: dem väterlichen Begräbnis im Winter und einige Monate später Stachos Zusammenbruch während der Erntearbeiten. Der Erzähler tritt – anders als in den Adelserzählungen – weder ironisch oder kritisch hervor, noch zeigt er sich einer Figur oder Haltung zugeneigt. Die in diesem Sinne neutral erscheinende Erzählinstanz greift jedoch zuweilen ordnend und erklärend ein, etwa um das Verhältnis von Mutter und Sohn zu reflektieren:

²⁸⁵ In den weiteren „städtischen“ Texten ist die gesellschaftliche Position nur marginal für den Handlungsverlauf, da andere Themen dominieren. „W winiarskim forcie“ („Im Fort Winiary“) spielt etwa in Militärkreisen und behandelt die Germanisierung. Vgl. Konopnicka, Maria, „W winiarskim forcie“, in: MK 1962, S. 208-218. In „Będzie wojna. Obrazek“ („Es wird Krieg geben. Ein Bild“) werden ein Kriegsveteran und ein Astronom gezeigt, doch thematisch dominieren Krankheit und Patriotismus. Vgl. Konopnicka, Maria, „Będzie wojna. Obrazek“, in: MK 1974 II, S. 429-444. Die Hauptfigur in „Mendel Gdański“ („Der Danziger Mendel“) wiederum arbeitet als Buchbinder, jedoch bildet die jüdische Frage das Thema des Textes. Vgl. Konopnicka, Maria, „Mendel Gdański. Obrazek“, in: MK 1962, S. 378-405.

²⁸⁶ Brief Konopnickas an Michał Radziwiłł vom 15. Februar 1895. Konopnicka, Maria, *Korespondencja*. Komitet redakcyjny: Konrad Górski et als., Bd. 3: *Korespondencja w sprawach redakcyjnych i wydawniczych oraz listy do pisarzy: Władysława Mickiewicza, Czesława Jankowskiego, Michała Radziwiłła, Maryli Wolskiej, Henryka Sienkiewicza*. Wrocław usw. 1973, S. 236.

²⁸⁷ Konopnicka, Maria, „Stacho Szafarczyk“, in: MK 1974 III, S. 134-201.

I tak żyły obok siebie ścierając się bezwiednie i raniąc wzajem te dwa egoizmy surowe, pierwotne, a zarówno silne: egoizm kobiety, która chciała rozpocząć nowe pełne życie, i egoizm dziecka, które się rozpaczliwie chwyciło szczątków rozbitego, dawnego [...].²⁸⁸ (MK 1974 III, 180f.)

Ein weiteres Beispiel für diese Art erklärenden Erzählerkommentars findet sich an einer der Schlüsselszenen, als Stacho zum ersten Mal Getreide drischt: „Pierwsza ta młocka Stachowa była jak gdyby pasowaniem chłopca na parobka.“²⁸⁹ (MK 1974 III, 159) Der Erzähler scheint somit ober- oder außerhalb der dörflichen Gemeinschaft zu stehen, von wo aus er deren Funktionsweise in den Blick nimmt.

Im Unterschied zu der zumeist sparsam informierten adligen Erzählerin kann die Erzählinstanz in „Stacho Szafarczyk“ ihr Vermögen zur Introspektion voll ausnutzen. Das Innere verschiedenster Figuren wird wiedergegeben, was zumeist aus narratorialer Sicht erfolgt. Dies betrifft etwa die eben erwähnte Dreschszenen, in der der Dorfälteste namens Domin Stachos Vorhaben kritisch beäugt:

– [...] A wiesz ty, chłopak, że ja w twoich latach żrebaki ledwo pasał? Na pięci morgach sam robić chcesz?... Phiii... To duże rzeczy są! Ta święta ziemia nie da z siebie kpić! [...] Kręcił głową i tabakę brał; Stacho stał przed nim jak na rozżarzonych węglach. Było to niejako pierwsze odwołanie się jego do opinii publicznej, pierwsza próba uznania zamysłów jego lub popełnienia ich przez gromadę.
– Ano próbuj! – rzekł wreszcie stary. – Roboty teraz jakby i nie było; na parobka czas choćby i od Wielkiejnocy jeszcze.
Odetchnął Stacho lżej i do kolan staremu powtórnie się schylił.²⁹⁰ (MK 1974 III, 161f.)

Die Bauern werden in ihrer Verhaftung in den dörflichen Funktionsprinzipien gezeigt, von denen die Approbation oder Negation der Handlungen des Subjekts durch die gemeinschaftliche Meinung eines der wichtigsten ist. Das Thema der Akzeptanz durch Seinesgleichen taucht zwar auch in den Adelstexten auf – etwa in „Ksawery“ oder „Na werendzie“. Doch während das Funktionieren des Dorfes als natürlich gewachsen und naturgebunden dargestellt wird, erscheinen die Funktionsweisen des Adels als etwas Künstliches, das viel Scheinbares enthält.

In die Wert- und Normvorstellungen der Bauern wird Einblick genommen – und dies überwiegend aus der Außensicht. Aus narratorialer Perspektive wird etwa wahr-

²⁸⁸ „Und so lebten diese beiden rauen, ursprünglichen und zugleich starken Egoisten nebeneinander, rieben sich unbewusst aneinander und verletzten sich gegenseitig: der Egoismus einer Frau, die ein neues erfülltes Leben beginnen wollte und der Egoismus eines Kindes, das sich verzweifelt an die Überbleibsel des Zerbrochenen, Vergangenen klammerte [...].“

²⁸⁹ „Dieses erste Dreschen Stachos war wie die Erhebung des Jungen zum Bauernknecht.“

²⁹⁰ „[...] Und weißt du, Junge, dass ich in deinem Alter kaum Fohlen gehütet habe? Fünf Morgen willst du allein bearbeiten? Pfff... Das sind große Dinge! Der heilige Erdboden lässt keinen Spott mit sich treiben! [...]“ Er schüttelte den Kopf und nahm Tabak; Stacho stand wie auf glühenden Kohlen vor ihm. Er berief sich gleichsam das erste Mal auf die öffentliche Meinung, versuchte das erste Mal, die Anerkennung oder Verurteilung seiner Absichten durch die Menge zu erlangen. „Nun, versuch es!“ sagte der Alte endlich. „So viel Arbeit gibt es jetzt nicht; mit einem Knecht hat es auch noch bis nach Ostern Zeit.“ Stacho atmete leichter und neigte sich abermals zu den Knien des Alten.“

genommen, wie das Dorf schließlich Stachos Position als Hausherr akzeptiert: „We wsi przyzwyczajono się do tego porządku rzeczy. „Kiej poradzi, niech robi!“ – taka była ostateczna decyzja gromady. Nie pomógł nikt, to prawda, ale też nikt nie bronił. Kuzoszki tylko uspokoić się nie mogły.“²⁹¹ (MK 1974 III, 164) Der Blick auf das Figureninnere erfolgt somit aus Sicht des Erzählers, etwa auf das Bedauern der Mutter über ihren Witwenstand, als der Knecht Chrzast auf der Flöte spielt: „Im raźniej, im skoczniej Chrzast grał, tym większa wdowę ogarniała żałość. W pośrodku izby stawała, fartuch do oczu podnosiła i wzdychając pociągała nosem: – Oj, życie byłoby, życie! Nie to, co dziś!...“²⁹² (MK 1974 III, 179) In diesen ausgedehnten Introspektionen in das Innere der bäuerlichen Figuren besteht ein wichtiger Unterschied zu den Adelserzählungen, in denen niemals Einblicke in das adlige Figureninnere erfolgen.

Eine geänderte Erzählstrategie lässt sich folglich bezüglich der Perspektivierung nachweisen und betrifft auch die Einnahme der Innensicht: Wie sich in den Adelstexten bereits zeigte, ist die figurale Perspektive der zurückhaltenden adligen Ich-Erzählerin oder den Figuren aus dem einfachen Volk – Józik und Ksawery – vorbehalten. In „Stacho Szafarczyk“ wird ebenfalls streckenweise die Innensicht verschiedener bäuerlicher Figuren eingenommen. Der Übergang zur figuralen Perspektive Domins findet sich etwa, als dieser Stacho beim Pflügen beobachtet:

Stary patrzył przez chwilę i precz głową kiwał. Więcej mu wszelako roli żal było niż dziecka. Pług wyskakiwał na kamieniach, w lewo i w prawo krzywił, skiba odwalała się nierówno, szeroka, to wąska, to położysta, to stojąca, ot, Boże zmiłuj się!²⁹³ (MK 1974 III, 177)

Durch das Prisma des Alten wird dessen Besorgnis um die Ausführung der brotgebenden Arbeiten wahrgenommen, die einen zentralen Wert für die Bauern darstellen und so das dörfliche Leben bestimmen. Das zeigt sich auch, als Stacho und seine Mutter auf das Dreschen in einer nahen Scheune aufmerksam werden:

Cep był jeden, padał silnie, dźwięcznie, równo, znać było, że na wskroś do klepiska bije, że ledwo trzeba będzie posad na drugi bok przewracać. Wdowa niosąc łyżkę do ust przestała jeść i słuchała. Stachowi załopotalo czegoś serce w wątlej, wklęsłej piersi.²⁹⁴ (MK 1974 III, 152)

²⁹¹ „Im Dorf gewöhnte man sich an diese Ordnung der Dinge. „Wer zurechtkommt, der möge machen!“ – so lautete die endgültige Entscheidung der Menge. Niemand half Stacho, das ist wahr, aber auch niemand verwehrte es ihm. Nur die Gevatterinnen konnten sich nicht beruhigen.“

²⁹² „Je munterer und schwungvoller Chrzast spielte, umso betrübter wurde die Witwe. Sie stand inmitten der Stube, hob das Tuch an die Augen, seufzte und sog Luft durch die Nase ein: „Ach, das wäre ein Leben! Nicht so, wie jetzt!“

²⁹³ „Der Alte schaute eine Weile zu und schüttelte fortwährend den Kopf. Allerdings tat ihm der Acker mehr leid als das Kind. Der Pflug sprang auf den Steinen in die Höhe, verzog sich nach links und rechts, die Scholle wurde ungleichmäßig aufgeworfen, da weit, dort eng, mal leicht abfallend, mal stehend, oh Herr, erbarme dich!“

²⁹⁴ „Es war ein Dreschflegel, der kräftig, klangvoll und gleichmäßig fiel, man erkannte, dass er bis zur Tenne durchschlug und das Getreide kaum auf die andere Seite gewendet werden musste. Während die Witwe den Löffel zum Mund führte, hörte sie auf zu essen und lauschte. Stacho flatterte in der schwachen, eingefallenen Brust das Herz.“

Aus der Perspektive des Jungen und seiner Mutter wird über die gute Qualität der ausgeführten Arbeit berichtet. Als wenig später in einer Parallelszene Stachos Unbeholfenheit beim Dreschen thematisiert wird (vgl. MK 1974 III, 158), erfolgt die Darstellung wieder durch das Prisma einer bäuerlichen Figur – in diesem Falle das des Knechts Chrząst.

Konopnicka konzentriert sich somit in der Erzählung darauf, das Denken und Empfinden der ländlichen Figuren herauszustellen. Dies wird etwa deutlich, wenn man die Darstellung des Mutter-Sohn-Konflikts betrachtet. Als Stacho krank darniederliegt, wird seine Wahrnehmung des Verhältnisses zur Mutter geschildert:

Nienawidził wszystkich: Chrząsta, kowalkę, kumoszki... Matkę?!... Ucichnął i słuchał swego bijącego na gwałt serca... Tak! i matkę... Ale natychmiast nowa fala łez uderzyła mu do oczu. Nie! nie! matusię miłuje!... Tylko ona go nie... Tylko ona...²⁹⁵ (MK 1974 III, 172f.)

Die zwischen Liebe und Hass schwankende Beziehung wird in einer Intensität dargestellt, die an das Zerwürfnis zwischen Mutter und Tochter in „Panna Florentyna“ erinnert. Zwar dominiert in letztgenanntem Text die Autopräsentation der Protagonistin, doch wird deutlich, dass den bäuerlichen Figuren dieselben Konflikte und inneren Prozesse wie den adligen Figuren zugestanden werden.

Die Schriftstellerin behandelt in ihren Erzähltexten die Bauern also wie „gewöhnliche Menschen“, was im letzten Drittel des 19. Jahrhundert allerdings nicht selbstverständlich ist. Damals diskutieren die gebildeten Kreise ausgiebig über die literarische Gestaltung bäuerlicher Figuren, wobei es Konzepte gibt, Figuren aus dem Volk merkwürdig oder sonderbar erscheinen zu lassen („udziwnianie“)²⁹⁶, um ihnen als Genies oder Wahnsinnige den Zutritt zu den Literatursalons zu ermöglichen.²⁹⁷ Diese Idee breitet sich in der Nachfolge von Sienkiewiczs Novelle „Janko Muzykant“ („Janko, der Musikant“) aus.²⁹⁸ In einer 1888 erschienenen Rezension von Adolf Dygasiński's *Beldonek* spricht sich Konopnicka deutlich gegen diese „naive Deformation“ der Figuren aus dem Volk aus.²⁹⁹ Auch Dygasiński selbst plädiert dafür, den Bauern „so,

²⁹⁵ „Er hasste alle: Chrząst, die Schmiedin, die Gevatterinnen... die Mutter?! Er wurde still und hörte sein hastig schlagendes Herz... Ja! auch die Mutter... Aber sofort trat ihm ein neuer Strom von Tränen in die Augen. Nein! Nein! Mama liebte er! Nur sie ihn nicht... Nur sie...“

²⁹⁶ Brodzka, *O nowelach*, S. 270.

²⁹⁷ Vgl. ebd.

²⁹⁸ Vgl. ebd.

²⁹⁹ Vgl. ebd., S. 270f. Konopnicka schreibt in der Rezension ironisch: „Zanosi się u nas na nową kwestię estetyczną [...]: Czy zwyczajny chłopiec wiejski może być, czy też nie może być bohaterem współczesnej noweli? [...] Dzięki całej szkole Sienkiewiczowskiego *Janka Muzykanta* oraz różnym ‚odmieńcom‘, ogół znający wieś z tego tylko, co o niej noweliści piszą, ma wielkie prawo wyobrażać sobie, że w każdej chałupie, ba, na każdym przypiecku rośnie jakiś geniusz *in nuce*...“ Zit. nach: Brodzka, *Maria Konopnicka*, S. 217f.

wie er ist“ zu lassen: „Na miłość Boga! Pozwólcie, szlachetni mężowie, być tymczasem chłopu takim, jakim on jest.“³⁰⁰

Jedoch hat die Darstellung des bäuerlichen Milieus im ausgehenden 19. Jahrhundert und auch in Konopnickas konkretem Fall kulturell bedingte Grenzen. In „Stacho Szafarczyk“ wird zwar eine rein bäuerliche Gemeinschaft gezeigt, während der ländliche Gutshof für die Handlung im Prinzip keine Rolle spielt. Doch fällt auf, dass der Adel in dieser Erzählung nicht völlig abwesend ist. So strukturieren die Gutsländereien die Landschaft: „szerokie dworskie pole“³⁰¹ (MK 1974 III, 134), „dworska olszyna“³⁰² (MK 1974 III, 140). Zudem rekrutiert der Gutshof Arbeitskräfte aus dem Dorf, wie Stacho reflektiert, als er sich auf dem Heimweg vom väterlichen Begräbnis befindet: „A zaś na bezrok, na jesień, na tę twardą robotę, na orkę, to i jemu się już na piętnasty obróci... Zmocnieje, że to ha!... Nie chcieli go na święty Michał do dworu za średniaka? Ale! Za średniaka tam!“³⁰³ (MK 1974 III, 145) Deutlich wird, dass nur die besten Arbeiter an den Gutshof geholt werden. Auch Chrząst wird vom Gutshof angefragt, wie die Gevatterinnen der Mutter zu berichten wissen: „Choć ze dworu to przysyłali, żeby szedł, jak Maćka do wojska pojęli.“³⁰⁴ (MK 1974 III, 141) Diese Zitate können als latente Hinweise auf die Anwesenheit des Landadels auf inhaltlicher Ebene gelesen werden. Bezüglich der erzählerischen Vermittlung deuten die bereits erwähnten Erzählerkommentare zudem darauf hin, dass diese Instanz nicht Teil der dörflichen Gemeinschaft ist. Darüber hinaus impliziert auch der Überblick des Erzählers seine Außenposition: „[...] jeśli czego na wsi dość jest, to łopianu u płotów a zazdrości między babami.“³⁰⁵ (MK 1974 III, 185) Deutlicher kann die Erzählinstanz jedoch zugeordnet werden, als über die Ernte berichtet wird: „Południe zeszło szybko; chłop na swoim robiąc długiego wypoczynku nie potrzebuje.“³⁰⁶ (MK 1974 III, 196) Konopnicka wählt in diesem Text einen nicht zur Figurenwelt gehörenden Erzähler, der in seiner Einschätzung des bäuerlichen Arbeitseifers dezent zur besitzenden Schicht neigt. Dies kann als Zugeständnis an ihre soziale Herkunft und ihr kulturelles Umfeld verstanden

³⁰⁰ Zit. nach: Brodzka, *Maria Konopnicka*, S. 218.

³⁰¹ „[...] die weiten, zum Gutshof gehörigen Felder“.

³⁰² „[...] das zum Gutshof gehörige Erlengehölz“.

³⁰³ „Aber im nächsten Jahr, im Herbst, wenn die schwere Arbeit ansteht, das Pflügen, wird er schon bald fünfzehn Jahre sein... Er wird kräftiger sein, ha! Wollten sie ihn nicht an Sankt Michael als Knecht zum Gutshof nehmen? Na aber! Als Knecht!“

³⁰⁴ „Als Maciek eingezogen wurde, haben sie zumindest vom Gutshof nach ihm [Chrząst] geschickt, damit er arbeiten kommt.“

³⁰⁵ „[...] wenn es etwas genügend auf dem Dorf gibt, dann Kletten an den Zäunen und Missgunst unter den Weibern.“

³⁰⁶ „Der Mittag verging schnell; ein Bauer, der auf seinem eigenen Besitz arbeitet, braucht keine lange Rast.“

werden. Während die Schriftstellerin in ihren kritischen Adelstexten die Grenzen der eigenen gesellschaftlichen Zugehörigkeit übertritt, werden diese in ihren Texten über das einfache Volk wieder sichtbar, was sowohl auf inhaltlicher als auch auf formaler Ebene nachgewiesen werden.

In ihrem 1907 erschienenen Artikel „Nasz lud“³⁰⁷ („Unser Volk“) stellt Konopnicka ferner eine Trennung von Volk und „Nicht-Volk“ fest: „I kiedy dziś my, którzy nie jesteŝmy ludem, w myŝl jego patrzymy, widzimy ze smutkiem, częŝto z przerażeniem nawet, że dzieli nas wielka przepaŝć, następstwo sztucznych warunków istnienia w przeszłości.“³⁰⁸ Die Schriftstellerin rechnet sich der Gruppe des „Nicht-Volkes“, also der höhergestellten Schicht zu und zeigt sich wie in ihren Adelstexten durch die Verwendung der ersten Person Plural als Teil dieser Gruppe. Aus dieser Position heraus nimmt Konopnicka den historisch bedingten trennenden „Abgrund“ zum einfachen Volk wahr. Zwar verwendet sie zur Kennzeichnung der eigenen Identität den Begriff des „Nicht-Volkes“ und meidet den des Adels. Dass aber trotz des gesellschaftlichen Wandels die adlige Herkunft im beginnenden 20. Jahrhundert noch immer eine wichtige soziale und kulturelle Kategorie darstellt, zeigt eine kleine Begebenheit um Konopnickas Tochter Laura Pytlińska. Diese nimmt ab 1901 für vier Jahre Stanisław Przybyszewskis Sohn Zenon in ihre Obhut,³⁰⁹ der im Jahre 1975 seine Erinnerungen an Laura schildert: „No, ale jeszcze co do kochanej Cioci Lorki. *Imaginez-vous que c'est elle qui m'a donne les 90% do mon education intellectuelle. Elle était belle, elegante [sic!], stricte pour les bonnes manieres [sic!]* prawdziwa szlachcianka polska [Hervorhebung im Original]“.³¹⁰ Die als „echte polnische Adlige“ charakterisierte Tochter Konopnickas zeichnen dem Zitat zufolge ihre intellektuelle Bildung, Schönheit und vollendete Umgangsformen aus. Ein weiteres Merkmal hebt Przybyszewski hervor, als er 1922 an seinen Sohn schreibt: „[...] o jednej rzeczy tylko pamiętaj – o jak najgłębszej wdzięczności dla pani Laury, która w Ciebie polskość wszczepiła“.³¹¹ So kritisch im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts Konopnickas Erzählen über ihre eigene Gesell-

³⁰⁷ Konopnicka, Maria, „Nasz lud“, in: Dies., *Publicystyka*, S. 543-579.

³⁰⁸ Ebd., S. 576. Dem Volk bescheinigt Konopnicka in ihrem Artikel einen primitiven geistigen Zustand, wobei sie auf die äußeren Bedingungen verweist, welche sein Schicksal und Denken determinierten. Damit unterscheidet sich ihre Behandlung des Volksbegriffes von dem der Romantiker. Vgl. Baculewski, „Wstępe“, S. 40. In diesem Punkt fällt der Unterschied zwischen Konopnickas publizistischen Texten und ihrem Erzählwerk auf. Nach Bobrowska zeigen die Novellen mit dörflicher Thematik aus dem Zyklus *Na drodze* deutlich eine Faszination für die romantische Behandlung des Volkes; Konopnicka inspirieren – ähnlich wie die Romantiker – die volkstümliche Anthropologie und Metaphysik, insbesondere Ethik und Mythologie. Vgl. Bobrowska, *Konopnicka*, S. 226.

³⁰⁹ Vgl. Magnone, „Chciałabym“, S. 179f; Szypowska, *Konopnicka*, S. 457.

³¹⁰ Zit. nach: Magnone, „Chciałabym“, S. 180.

³¹¹ Zit. nach: ebd.

schaftsschicht auch sein mag, schreibt sich doch dank ihrer Tochter ein positives adliges Muster fort: Die kulturelle Rolle der Schlachta – als Trägerin des „Polentums“ („polskość“) – reicht über Generationen bis weit in das 20. Jahrhundert hinein. In dieser Funktion ist der polnische Adel als ein „Pfeiler der Nation“ zu betrachten, wenn auch dieser Aspekt nicht von Konopnicka in ihren Adelstexten aufgegriffen wird.

2.2 Glaubens- und Kirchenräume zwischen Nähe und Distanz

Der kirchlich-religiösen Thematik kommt in Konopnickas literarischen und nicht-literarischen Texten ein nicht geringer Stellenwert zu. So können sieben ihrer Erzähltexte³¹² zur Analyse herangezogen werden. Dieser hohe Stellenwert des Themas beruht darauf, dass es zu Konopnickas Schaffenszeit einige Besonderheiten, aber auch Konfliktpotential birgt. Erstens findet sich in Polen zur Zeit der Teilungen eine „starke Verbindung des religiösen und nationalen Elements“³¹³. Zweitens jedoch zieht die positivistische Weltsicht eine kritische Einstellung gegenüber kirchlichen und religiösen Dingen nach sich. Denn der Positivismus

reagierte sehr empfindlich auf die Behinderung der Freiheit von Wissenschaft und Kunst durch die Kirche. Viele entwickelten daher ein kritisches Verhältnis zur Rolle der christlichen Kirchen in der Gesellschaft und begannen, Glauben und Religiosität von der Kirche und ihren Institutionen zu trennen.³¹⁴

Hinzu kommt, dass sich in Konopnicka selbst disparate Elemente verbinden: eine stark kirchenkritische Haltung steht neben ihrer tiefen Gläubigkeit und fundierten Kenntnis religiöser Inhalte.³¹⁵ Dies spiegelt auch die umfangreichste Äußerung der Schriftstellerin zum Thema Glauben und Kirche wider, die ihrem Brief an Antonin Wodziński vom 17. August 1902 aus Franzensbad entstammt:³¹⁶

Co do wierzeń moich, rzecz się tak przedstawia: myśl moja nie godzi się z dogmatami chrystianizmu [...]. Ale uczucie moje jest silnie religijne. Chrystusową naukę odróżniam od kultów, jakie z niej powstały, w żadnym bowiem kulcie nie widzę całej pełni jej idealnej czystości. Wiem, że katolicyzm jest może istotnie najbliższym cudowności tej nauki. Zresztą – jest w nim istotnie – jeżeli nie źródło prawdy – to źródło pociechy i siły dla wielu, dla milionów dusz. Myślę też, że Polska tylko katolicką być może.

Bog mówił do mnie zawsze w naturze jako moc, jako zasada bytu. Przyroda była mi zawsze objawieniem Boga. Wierzę też, że są dusze nieśmiertelne [...].³¹⁷

Während Konopnicka die „Dogmen des Christentums“ ablehnt, bezeichnet sie ihr Empfinden doch als „stark religiös“. So unterscheidet sie die Lehre Christi von den daraus entstandenen „Kulten“, denen die „ideale Reinheit“ der ursprünglichen Lehre fehle. Konopnickas Religiosität besteht vielmehr darin, dass sich ihr Gott in der Natur „als

³¹² Dies sind, geordnet nach dem Jahr der Erstpublikation: „Martwa natura“ (1887, „Stilleben“), „Bogu. Kartka z Tyrolu“ (1889, „Gott. Ein Blatt aus Tirol“), „U źródła“ (1890, „An der Quelle“), „Z 1835 roku“ (1890, „Aus dem Jahre 1835“), „Officium tenebrarum. Nokturn drugi“ (1891, „Officium tenebrarum. Zweite Nokturn“), „Madame La Vierge“ (1901), „W oborach“ (1919, „In Obory“).

³¹³ Jekutsch, „Kirchen“, S. 83.

³¹⁴ Ebd. Jekutsch führt weiter aus: „Dies führte zu einem Nebeneinander sich widersprechender, nicht miteinander zu vereinbarenden Welterklärungen, die – jeweils für sich genommen – keine universale Gültigkeit mehr beanspruchen konnten, sondern nur in bestimmten, ihnen jeweils zugewiesenen Bereichen zur Geltung kamen.“ Ebd.

³¹⁵ Pointiert zum Beispiel ebd., S. 87: „Konopnicka selbst betrachtete sich als gläubige Christin. Sie ist [...] vom Vater im christlichen Glauben erzogen worden – wenn auch auf eine eher unorthodoxe Weise.“

³¹⁶ Vgl. Brodzka, *O nowelach*, S. 46.

³¹⁷ Zit. nach: ebd.

Macht, als Daseinsprinzip“ offenbare und dass sie an die Unsterblichkeit der Seele glaubt. Es scheint also wenig verwunderlich, dass zu Konopnickas Zeit und gerade bei ihr selbst Kirche und Glauben als zwei getrennte Komplexe erscheinen:

Konopnicka [hat] ihre Religiosität wiederholt als nichtkirchliche beschrieben, hat ihre Gläubigkeit als eine private, subjektive Erfahrung betrachtet und sich von der Institution Kirche distanziert [...]. Diese Distanzierung von der offiziellen Kirche als Institution und gesellschaftlicher Macht und die Ausgliederung von Gläubigkeit und Religiosität in den privaten, subjektiven Raum ist in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bereits weit verbreitet.³¹⁸

Wenn der subjektive Raum einen alternativen Ort für die Glaubenserfahrung bildet, welche Rolle spielt dann der kirchliche Raum? Die ausgewählten Erzähltexte Konopnickas sind zumeist in konkreten sakralen Räumen situiert oder verweisen zumindest auf diese. Deshalb erweist sich die Analysekategorie des Raumes als besonders naheliegend. Welche Raummodelle liegen den Texten zugrunde? Wie ist der Kirchenraum semantisiert und welche Gegenräume werden entworfen?³¹⁹ Um diese Fragen narratologisch zu verankern, wird untersucht, in welchen Räumen sich die Erzählinstanz und die Figuren befinden und ob Grenzüberschreitungen stattfinden. Besonders die narratologische Kategorie der Distanz³²⁰ erweist sich in diesem Zusammenhang als regulierendes Mittel. Durch eine mehr oder weniger starke mimetische Illusion wird der Eindruck von Nähe oder eben Ferne zu den geschilderten kirchlich-religiösen Inhalten erzeugt. So bedingen die Raumordnung und die erzählerische Distanz die verschiedenen Erzählweisen über Kirche und Religiosität. An diesen orientiert, ergibt sich die Gliederung des Kapitels: Erstens wird der kirchliche Raum im nationalen Kontext geschildert, zweitens als leerer und ferner Raum dargestellt, drittens als Zentrum von Volksreligiosität gestaltet und viertens als Ort der unmittelbaren Gotteserfahrung abgebildet.

2.2.1 Glaube und Kirche im nationalen Kontext

Im polnischen politisch-nationalen Kontext kommt der Kirche eine identitätsstiftende Funktion zu:

Die Zugehörigkeit zur Katholischen Kirche bildet seit dem 17. Jahrhundert ein grundlegendes Element polnischer Identität. Die Identifikation von Katholizismus und Polentum wurde in der langen Zeit der Teilungen vertieft, als die katholische Kirche zum Garanten der Bewahrung der polnischen Nation wurde.³²¹

³¹⁸ Jekutsch, „Kirchen“, S. 88.

³¹⁹ Vgl. Lotmans Ausführungen zum „künstlerischen Raum“: Lotman, *Struktur*, S. 311-329.

³²⁰ Die Problematik der erzählerischen Distanz wird von Genette als Teil der Kategorie des Modus behandelt: vgl. Genette, *Erzählung*, S. 113-120, 221-224.

³²¹ Jekutsch, „Kirchen“, S. 83.

Anhand zweier patriotischer Texte Konopnickas kann gezeigt werden, dass sie die im Zitat erläuterte enge Verbindung von Kirche und Nation zwar billigt und mitgestaltet, dies jedoch unter gewissen Vorbehalten.

Die Handlung der Erzählung „W oborach“³²² spielt in einem Kloster im russischen Teilungsgebiet und wird von einem der Novizen – Sawa – berichtet. Der Prior des Klosters entscheidet sich, den Januaraufstand aktiv zu unterstützen. Dem entspricht die Raumordnung: Anfänglich wird die gewöhnliche Situation im Kloster geschildert (vgl. MK 1974 III, 78-82), im zweiten Teil die Veränderungen im Klosterleben durch den Aufstand (vgl. MK 1974 III, 82-91). Der gewöhnliche, vorerst unpolitische Raum des Klosters ist im Zusammenhang mit der nationalen Thematik jedoch von vornherein funktionalisiert, denn er trägt bereits Züge des aufständischen Klosterraums. Ihm steht ein Prior mit „beinah soldatischer Stimme“ (vgl. MK 1974 III, 79) vor. Dessen Einfachheit und schnelles Aufbrausen verleihen ihm kämpferische Qualitäten: „Była to natura prosta, szczera, wybuchliwa, a na wskroś serdeczna.“³²³ (MK 1974 III, 79) Das Kloster stellt einen Ort dar, der den lebhaften Novizen freundlich gesinnt ist und deren Bewegungsfreude beziehungsweise Sportlichkeit fördert: „Przepuszczano dużo naszej młodości, a rozlazłych mruzców i papinków sam przeor ‚niedojdkami‘ zwał i jawną im pokazywał niechęć. Sam też stawał nieraz do palanta z nami [...].“³²⁴ (MK 1974 III, 79)

Auch die Aufteilung des voraufständischen Klosterraums verweist bereits auf die Raum- und Figurenentwicklung im Aufstand. Den Novizen ist der Klostergarten zugeordnet, wodurch dieser mit Merkmalen wie Frische, Lachen und Jugend versehen wird, verstärkt durch die Jahreszeit des Frühlings: „Ożywiał się wtedy ogród wybuchami młodych głosów, wrzawą zmieszanych rozmów, śmiechów, nawoływań, tupotem nóg, rozmachem ramion, całą tą bujną młodoscią, jaka w nas szumiała, mimo nowicjat zakonny.“³²⁵ (MK 1974 III, 78) Den Patres hingegen ist das Buchenspalier zugeordnet:

³²² Konopnicka, Maria, „W oborach“, in: MK 1974 III, S. 78-91. Die Erzählung ist Teil des Zyklus *Powieści Sawy*, dessen Entstehungsgeschichte nicht eindeutig geklärt ist. Aus Konopnickas Schriftverkehr geht hervor, dass die Arbeit an den „patriotischen Erzählungen“ im Jahr 1892 bereits recht weit fortgeschritten ist. Die Erstdrucke erfolgen allerdings um einiges später: „Hrabiątko“ (1906), „Jak Suzin zginał“ (1907), „W oborach“ (1919). Vgl. die Anmerkungen ebd., S. 415f.

³²³ „Er war eine einfache, aufrichtige, leicht aufbrausende, aber durch und durch herzliche Natur.“

³²⁴ „Man ließ unserer Jugend viel durchgehen, aber die trägen Griesgrame und Muttersöhnchen nannte der Prior selbst ‚Tollpatsche‘ und brachte ihnen offenkundigen Unwillen entgegen. Er selbst trat auch bisweilen mit uns zum Schlagballspiel an [...].“

³²⁵ „Der Garten belebte sich dann durch den Ausbruch junger Stimmen, durch das Getöse vermischter Gespräche, Gelächter, Rufe, durch Fußgetrampel und Armschwünge, durch die ganze blühende Jugend, die trotz des Ordensnoviziats in uns schäumte.“

W wielkim za to spalerze grabowym było zazwyczaj cicho i spokojnie. Przechadzali się tam ojcowie, czyli tak zwani przez nas „święci”. Chodzili z wolna, uroczyście, solennie, z rękoma zasuniętymi pod czarny szkaplerz, puszczone luzem po białym karmelickim habicie, skłaniając przy spotkaniu głowy i szepcząc pacierze.³²⁶ (MK 1974 III, 78)

Neben Ruhe und Stille wird dieses Spalier durch Feierlichkeit und Ernsthaftigkeit charakterisiert. Die Grenze zwischen den Räumen der Novizen und der Patres ist jedoch durchlässig: „Naznaczone były wprawdzie wyraźne granice naszym ku szpalerowi zapędom, ale nikt ich tak bardzo nie strzegł z żadnej strony.”³²⁷ (MK 1974 III, 79) Ein weiterer Teilraum des Klosters ist stärker abgegrenzt und wird als „hinter den Bienenstöcken“ („za ulami“, MK 1974 III, 80) bezeichnet: „Była to najcudniejsza aleja ogrodu, przeznaczona na przechadzki księży demerytów.”³²⁸ (MK 1974 III, 80) Diesem Raum sind die Demeriten, straffällig gewordene Geistliche, zugeordnet, die sich durch Hochmut und Distanziertheit auszeichnen: „Spotkał taki konfratra, to nadymał gęby, oczy wypuszczał przed się, jakby w sto mil patrzył, i tak go, z nosem zadartym, sapiąc i puhając mijał, nie zawsze nawet na *laudetur* odpowiedź przystojną dawszy.”³²⁹ (MK 1974 III, 80) Der Raum der Demeriten ist als ein separierter innerhalb des Klosterraums angelegt.

Der politisch aktive Klosterraum hat im Vergleich zum voraufständischen Raum veränderte Merkmale. Der Tagesablauf verläuft nicht mehr geregelt – „Nieraz już dawno „*silentium*“ zapadło, a w celi przeora ojcowie radzą jeszcze. Radzą z cicha, żeby nie gorszyć młodzieży brakiem obediencji”³³⁰ (MK 1974 III, 83) –, religiöse Inhalte bestimmen den Klosterraum nur noch am Rande: „A gdy dzień nastał, urywały się słowa lekcji, albo i pacierza, a myśli nam tonęły w nagłych milczeniach, w nagłych zadumaniach, którym na równi z nami ulegał ksiądz prefekt.”³³¹ (MK 1974 III, 84) Die Regeln des Aufstandes beginnen somit über die Ordensregeln zu dominieren. Im Refektorium gibt es unregelmäßige Mahlzeiten und Lesungen (vgl. MK 1974 III, 84f.), doch die Novizen beklagen sich nicht: „Czuliśmy się objęci powszechnym ruchem domu,

³²⁶ „In dem großen Buchenspalier war es dafür gewöhnlich still und ruhig. Dort spazierten die Patres, die von uns „Heilige“ genannt wurden. Sie gingen langsam, erhaben und feierlich, die Hände unter das schwarze Skapulier geschoben, das lose über die weiße Karmeliterkutte fiel, neigten beim Zusammentreffen die Köpfe und flüsterten Gebete.“

³²⁷ „Unseren Ausbrüchen zum Spalier waren zwar deutliche Grenzen gesetzt, die aber keine der Seiten so sehr wahrte.“

³²⁸ „Das war die schönste Allee des Gartens, die für die Spaziergänge der Demeriten vorgesehen war.“

³²⁹ „Traf solch einer auf einen Mitbruder, blies er die Backen auf, ließ den Blick nach vorn schweifen, als schaute er hundert Meilen weit, und ging so, die Nase hoch tragend, schnaufend und aufgebläht vorüber, wobei er nicht einmal immer auf das „*Laudetur*“ eine anständige Antwort gab.“

³³⁰ „Bisweilen war das „*Silentium*“ schon lange angebrochen, aber in der Zelle des Priors beratschlagten die Patres noch. Sie beratschlagten leise, um die Jugend nicht durch den Mangel an Gehorsam zu verärgern.“

³³¹ „Aber als der Tag anbrach, rissen die Worte der Lektion oder des Gebets ab und unsere Gedanken versanken in plötzlichem Schweigen, in plötzlichem Nachsinnen, dem gleich uns auch der Präfekt erlag.“

powszechnym zamieszaniem, i to nas trzymało w ryzie.³³² (MK 1974 III, 85) Den aufständischen Klosterraum kennzeichnen somit gegensätzliche Attribute wie Disziplin und Durcheinander. Sein wichtigstes Merkmal ist die Öffnung nach außen, hervorgerufen durch das Motiv der Pforte:

A u furty raz w raz czynił się rozruch jakiś. Szczególniej noce niespokojne były. [...] Skrzypiała tedy furta raz po raz, a przez bruki klasztornego dziedzińca toczyły się bryki i wozy, albo rozlegał się tupot, z ciężarem idących ludzi. Ludzie mówili z cicha. Znać było, że sprawują rzeczy tajemnicze.³³³ (MK 1974 III, 83)

Es kommt somit zu einer Verschmelzung des kirchlichen mit dem Außenraum, was sich etwa auf der Krankenstation widerspiegelt: „Słysząc też było, że młodzi lekarze z miasta się tam kręcą, że zajeżdża słynny chirurg [...]“³³⁴ (MK 1974 III, 84) Schließlich geht der Klosterraum im außen gelegenen nationalen Raum auf, wie es die Ansprache des Priors an die Novizen deutlich macht: „– Dzieci! Matka na nas woła. Matka jest w potrzebie. Aż tu, przez mury, słysząc jej wołanie. [...] A teraz tam huczą lasy, palą się wsie, wstają miasta, kto żyw ofiarę tego życia niesie, a wy mi tu będziecie siedzieli za piecem?“³³⁵ (MK 1974 III, 87) Der räumliche Gegensatz von „hier“/Innenraum und „dort“/Außenraum findet sich nur in Form einer Negation.

Der so vereinheitlichte nationale Raum findet jedoch seinen Gegenraum: den Vatikan. Die bereits anfänglich separierten Demeriten sind diesem Raum zugeordnet, wodurch dieser mit dem Merkmal der Inaktivität versehen wird.³³⁶ Durch die Rede des Priors werden die disjunkten Teilräume „Polen“ und „Rom“ konkretisiert:

Rzym... Zapewne! Kościół zwycięski i tryumfujący. Stolica apostolska. Znam. Wiem. W wielkim ołtarzu Bazyliki Piotrowej królewskim wywyższeniem uczczona. Ale my tu w Polsce jesteśmy Kościołem cierpiącym i jesteśmy Kościołem wojującym. Dla nas nie przysła jeszcze rezurekcja w naszych dziejowych świątkach. U nas – czas męki jest. Noc naigrawania. Zdarcie szat całodzianych, berło z trzciny, korona cierniowa... I kur Piotrowy jeszcze w nas pieje, i Piłat ręce umywa... My tu niesiemy jeszcze krzyż ofiarowania i upadamy, i znów się dźwigamy [...].³³⁷ (MK 1974 III, 90)

³³² „Wir fühlten uns von der allgemeinen Bewegung im Hause, von dem allgemeinen Durcheinander erfasst, und das hielt uns im Zaum.“

³³³ „Und an der Pforte kam es wiederholt zu einem gewissen Aufruhr. Besonders die Nächte waren unruhig. [...] Die Pforte knarrte damals ein ums andere Mal und über das Pflaster des Klosterhofes rollten Fuhrwerke und Wagen oder es ertönten die Schritte von Lasten tragenden Menschen. Die Leute sprachen leise. Es war zu erkennen, dass sie geheimnisvolle Dinge verrichteten.“

³³⁴ „Es war auch zu hören, dass dort junge Ärzte aus der Stadt umherliefen, dass ein berühmter Chirurg ankommt [...]“

³³⁵ „Kinder! Die Mutter ruft uns. Die Mutter ist in Not. Bis hierher, durch die Mauern, ist ihr Rufen zu hören. [...] Dort dröhnen jetzt die Wälder, stehen die Dörfer in Flammen, erheben sich die Städte, alles was Beine hat, opfert ein Stück seines Lebens, und ihr solltet mir hier hinter dem Ofen sitzen?“

³³⁶ Nur ein Demerit stellt eine Ausnahme dar und wird dem aufständischen Raum zugeordnet: „Słysząc też było, [...] że zajeżdża słynny chirurg, że mu ‚Jan wikary‘, ten z za ulów, na ochotnika, na służbę się wprosił.“ (MK 1974 III, 84) – „Es war auch zu hören [...], dass ein berühmter Chirurg ankommt, dass sich ihm ‚Jan der Vikar‘, der von hinter den Bienenstöcken, als Freiwilliger zum Dienst ersuchte.“

³³⁷ „Rom... Gewiss! Die siegreiche und triumphierende Kirche. Der Apostolische Stuhl. Ist mir bekannt. Ich weiß. Im großen Altar der Peterskirche wird er als königliche Erhöhung verehrt. Aber wir hier in Polen sind die leidende und kämpfende Kirche. In unserer Geschichte kam es noch nicht zur Feier der Auf-

Rom ist der Ort der „siegreichen und triumphierenden Kirche“, während diese in Polen „leidend“ und „kämpfend“ ist. Im Sinne der messianistischen Ideologie werden die zahlreichen biblischen Verweise verwendet. In Anknüpfung an das Neue Testament stützen sich die Metaphern vom Hahnkrähen und Händewaschen auf die „Analogie des Schicksal Polens mit dem des leidenden Christi“³³⁸. Die den Text abschließenden Raumbewegungen sind der Rückzug der Demeriten und der Aufbruch der kämpfenden Novizen (vgl. MK 1974 III, 91).

In der Figur des Novizen Sawa ist nun ein homodiegetischer Erzähler gestaltet, der sich in der Wir-Form als Teil der Novizengruppe äußert. Sein Bericht erfolgt aus dem Inneren des aufständischen Klosterraums heraus, wobei seine streckenweise dominierende figurale Perspektive – im Gegensatz zu der zurückhaltenden Innensicht der adligen Ich-Erzählerinnen – deutlicher markiert ist und so zu einem intensivierten Raumerleben führt, etwa bezüglich der veränderten Klosterordnung: „Nikt nas teraz nie pilnował i nie dozorował, a przecież weszliśmy w karby jakiegoś niezłomnego ładu.“³³⁹ (MK 1974 III, 83) Auch wenn das erlebende Ich Sawas über die Perspektive des Uneingeweihtseins verfügt, nimmt er aber eine authentische Zeugensicht ein. Für diese bezeugende Funktion ist die über weite Abschnitte eingenommene narratoriale Sicht Sawas wichtig, etwa wenn dieser die Situation als historisch bedeutsam einordnet: „Waga dziejowej chwili weszła w życie nasze.“³⁴⁰ (MK 1974 III, 83) Das erzählende Ich vermag es, die Aufstandsereignisse aus einem größeren zeitlichen Abstand heraus getreu zu schildern. Somit wird auch die Basis der Raumordnung gesichert. Während der Novize Teil des nationalen Raums wird, überliefert er zugleich, dass der Kirchenraum während des Aufstands einer Aufspaltung unterliegt: Dem kämpfenden Polen steht das bereits siegreiche Rom entgegen.

Dieser im nationalen Kontext gespaltene literarische Kirchenraum findet sich auch in Konopnickas Korrespondenz. So schreibt sie am 3. Januar 1889 an den ehemaligen Aufstandsteilnehmer Stanisław Krzemiński: „Niech się Pan modli za mną do wielkich świętych narodu. Do wielkich męczenników i wyznawców ojczyzny. Do Sy-

erhebung. Bei uns – ist die Zeit der Qual. Die Nacht der Verspottung, das Zerreißen der nahtlos gewirkten Gewänder, das Zepter aus Rohr, die Dornenkrone... Und Petrus' Hahn kräht noch in uns und Pilatus wäscht sich die Hände... Wir tragen hier noch das Opferkreuz und fallen und erheben uns wieder [...].“

³³⁸ Anmerkungen in MK 1974 III, S. 391.

³³⁹ „Niemand gab jetzt auf uns Acht und beaufsichtigte uns, aber trotzdem gingen wir in den Zügeln einer unerschütterlichen Ordnung.“

³⁴⁰ „Das Gewicht des historischen Augenblicks ging in unser Leben ein.“

meonów słupników, co bryłą lodu stanęli na dalekich śniegach Sybiru [...]“.³⁴¹ Eine Aufzählung der polnischen Märtyrer für die Freiheit erfolgt vermittels Anspielungen auf verschiedene, von der katholischen Kirche kanonisierte Heilige.³⁴² Auch dem Prior in „W oborach“ werden in seiner Rede die Namen authentischer Kämpfer in den Mund gelegt.³⁴³ Konopnicka formuliert folglich in ihren literarischen und nichtliterarischen Texten mit fast identischen Wendungen Gebete für Märtyrer.³⁴⁴ Sie will damit den erwünschten einheitlichen und aktiven Kirchenraum in die Gegenwart des ausgehenden 19. Jahrhunderts überschreiben. Denn die Schriftstellerin empfindet den Gegenraum des Vatikans schmerzlich, und dies umso stärker, als dass im nationalen Raum „Erstarrung“, „Schläfrigkeit“ und „Pessimismus“ vorherrschen. So schreibt sie am 3. Februar 1888 aus Warschau an Teofil Lenartowicz:

Żyje się tu z dnia na dzień w jakimś odrętwieniu i skamieniałości. Człowiek jak senny idzie i powraca po drogach powszedniości swojej. Aż naraz uderza weń jak gromem myśl, że w mogile żyje, z niej wyrósł i nową warstwą prochu na nią padnie, a zmartwychwstania oglądać nie będzie. [...] Stąd się biorą te czasy pesymizmu, Panie. A potem ogląda się i widzi: jubileuszowe komedie Watykanu i frymarkę najwyższego dobra ludzkości – swobody, widzi bezczelność i triumf przemocy, czuje brzemień wielkich, surowych organizmów, które jak ogromny kamień gniotą drobne kwiecie wolności ludów [...]. – O, jak ciężko jest żyć!³⁴⁵

Der Raum Polens wird als Grab markiert, während der Vatikan „Jubliäumskomödien“ spiele und die auf Rom ausgerichtete Kirche die nationale Freiheit „verschachere“.³⁴⁶ Der vatikanentreue kirchliche Raum erweist sich wie in „W oborach“ als inaktiv in freiheitlichen Bestrebungen. Vielmehr noch, seine Merkmale gehen auf den „versteinerten“ nationalen Raum über.³⁴⁷

Neben dem Gegenraum des Vatikans trübt ein weiterer Aspekt die Verbindung von Nationalem und Religiösem, wie sich an der Erzählung „Z 1835 roku“³⁴⁸ de-

³⁴¹ Konopnicka, *Korespondencja I*, S. 42. Ein ähnliches Muster ist Konopnickas Briefen an Teofil Lenartowicz zu entnehmen, so ihrem Schreiben vom 3. Dezember 1888, in dem auch eine Aufzählung von Freiheitskämpfern, darunter kirchlichen, zu finden ist. Ebd., S. 97.

³⁴² Vgl. die Anmerkungen ebd., S. 53. In dem zitierten Briefauszug wird auf Symeon Stylites (390-459) verwiesen, einen der berühmtesten östlichen Asketen, der circa 27 Jahre auf der Plattform einer Säule in etwa fünfzehn Meter Höhe verbracht haben soll. Vgl. ebd.

³⁴³ Vgl. die Anmerkungen in MK 1974 III, S. 386f.

³⁴⁴ Vgl. ebd., S. 387.

³⁴⁵ Brief Konopnickas an Teofil Lenartowicz vom 3. Februar 1888. Konopnicka, *Korespondencja I*, S. 82.

³⁴⁶ Die Anspielungen beziehen sich auf die Feierlichkeiten der katholischen Kirche zu Ehren Papst Leos XIII. anlässlich dessen 50-jähriger Priesterwürde. Vgl. ebd., S. 158.

³⁴⁷ Hinsichtlich des preußischen Teilungsgebietes setzt Konopnicka etwas andere Akzente. Wie Brodzka, *O nowelach*, S. 333, schreibt, zieht die Schriftstellerin aus der Beobachtung des Klerus im preußischen Teilungsgebiet pessimistische Resultate. In ihrer nicht veröffentlichten Sammlung „Notaty z Poznńskiego“ ist vermerkt, wie Pfarrer ihre Namen und die ihrer Gemeindeglieder germanisieren. Dabei seien die Pfarrer die einzig richtigen Anführer des Volkes; dieses wäre bereit, sich der Germanisierung zu widersetzen, wenn die Pfarrer vorangingen. Vgl. ebd., S. 334.

³⁴⁸ Konopnicka, Maria, „Z 1835 roku“, in: MK 1974 III, S. 5-45. Zur Gattungsfrage vgl. Brodzka, *O nowelach*, S. 240, wonach „Z 1835 roku“ keine Novelle im engeren Sinne ist: „Z 1835 roku nie jest oczy-

monstrieren lässt. Während in „W oborach“ ein Gebet für Märtyrer eine Schlüssel-funktion einnimmt, um die Novizen zum Kampf zu aktivieren, erweist es sich in diesem Text als wirkungslos. Die Handlung spielt in den Gruben von Nerčinsk unter einer Gruppe verbannter polnischer Aufständischer, wobei der homodiegetische Erzähler einen Teil dieser Figurenwelt bildet.³⁴⁹ Die dem sibirischen Verbannungsraum zugeschriebenen Eigenschaften erweisen sich als nicht stabil: Zwar ist der Raum anfänglich mit den Merkmalen der Hoffnung und des Glaubens konnotiert sowie eng an Polen geknüpft: „Co wieczór w ostrogu brzmiały suplikacje, co ranek w kopalni rozlegały się narodowe pieśni.“³⁵⁰ (MK 1974 III, 8) Doch der mit neuen Häftlingen eintreffende Ausruf „Es gibt kein Vaterland“ („Nie ma Ojczyzny!“; MK 1974 III, 16) markiert den Glaubensverlust in religiöser und politischer Hinsicht. Nun ist der Verbannungsraum mit dem Merkmal der Hölle versehen: „Pod głosem tej litanii padali jedni u tacek, jak kłody, inni wybuchali szatańskim śmiechem i bluźnierstwem, a nam, zdrowszym, cośmy patrzyli na to, włosy wstawały na łbach. I stało się u nas piekło, o jakim nie zamarzył nikt [...]“³⁵¹ (MK 1974 III, 16)

Während die Gebete im polnisch konnotierten Verbannungsraum Ausdruck „lebendigen Glaubens“ (vgl. MK 1974 III, 8) sind, verliert der höllisch konnotierte Raum an religiösem Potential. Der noch einzige Betende wird immer leiser und findet kaum mehr Mitstreiter (vgl. MK 1974 III, 28). Die noch vorhandene Religiosität einzelner Verbannter besteht aus Marter und Qual:

Wprost Chodykiewicza, niemal w pośrodku izby, stał Holsztein. Od dwóch już tygodni przeszło ani się kładł, ani siadał, stojąc podczas dziennego spoczynku, a nocą klęcząc u pryczy albo krzyżem leżąc. [...] Kiedyśmy go zaklinali, aby choć na chwilę spoczął:
– Nie mogę – odpowiadał. – Bóg tu jest, Bóg patrzy na mnie... Sędzia mocny, Pan straszliwy... W nieukorzoną głowę gromem bijący... Wstańcie i wy, bracia, bo nieszczęście bliskie...³⁵² (MK 1974 III, 22)

wiście nowelą *stricto sensu*, posiada jednak względnie ekonomisch rozplanowaną fabułę i dobitnie wyznaczone linie Spannung.

³⁴⁹ Zur Verbannungsthematik in Konopnickas Werk vgl. Burdziej, Bogdan, „Sybir Marii Konopnickiej w poemacie *Sen Jermaka* (1895)“, in: Budrewicz, Tadeusz; Zięba, Michał (Hg.), *Miejsca Konopnickiej. Przejścia – pejzaż – pamięć*, Kraków 2002 (= Prace Monograficzne, 324), S. 143-171.

³⁵⁰ „Allabendlich waren im Lager Bittgebete zu vernehmen, allmorgendlich erklangen im Bergwerk nationale Lieder.“ Konopnicka, Maria, „Aus dem Jahre 1835“, übersetzt von Friedrich Griese, in: Kośny, Witold (Hg.), *Hoffnung der Besiegten. Erzählungen des polnischen Realismus*, Frankfurt am Main 1984, S. 29-70, S. 30. Im Folgenden zitiert als MK 1984; die Seitenangaben erfolgen in Klammern im laufenden Text.

³⁵¹ „Während diese Litanei erschallte, sanken die einen steif wie Klötze neben ihren Schubkarren hin, während andere in ein satanisches Gelächter oder Gotteslästerungen ausbrachen; uns aber, die wir gesünder waren und das alles erlebten, standen die Haare zu Berge. Bei uns war eine Hölle los, wie sie kein Mensch je erdacht hat [...]“ (MK 1984, 39)

³⁵² „Chodykiewicz gegenüber, fast in der Mitte der Stube, stand Holsztein. Schon seit ungefähr zwei Wochen hatte er sich weder hingelegt noch gesetzt; wenn wir nicht zu arbeiten brauchten, stand er vor der Pritsche, und nachts kniete er dort oder lag mit ausgestreckten Armen auf dem Gesicht. [...] Als wir ihn beschworen, sich wenigstens für einen Augenblick auszuruhen, erwiderte er: ‚Ich kann nicht. Gott ist

Das Gottesbild bestimmen strafende und Schrecken hervorrufende Aspekte. Zudem fehlt der Glaubensausübung im martyriologischen Verbannungsraum die gemeinschaftliche und trostspendende Komponente. So lässt sich einer der Verbannten regelmäßig mit Peitschenhieben geißeln (vgl. MK 1974 III, 28ff.) und betet für frühere Aufständische:

– Za dusze Dłuskiego i Dubrowskiego, żołnierzy kościuszkowskich, na polu bitwy męstwem odznaczonych, w kopalni nerczyńskiej męką próbowanych – *Ave Maria*...
Urbanowicz siekł nistrudzony. Z akuracnością zegarowego wahadła dyscyplina podnosiła się i uderzała świszcząc w grzbiet suchy, kościsty. Zresztą w izbie panowała cisza. Spojrzałem po twarzach. Ile w mroku dojrzeć mogłem, martwe były i nieporuszone. Tyle tu każdy za siebie sam wycierpiał, że serca ostygły już i zdrętwiały na obrazy męki tych, co dawno już czuć przestali.³⁵³
(MK 1974 III, 31f.)

Das Gebet hat indes keine aufbauende Wirkung. Merkmale wie Leblosigkeit, Kälte und Starre kennzeichnen die Verbannten und ihren Raum. Der rein martyriologischen Glaubensausübung überlegen erweist sich schließlich die Nationaldichtung – wortwörtlich wiedergegebene Verse aus Adam Mickiewiczs *Pan Tadeusz* –, durch die der Verbannungsraum und seine Figuren Anzeichen von Lebendigkeit und Hoffnung wieder erhalten. Dank der performativen Kraft des dichterischen Wortes erwacht unter den Verbannten der Glaube an das Vaterland: „Jest Ojczyzna!“³⁵⁴ (MK 1974 III, 44) Durch dieses wiederbelebte Schlagwort werden die sibirischen Gruben wieder zum polnisch-patriotisch konnotierten Raum.

Der homodiegetische Erzähler allerdings verfällt dem Martyrium gar nicht erst, er zählt während der gesamten Handlung zu den „Gesünderen“ unter den Verbannten. Ihm kommt vor allem eine beobachtende Funktion zu, so wenn er die krankmachende Wirkung der Negativlösung „Nie ma Ojczyzny!“ (MK 1974 III, 16) schildert: „A rozeszły się te słowa jak trąd po ludzkich sercach.“³⁵⁵ (MK 1974 III, 15) Der Erzähler wird nicht vom „Ausatz“ des Unglaubens befallen, womit der Verlust an patriotischem Potential nicht aus der Sicht des erlebenden Subjekts geschildert werden kann. Vielmehr dominiert das erzählende Ich, wodurch der Eindruck einer gewissen Distanz zum Geschehen erzeugt wird.

hier, Gott schaut auf mich ... Der allmächtige Richter, der gestrenge Herr ... Der auf das unbußfertige Haupt den Blitz niederfahren läßt. Erhebt auch ihr euch, Brüder, denn das Unglück ist nahe ...“ (MK 1984, 46)

³⁵³ „Für die Seelen von Dłuski und Dubrowski, Kościuszkos Soldaten, auf dem Schlachtfeld durch Tapferkeit ausgezeichnet, in der Grube von Nertschinsk durch Leiden geprüft – *Ave Maria* ...“ Urbanowicz drosch unermüdet. Mit der Präzision eines Uhrpendels hob sich die Peitsche und ging sausend auf dem dünnen, knöchigen Rücken nieder. Ansonsten war es in der Stube still. Ich schaute in die Gesichter. Soweit ich das in dem Halbdunkel wahrnehmen konnte, waren sie leblos und kalt. Hier hatte jeder so viel mit sich allein durchzumachen, daß die Herzen inzwischen kalt und starr geworden waren angesichts der Leiden jener, die längst nichts mehr empfanden.“ (MK 1984, 56)

³⁵⁴ „Das Vaterland lebt!“ (MK 1984, 20)

³⁵⁵ „Wie Ausatz verbreiteten sich diese Worte in den Herzen der Menschen.“ (MK 1984, 38)

Das Hervor- oder Zurücktreten der Erzählinstanz ist eines der erzählerischen Verfahren, welche auf die Kategorie der Distanz Einfluss haben. Diese Kategorie betrifft nach Genette folgende Problematik der erzählerischen Vermittlung: „[D]ie Erzählung kann den Leser auf mehr oder weniger direkte Weise mehr oder weniger detailliert informieren und so [...] eine mehr oder weniger große *Distanz* zu dem, was sie erzählt, zu nehmen scheinen [...] [Hervorhebung im Original].“³⁵⁶ Die Distanz berührt somit die Frage, in welchem Grade der Eindruck an Mittelbarkeit oder eben Unmittelbarkeit des Erzählten entsteht. Dabei ist die Wiedergabe von Worten und Ereignissen unter unterschiedlichen Prämissen zu betrachten.³⁵⁷ Als Gegensatzpaar definiert Genette die Begriffe „narrativer“ und „dramatischer Modus“,³⁵⁸ wobei Letzteren vor allem das Zurückgreifen auf folgende zwei „Verfahren [...] zur Erzeugung der *mimetischen Illusion* [Hervorhebung im Original]“³⁵⁹ kennzeichnet:

1. Die vorgebliche Ausschaltung der narrativen Instanz, das Schweigen des Erzählers, das auf ein Faktum der Stimme verweist [...].
2. Der Detailreichtum der Erzählung, der seinerseits auf ein Faktum der Geschwindigkeit verweist: Es versteht sich von selbst, daß eine detaillierte Erzählung im Tempo einer ‚Szene‘ dem Leser einen stärkeren Eindruck von Präsenz verschafft als ein rasches und dabei weit in die Vergangenheit zurückgreifendes Summary [...].³⁶⁰

Als drittes Merkmal des dramatischen Modus kann schließlich die figurale Perspektive gelten, deren Einnahme eine Mimesis-Illusion erzeugt, also den Eindruck einer geringen Distanz zur Handlung bewirkt.³⁶¹ Folgende Konsequenzen sind festzustellen, wenn die Innensicht in einer „in der dritten Person erzählte[n] Geschichte“ eingenommen wird:³⁶²

Auf diese Weise [...] „nimmt der Leser die Handlung gefiltert durch das Bewußtsein einer der Figuren wahr, aber er nimmt sie *unmittelbar* so wahr, wie sie dieses Bewußtsein affiziert, d. h. ohne die Distanz, die die retrospektive Narration in der ersten Person zwangsläufig mit sich bringt [Hervorhebung im Original]“.³⁶³

³⁵⁶ Genette, *Erzählung*, S. 115.

³⁵⁷ „[D]ie Erzählung von Ereignissen [ist] stets Erzählung, d. h. Umsetzung von Nichtsprachlichem in Sprachliches: Ihre Mimesis ist also immer nur eine Mimesis-Illusion, die wie jede Illusion von einer höchst variablen Beziehung zwischen Sender und Empfänger abhängt.“ Ebd., S. 118.

³⁵⁸ Vgl. ebd., S. 222: Dramatischer und narrativer Modus bilden „das einzig vorstellbare Äquivalent zu *Diegesis/Mimesis*“. Vgl. ebd., S. 116f., die kritische Diskussion dieser Begriffe in ihrer historischen Entwicklung bis zum Ende des 19. Jahrhunderts/Anfang des 20. Jahrhunderts als „*showing* (zeigen) vs. *telling* (erzählen)“ bei Henry James.

³⁵⁹ Ebd., S. 222. Diese zwei Verfahren beziehen sich auf die Wiedergabe von Ereignissen in Erzähltexten; zur Wiedergabe von (innerer) Figurenrede vgl. ebd., S. 120-132, 226-233.

³⁶⁰ Ebd., S. 222. Als dritten Punkt führt Genette aus: „Schließlich, und das ist vielleicht die Hauptsache, erzeugen diese Details eine um so größere ‚Illusion‘, als sie funktional überflüssig zu sein scheinen: Das ist der berühmte ‚Wirklichkeitseffekt‘ von Roland Barthes [...].“ Ebd. Er soll hier wegen seiner Umstrittenheit außer Acht gelassen werden, vgl. die Einwände von Mieke Bal, ebd., S. 223f.

³⁶¹ Obwohl Genette nicht ausführlicher auf den Zusammenhang von Distanz und Perspektivierung eingeht, soll die Einnahme der figuralen Sicht auf Seiten des dramatischen Modus verbucht werden. Vgl. dazu Martinez; Scheffel, *Einführung*, S. 50.

³⁶² Genette, *Erzählung*, S. 120, der auf Ausführungen von Norman Friedman und Percy Lubbock verweist.

³⁶³ Ebd. Genette referiert hier weiterhin auf Friedman und Lubbock.

Es entscheiden also drei Aspekte – Erzählgeschwindigkeit, Perspektive und Stimme – darüber, wie hoch der Eindruck von Unmittelbarkeit und Nähe zum erzählten Geschehen ist. Zugleich weist Genette darauf hin, dass im Falle eines homodiegetischen Erzählers zwangsläufig der Eindruck einer gewissen Mittelbarkeit entsteht, da das Ich eben immer ein nachträglich erzählendes ist.

In den beiden besprochenen patriotischen Texten Konopnickas berichten nun ebenfalls homodiegetische Erzähler aus einem größeren zeitlichen Abstand heraus, weshalb die Illusion einer Nähe zu den Ereignissen gestört ist. In „W oborach“ ist die Distanz zum Geschehen etwas geringer, da die Innensicht Sawas über längere Strecken vorherrscht. Die dennoch in beiden Texten festzustellende Distanznahme hängt damit zusammen, dass die Erzählerfiguren zwar ein patriotisches Erwachen erleben, dieses aber glaubwürdig und objektiv den nachfolgenden Generationen übermitteln sollen, wofür der „nüchterne“ Blick des späteren Erzählers notwendig ist. Zugleich werden sie Zeugen dessen, dass Nation und Kirche beziehungsweise Religiosität eine nicht reibungsfreie Allianz eingehen, von der man sowohl mittels der Raumordnung als auch des Erzählmodus Abstand nimmt.

2.2.2 Kirche als leerer und ferner Raum

Losgelöst vom nationalen Kontext setzt Konopnicka stärker kirchenkritische Akzente. Ihrer diesbezüglichen Haltung soll hier etwas mehr Platz eingeräumt werden, denn der „Eklat“³⁶⁴ um eine ihrer ersten Buchveröffentlichungen zählt nicht nur zu einer in der Forschung häufig besprochenen Begebenheit,³⁶⁵ sondern bietet auch die Möglichkeit, textuelle Bezüge zwischen ihren literarischen und nichtliterarischen Narrationen über Kirche und Religiosität herzustellen. Konopnicka schreibt am 2. August 1879 bezüglich ihrer Dichtungen *Z przeszłości. Fragmenty dramatyczne (Aus der Vergangenheit. Dramatische Fragmente)* an Orzeszkowa:

[Z]abrałam się do pracy szerszych rozmiarów i wykończyłam ją wczoraj właśnie. – Są to trzy sceny *Z przeszłości* – a przedmiotem ich jest ta nieskończenie smutna walka, jaką wolne umysły i duchy toczyły po wszystkie wieki z potęgą tradycji i powagi Kościoła.³⁶⁶

³⁶⁴ Jekutsch, „Kirchen“, S. 84.

³⁶⁵ Vgl. etwa Brodzka, *O nowelach*, S. 41-44; Szypowska, *Konopnicka*, S. 173-180; Baculewski, „Wstęp“, S. 11.

³⁶⁶ Brief Konopnickas an Eliza Orzeszkowa vom 2. August 1879. Konopnicka, Maria, *Korespondencja*. Komitet redakcyjny: Konrad Górski et als., Bd. 2: *Konopnicka – Orzeszkowa. 1879-1910*, opracował Edmund Jankowski, Wrocław usw. 1972, S. 20f. Das Problem der drei Texte des Bandes *Z przeszłości* fasst Jekutsch, „Kirchen“, S. 84, zusammen, wonach diese „an den historischen Figuren Vesalius, Galileo

Die Kirche ist in *Z przeszłości* als mächtige Institution dargestellt, die über Tradition und Autorität verfügt und an der sich freie Geister stoßen. Orzeszkowa etwa beurteilt Konopnickas Texte in einem Brief an Teodor Tomasz Jeż vom 6. Oktober 1879 als „Ketzeri“: „Są to prawdziwe arcydzieła poezji, ale też zarazem i – herezji.“³⁶⁷ Sie werden nach der Ablehnung durch den *Tygodnik Ilustrowany* im Jahre 1881 im Verlag Orzeszkowas publiziert, „die sich – wie auch Konopnicka selbst – des Risikos voll bewusst war, das sie mit diesen Texten einging“³⁶⁸.

Nahezu zwangsläufig findet ein „Kreuzzug“ der konservativ-katholischen und liberalen Presse gegen Konopnickas *Fragmenty dramatyczne* sowie gegen weitere ihrer Werke statt.³⁶⁹ Zu den Kritikern zählen neben Sienkiewicz vor allem die Publizisten des *Przegląd Katolicki* und der *Rola* sowie die ihnen nahe stehenden konservativen Kritiker, etwa der Publizist und Schriftsteller Teodor Jeske-Choiński sowie der Priester und Publizist Jan Gnatowski.³⁷⁰ Für Konopnicka ergreifen Orzeszkowa und Świątochowski das Wort.³⁷¹ Die Haltung der noch am Beginn ihrer Laufbahn stehenden Schriftstellerin kann als aufrührerisch, antidogmatisch und antiklerikal zusammengefasst werden.³⁷² Ihre oftmals leidenschaftlich geäußerte Kritik betrifft vor allem die kirchliche Hierarchie und – wie bereits gezeigt – die politische und moralische Haltung des Vatikans.³⁷³ Konopnicka hat, einmal abgestempelt als „kirchenfeindliche Positivistin“ und „Nihilistin“, gegen die damit verbundenen Vorurteile bis an ihr Lebensende zu kämpfen.³⁷⁴

Galilei und Hypatia die Unterdrückung freien Denkens und Fortschritts durch die Institutionen der Kirche und die von ihr aufgehetzte Volksmasse“ zeigen.

³⁶⁷ Zit. nach: Szypowska, *Konopnicka*, S. 162.

³⁶⁸ Jekutsch, „Kirchen“, S. 84.

³⁶⁹ Vgl. Brodzka, *O nowelach*, S. 41. Baculewski spricht von einem „öffentliches Scherbengericht“ gegen Konopnicka. Vgl. Baculewski, „Wstęp“, S. 11. Das Missfallen der konservativ-klerikalen Kritik erregen neben den *Fragmenty dramatyczne* auch Konopnickas 1883 erschienener Band *Poezje* sowie die Tätigkeit der Zeitschrift *Świt* unter ihrer Redaktion. Vgl. die Anmerkungen in Konopnicka, *Korespondencja I*, S. 151.

³⁷⁰ Vgl. Brodzka, *O nowelach*, S. 42. Die 1880 in der *Gazeta Polska* anonym veröffentlichte Rezension der *Fragmenty* stammt aus der Feder Sienkiewiczs. Vgl. Szypowska, *Konopnicka*, S. 173. Sie enthält unter anderem folgende Worte: „... autorka zaznacza walkę ducha ludzkiego z powagami, które jego wolność i polot ograniczają, w szczególności z powagą Kościoła. Jest w tym widoczna liberalna, nowożytna tendencja, kwoli której autorka wybiera umyślnie takie temata, w których Kościół gra rolę Arymana starającego się zgasić Ormuzdową.“ Zit. nach: Brodzka, *O nowelach*, S. 42.

³⁷¹ Vgl. ebd., S. 42f.

³⁷² Vgl. ebd., S. 45.

³⁷³ Vgl. ebd., S. 46. Die kirchenkritische Haltung Konopnickas wird von Brodzka in einen weiteren Kontext gestellt: Kritizismus gegenüber jeglichen Formen moralischen Drucks und mutige Enthüllung sittlicher und ethischer Heuchelei bestimmen demnach nicht nur ihre Lyrik der beginnenden 1880er Jahre, sondern auch ihre publizistischen Arbeiten und schließlich auch ihre Novellistik. Vgl. ebd., S. 56, 64f.

³⁷⁴ Vgl. Jekutsch, „Kirchen“, S. 85. Diese Einordnung Konopnickas wurde von der neueren Forschung korrigiert. Dies geschah etwa dadurch, dass man auf Konopnickas religiöse Erziehung sowie auf die „Verwendung biblischer, religiöser Lexik und Predigtverfahren insbesondere in ihren patriotischen Texten“ verwies. Des Weiteren spielte eine Rolle, dass die Forschung die Verankerung der Poetik Konopnickas in der Romantik sowie ihre Nähe zur Ästhetik der *Młoda Polska* nachwies. Vgl. ebd. Einen weite-

Die Attacken gegen sie und gegen Orzeszkowa werden vom *Przegląd Katolicki* und *Rola* über Jahre fortgesetzt.³⁷⁵ Welche narrativen Verfahren nun das kirchenkritische literarische Erzählen Konopnickas bestimmen, kann anhand der zwei folgenden Texte konkreter gefasst werden, die bezüglich Räumlichkeit und Erzählmodus wieder gewisse Ähnlichkeiten aufweisen.

Die Erzählung „Bogu. Kartka z Tyrolu“³⁷⁶, die erstmalig 1889 im *Kurier Warszawski* erscheint, thematisiert die Priesterweihe eines Sohnes einfacher Tiroler Landarbeiter. Die im Text entworfene Raumordnung konstruiert den kirchlichen Raum als fern beziehungsweise abwesend. So spielt die Handlung ausschließlich auf dem Grundstück der Eltern, Gerta und Hans, welche anfänglich bei Arbeiten auf ihrem Feld gezeigt werden. Von Bedeutung ist nun die Situierung der Erzählinstanz. Die homodiegetische Erzählerin zeigt sich direkt im ersten Satz: „Widziałam ich co dzień z mojego balkonu.“³⁷⁷ (MK 1974 II, 401) Die Räume des Balkons und des Elterngrundstücks sind aber nur scheinbar voneinander getrennt, denn sie sind nicht als Gegenräume konzipiert. Vielmehr nimmt die Erzählerin beobachtend Anteil an den Geschehnissen um die Priesterweihe – so auch als das alte Ehepaar abwesend ist, um den Sohn abzuholen: „Wyznaję, że tego wieczora zasypiałam z pewnym niepokojem.“³⁷⁸ (MK 1974 II, 405) Aus der notwendigerweise beschränkten Sicht der kaum beteiligten Ich-Erzählerin wird zudem die Rückkehr der Alten mit dem Sohn gegen Mitternacht erzählt: „Widocznie starzy wrócili. Zdawało mi się jednak, że obok ich złamanych, trzęsących się głosów odróżniam jeszcze jakiś głos młody, pełny, brzmiaący.“³⁷⁹ (MK 1974 II, 405) Sowohl der Balkon der Erzählerin als auch der Figurenraum des Grundstücks zählen zu einem größeren einheitlichen Raum, der die nähere Nachbarschaft umfasst. Die innere Verbundenheit dieses Raumes wird zum Beispiel durch Gerüchte hergestellt, die auch zu der Erzählerin vordringen, etwa über die Details der bevorstehenden Priesterweihe:

Sam Jego Ekscelencja, biskup z Linzu, wyświęcać go będzie. Starzy się szykują na wielki występ, placki mają piec... Księżdz dziekana podobno na kawę prosili. No, wiadomo, co kawa taka

ren Überblick über die Forschung zu religiösen Aspekten in Konopnickas Werk findet sich in Jekutsch, „Kirchen“, S. 86ff., wobei ein Großteil der Arbeiten – wie oft im Falle Konopnickas – sich auf ihre Lyrik konzentriert.

³⁷⁵ Vgl. Brodzka, *O nowelach*, S. 43.

³⁷⁶ Konopnicka, Maria, „Bogu. Kartka z Tyrolu“, in: MK 1974 II, S. 399-410.

³⁷⁷ „Ich sah sie jeden Tag von meinem Balkon aus.“ In diesem Motiv besteht eine Parallelität zu Konopnickas Reiseskizzen *Wrażenia z podróży*, Teil 1: „Ischl“ (1883). Darin beschreibt die Ich-Erzählerin, wie ein altes Paar das Stück Wiese unter ihrem Fenster bewirtschaftet. Vgl. Konopnicka, Maria, „Ischl“, in: MK 1974 I, S. 11-74, S. 52.

³⁷⁸ „Ich gestehe, dass ich an diesem Abend mit einer gewissen Besorgnis einschliefe.“

³⁷⁹ „Die Alten kehrten offensichtlich zurück. Doch mir schien es, dass ich neben ihren brüchigen, zitternden Stimmen noch eine junge, volle, klingende Stimme erkannte.“

znaczy. A to i wieprzka zabija może na kielbasę? Tych młodych kleryków ma też być huk. A cóż! po koleżeństwie przecie...³⁸⁰ (MK 1974 II, 405)

Die erlebte Rede kennzeichnet die Sichtweise der Nachbarn, die ebenfalls Figuren des einheitlichen Raumes um das Elternhaus darstellen. Obwohl die Erzählerin das Haus nicht betritt, ermöglicht ihr dessen Offenheit – der Einblick in die Fenster –, die Vorbereitungen auf den großen Tag zu schildern: „Przez otwarte okna domostwa widziałam świeżo wybieloną i przybraną świerkowymi gałęziami izbę [...]“³⁸¹ (MK 1974 II, 408)

Das Eintreffen des Sohnes verleiht dem Raum des Elterngrundstücks neue, vorerst positiv erscheinende Merkmale. Man bereitet sich auf etwas „Ungewöhnliches“ vor und es herrscht „Durcheinander“ (vgl. MK 1974 II, 405f.); der eher ärmliche Haushalt wird kraft der feinen Soutane mit Kostbarem versehen (vgl. MK 1974 II, 405f.). Durch das Raumerleben der Mutter wird das Merkmal des Glücks exponiert:

Były to niezawodnie najpiękniejsze dni jej życia. Zdawało się, że jej ubyłoby jakie lat dwadzieścia. Na strych, gdzie syn miał izdebkę, sto razy na dzień biegała po drabce, jakby jej kto nogi przemienił. Nie czuła głodu, nie czuła gorąca, nie czuła zmęczenia.³⁸² (MK 1974 II, 407f.)

Die vormals gebrechliche Mutter wird nun mit den Attributen „jugendlich“ und „dynamisch“ versehen.

Doch das einheitliche, sogar die Erzählerfigur umfassende Konzept des positiv konnotierten Elterngrundstücks wird gestört, denn der zukünftige Priester wird innerhalb dieses Raums als abgesondert dargestellt. Er wohnt auf dem Dachboden, wo er allein seine Zeit verbringt – „A wtedy do późnej nocy widać było młodego księdza w szczytowym okienku, jak ze złożonymi na piersiach rękami wpatrywał się w ciche lazury“³⁸³ (MK 1974 II, 408) –, tagsüber geht er am Rande des Felds spazieren:

Tam, pod cieniem świerków, przechodził się wolnym, miarowym krokiem wysoki, smukły młodzieniec. Długa, czarna suknia czyniła go wyższym jeszcze, szerokie brzegi kapelusza rzucały delikatne, ruchome cienie na jego twarz smagłąwą i spuszczone oczy, biała ręka odwijiała z wolna kartkę rzymskiego brewiarza. Nie wiadomo – czytał czy rozmyślał. I on też parę razy spojrzął przelotnie na półko, gdzie stary pracował, ale spojrzeniem tak oderwanym od rzeczywistości, że nie zauważył może nawet ojcowskich wysiłków.³⁸⁴ (MK 1974 II, 406f.)

³⁸⁰ „Seine Exzellenz selbst, der Bischof aus Linz, wird ihn weihen. Die Alten bereiten sich auf den großen Auftritt vor, sie sollen Kuchen backen... Den Dekan haben sie, wie man hört, zum Kaffee eingeladen. Nun, man weiß, was solch ein Kaffeetrinken bedeutet. Und vielleicht schlachten sie auch ein Ferkel, um Wurst zu machen? Diese jungen Kleriker sollen auch ein ganzer Haufen sein. Aber was! Es ist doch unter Kollegen...“

³⁸¹ „Durch die offenen Fenster des Wohnhauses sah ich das frisch getünchte und mit Fichtenzweigen geschmückte Zimmer [...]“

³⁸² „Das waren zweifellos die schönsten Tage ihres Lebens. Es schien, als sei sie um etwa zwanzig Jahre verjüngt. Als hätte man ihr die Beine ausgewechselt, lief sie hundert Mal am Tag über die Leiter auf den Dachboden, wo der Sohn sein Zimmer hatte. Sie verspürte keinen Hunger, verspürte keine Hitze, verspürte keine Ermüdung.“

³⁸³ „Dann sah man bis in die späte Nacht den jungen Priester am Giebelfenster, wie er mit auf der Brust gefalteten Händen lange das stille Azur betrachtete.“

³⁸⁴ „Dort, unter dem Schatten der Fichten, ging der große, schlanke Jüngling langsamen, gemessenen Schritts spazieren. Das lange, schwarze Kleid machte ihn noch größer, die breite Hutkrempe warf zarte,

Den mit seinem Gebetsbuch beschäftigten Sohn verbinden keine Merkmale mit dem elterlichen Raum. Diese semantische Disparatheit korrespondiert mit der erzähl-technischen Gestaltung seiner Figur: Er wird zwar detailreich, aber nur äußerlich beschrieben; einzig seine Augen ermöglichen Rückschlüsse auf sein Inneres, das „losgelöst von der Wirklichkeit“ erscheint. Zu der Figur des zukünftigen Priesters wird dadurch eine recht hohe Distanz aufgebaut. Dasselbe gilt für das Verhältnis zwischen ihm und den weiteren Figuren des nachbarschaftlichen Raumes, das als distanziert zu bezeichnen ist: So bewegen sich die Nachbarn zwar räumlich auf ihn zu, indem sie den elterlichen Hof füllen, aber als der zukünftige Priester die Menge durchschreitet, entsteht keine Verbindung zu ihr: „Rozstępowały się wtedy sąsiadki z szeptem admiracji, a i matka usuwała się na stronę, a on szedł zadumany, milczący, zapatrzony w czerwone druki swojego brewiarza.“³⁸⁵ (MK 1974 II, 408) Die Gegenbewegung der Mitmenschen besteht im Zurückweichen.

Der zukünftige Priester ist semantisch dem Raum der Kirche zuzuordnen. Durch seine Figur wird dieser Raum als den einfachen Menschen fern gekennzeichnet; hinzu kommt das Merkmal der Leere, das sich in mangelnder Herzenswärme ausdrückt.³⁸⁶ Die disparaten Teilräume „Elterngrundstück“ und „Kirche“ werden durch ihre Gegenüberstellung konkretisiert:

Dziewczęta owijały drzwi od izby splecionym z jedliny i jaskrawych kwiatów wieńcem: pośrodku wieńca błyszczał kielich, z wyłączonego papieru wycięty, z unoszącym się nad nim krążkiem białego opłatka. Było to znamię kapłańskiej godności syna domu i pierwszej mszy pamiątka. Coraz przybywała wieść nowa. Jego Eminencja ksiądz biskup z Linzu przyjechał popołudniowym pociągiem i stanął u księdza dziekana. Młodych księży przybyło z nim kilku, kościół przystrajano zielenią i kwiatami. Słuchając tego stara Gerta topniała z radości.³⁸⁷ (MK 1974 II, 409)

Der Raum der Kirche umfasst neben dem Sohn weitere geistliche Würdenträger; ansonsten wird er wenig beschrieben. Die einzige Merkmalsübereinstimmung zwischen dem

gleitende Schatten auf sein leicht bräunliches Gesicht und die niedergeschlagenen Augen, die weiße Hand wendete langsam eine Seite des römischen Breviers. Man weiß nicht, ob er las oder nachdachte. Auch er schaute einige Male flüchtig auf den kleinen Acker, wo der Alte arbeitete, aber sein Blick war so von der Wirklichkeit losgelöst, dass er vielleicht nicht einmal die väterlichen Mühen bemerkte.“

³⁸⁵ „Die Nachbarinnen machten dann mit einem Flüstern der Bewunderung Platz und die Mutter trat zur Seite, er aber ging in Gedanken versunken, schweigend, in die roten Drucke seines Breviers vertieft.“

³⁸⁶ Vgl. das Motto der Erzählung aus Paulus' Erstem Brief an die Korinther (13,2): „Und wenn ich [...] hätte allen Glauben, sodass ich Berge versetzen könnte, und hätte die Liebe nicht, so wäre ich nichts.“ Zit. nach: *Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers, mit Apokryphen*, Stuttgart 1999, S. 200.

³⁸⁷ „Die Mädchen hüllten die Tür der Stube mit einem aus Tannengrün und leuchtenden Blumen geflochtenen Kranz ein: in der Mitte des Kranzes funkelte ein aus Goldpapier ausgeschnittener Kelch, über dem die Scheibe einer weißen Oblate schwebte. Das zeigte die Priesterwürde des Sohnes des Hauses an und bildete das Andenken an die erste Messe. Immer wieder trafen neue Nachrichten ein. Seine Eminenz, der Bischof aus Linz, reiste mit dem Nachmittagszug an und stieg beim Dekan ab. Mit ihm kamen einige junge Priester an, die Kirche war mit Grün und Blumen geschmückt. Als die alte Gerta das hörte, zerfloss sie vor Freude.“

Elternhaus und der Kirche besteht im feierlichen Schmücken. Alle übrigen Figuren, darunter die Erzählerin, gehören dem nachbarschaftlichen Raum an, den Einfachheit, Liebe und Freude kennzeichnen.

Die beiden Teilräume sind strikt getrennt, keine der Figuren wechselt in den jeweiligen Gegenraum. So nehmen am Weihgottesdienst keine Vertreter aus Familie oder Nachbarschaft teil. Topografisch bewegt sich zwischen beiden Räumen nur der Sohn, der nach der Priesterweihe in das Elternhaus zurückkehrt:

Wszedł księżyc, od gór powiało chłodem, sąsiadki zaczęły się rozchodzić. [...] przez podwórko przeszedł syn. Więcej jeszcze niż zwykle zdawał się oderwanym od rzeczywistości. Matka i chroma siostry chciały go zatrzymać. [...] Skinął tylko ręką i, nie podnosząc oczu, na schody wstąpił.³⁸⁸ (MK 1974 II, 409f.)

Der vom Motiv des Mondes begleitete Priester (vgl. bereits MK 1974 II, 408) transportiert das Merkmal der Kälte vom kirchlichen in den elterlichen Raum. Doch die höchste Steigerung der räumlichen Trennung stellt der nicht vorhandene Blickkontakt zwischen Sohn und Mutter dar. Die Zugehörigkeit des jungen Priesters zum kirchlichen Raum wird bestätigt, die erhoffte Grenzüberschreitung bleibt aus. Der auf diese Weise nicht stattfindende Wechsel zwischen den Teilräumen führt dazu, dass die Erwartungen hinsichtlich der Sujetentwicklung³⁸⁹ enttäuscht werden und die Raumordnung im Endeffekt in Leere mündet: „[...] zrobiło się pusto i chłodno.“³⁹⁰ (MK 1974 II, 410)

Diese im Text entworfene Raumordnung ist in ihrer kirchenkritischen Intention eindeutig. Zugleich wird die scheinbare Einheitlichkeit des Raumes „Elterngrundstück“ von Beginn an unterhöhlt, indem die Konzentration auf die komplizierten, sich körperlich manifestierenden Empfindungen der Eltern gerichtet wird. Durch detailreiche Introspektionen und eine figurale Sicht entsteht der Eindruck einer großen Nähe zu diesen zwiespältigen elterlichen Gefühlen. So wird direkt nach der Ankunft des Sohnes der erschöpfte Vater bei der Feldarbeit gezeigt: „Był dziś bardzo, bardzo stary. Stary i słaby.“³⁹¹ (MK 1974 II, 406) Der Vater fühlt sich körperlich besonders alt und schwach, womit sein Empfinden einen deutlichen Gegensatz zur bereits erwähnten Verjüngung der Mutter bildet. Er macht sich zwar bewusst, welche Gefühle angesichts der Priester-

³⁸⁸ „Der Mond stieg empor, von den Bergen wehte es kühl, die Nachbarinnen begannen sich zu zerstreuen. [...] der Sohn durchquerte den Hof. Mehr noch als sonst schien er von der Wirklichkeit losgelöst. Die Mutter und die lahme Schwester wollten ihn anhalten. [...] Er winkte nur mit der Hand und erstieg, ohne die Augen zu heben, die Treppe.“

³⁸⁹ Nach Lotman stellt die „Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes“ ein Ereignis dar, welches wiederum eine „Einheit des Sujetaufbaus“ bildet. Lotman, *Struktur*, S. 332. Zu einem entsprechenden Ergebnis hinsichtlich des Sujetaufbaus kommt Alina Brodzka, *O nowelach*, S. 182: Die Struktur des Werkes bestimmen vor allem die Phasen der psychischen Anspannung der Mutter, während der Verlauf der Feierlichkeiten unwichtig wird und das Interesse an der Fabel erlischt.

³⁹⁰ „[...] es wurde leer und kalt.“

³⁹¹ „Er war heute sehr, sehr alt. Alt und schwach.“

weihe zu erwarten wären: Freude und Stolz. Stattdessen aber verspürt er nur Knochen- und Rückenschmerzen, hinter denen sich nicht zugelassene – und nicht erzählte – negative Gefühle gegenüber dem Sohn verbergen können:

Ot, dał mu Pan Bóg dożyć dobra... Dobra i pociechy. Syna księdzem będzie miał, w wielkim mieście, daleko, pod samym biskupem... Mądra strasznie sztuka ten syn jego. Czyta a czyta... W naukach wielkich był, ot co. [...] Oj, będzie się on [Hansli] cieszył z tego syna, będzie, tylko robotę skończy... Teraz nie może tak, jakby dusza rada, bo go strasznie w krzyżach łamie. A to każda kosteczka osobno boleje i spocznienia krzyczy. A roboty jeszcze taki huk...³⁹² (MK 1974 II, 407)

Die Mutter hingegen reagiert vorerst freudig auf das anstehende Ereignis, da sie „aus tiefster Seele“ lächelt (vgl. MK 1974 II, 408), wenn sie über den Sohn und Priester spricht. Sie empfindet eine religiös fundierte, einfache Dankbarkeit:

A podczas, kiedy usta się uśmiechały, oczy łzami napelniały się nagle. Była taka szczęśliwa, że aż się jej serce ścisnęło. Czego to jej Bóg dożyć dał. Sama sobie uwierzyć nie mogła i w zadumieniu wielkim chwiała się na lewą i na prawą stronę, złożywszy ręce jakby do modlitwy. Był to: *Magnificat* tej prostej chłopskiej duszy.³⁹³ (MK 1974 II, 408)

Doch auch die Mutter verspürt körperlichen Schmerz in Form von Herzdrücken, das sich im weiteren Verlauf zu einem Gefühl der Brustenge steigert: „Macierzyńska дума o mała nie rozsadziła jej wątych, zakłęsłych piersi.“³⁹⁴ (MK 1974 II, 409) Ihr Empfinden von Stolz ist zwiespältig und eher negativ konnotiert, denn es hat die Form einer schmerzhaften, ja gewaltsamen Körpereinwirkung.

Schließlich erkrankt der Vater am Tage der Priesterweihe so sehr, dass er in der Scheune darniederliegt: „Stary Hansli spał w stodółce. Niedomagał jakoś, narzekał na krzyże, podźwigał się onym owsem czy co? Zazwyczaj sypiał w pierwszej izbie, ale dziś nie mógł tak przecież... Łóżko też jego oddała matka synowi.“³⁹⁵ (MK 1974 II, 409) Deutlich wird, dass das scheinbar einheitlich konzipierte Elterngrundstück ein zerfallener Raum ist: Der Vater musste das Wohnhaus verlassen, um den Feierlichkeiten des Sohnes Platz zu machen. Seine vordergründig durch Rückenschmerz verursachte Abwesenheit kann aber auch daher rühren, dass er sich selbst zurückgezogen hat. Als

³⁹² „Oh, der Herrgott lässt ihn das Gute erleben... Das Gute, die Freude. Einen Priester wird er zum Sohn haben, in einer großen Stadt, weit weg, unter keinem Geringeren als dem Bischof... Ein schrecklich kluges Exemplar ist dieser sein Sohn. Liest und liest... Er war in den hohen Wissenschaften, so ist's. [...] Ach, er [Hansli] wird sich über diesen Sohn freuen, nur beendet er erst die Arbeit... Jetzt kann er nicht so tun, als wäre seine Seele froh, weil es ihm fürchterlich im Kreuz reißt. Da schmerzt jedes Knöchelchen einzeln und verlangt nach Ruhe. Aber noch gibt es einen Haufen Arbeit...“

³⁹³ „Aber während ihr Mund lächelte, füllten sich die Augen plötzlich mit Tränen. Sie war so glücklich, dass es ihr das Herz zusammenpresste. Wozu Gott sie das erleben ließ. Sie konnte es selbst nicht glauben und schwankte in tiefem Nachsinnen zur linken und zur rechten Seite, während sie die Hände wie zum Gebet faltete. Dies war das ‚Magnificat‘ dieser einfachen, bäuerlichen Seele.“

³⁹⁴ „Der mütterliche Stolz sprengte beinahe ihre schwache, eingefallene Brust.“

³⁹⁵ „Der alte Hansli schlief in der Scheune. Er kränkelte etwas, klagte über sein Kreuz, hatte er sich an dem Hafer überhoben oder was? Gewöhnlich schlief er im ersten Zimmer, aber heute konnte er ja nicht... Auch sein Bett hatte die Mutter dem Sohn überlassen.“

leerer, nicht erzählter Fleck verbleiben die implizierten elterlichen Gefühle, etwa Enttäuschung und Wut. Die beiden Alten reiben sich an der nicht gestellten Frage auf, ob und welche Grenzen die elterliche Liebe haben kann. Diese Frage dringt gewaltsam und schmerzlich auf sie ein, wobei angenähert an den dramatischen Erzählmodus der Eindruck einer unmittelbaren Präsenz ihres Empfindens entsteht. Die Priesterfigur und der Akt seiner Weihe im kirchlichen Raum werden hingegen mit großer Distanz – als leere und ferne Textelemente – dargestellt.

Ähnlich kritisch werden die Figur einer Geistlichen und der Kirchenraum in der erstmalig 1887 erschienenen Novelle „Martwa natura“³⁹⁶ geschildert, in der der Umgang mit dem Tod und die Bedeutung des Begräbnisses im Blickpunkt stehen. In einer städtischen Krankenhauskapelle findet die ärmliche Begräbnisfeier des Stadtboten Józef Szczeptek statt. Diesen speziellen kirchlichen Raum füllen sukzessive einige zufällige Passanten, darunter wohl die homodiegetische Erzählerin, weiterhin eine Ordensschwester, die drei Kinder und die Mutter des Toten. Den Raum der Kapelle kennzeichnen unangenehm klingende Glocken: „Tymczasem odezwała się szpitalna sygnaturka głuchym, bezdźwięcznym brzękiem, posługacz drzwi kapliczki z wewnątrz otworzył, a garstka przechodniów [...] z pośpiechem do niej weszła.“³⁹⁷ (MK 1962, 154f.) Wie das Zitat zeigt, fehlt dem kirchlichen Raum die dem Ereignis angemessene Feierlichkeit, was durch das Merkmal der Falschheit noch eine Steigerung erfährt: „Sygnaturka wciąż brzęczała fałszywym, rozbitym głosem...“³⁹⁸ (MK 1962, 155f.)

Diesem Raum ist nun die Figur der Ordensschwester zugeordnet: „Wtem bocznymi drzwiami [...] weszła zakonnica, tęgiej, przysadzistej budowy, przyklekła przed umieszczonym w szczytowej ścianie krzyżem i zaraz powstawszy, energicznym, prawie żołnierskim ruchem ku drzwiom się zwróciła.“³⁹⁹ (MK 1962, 155) Sie erhält die Attribute der Eile und soldatischen Energie, die sich auch auf die Ausführung religiöser Handlungen erstrecken. Durch das Verfahren der erlebten Rede wird die Innensicht der Geistlichen auf das Ereignis deutlich: „Widocznym to było, że tutaj czasu na żadne bałamuctwo nie ma. Masz się rodzić, to się ródź, masz umierać, to umieraj, a jeśli

³⁹⁶ Konopnicka, Maria, „Martwa natura“, in: MK 1962, S. 154-162. Vgl. Brodzka, *O nowelach*, S. 140, wonach der Text als „Miniaturnovelle“ („miniaturowa nowelka“) definiert wird. Anna Wietecha widmet „Martwa natura“ einen Aufsatz, in dem sie eine neue Interpretation des Textes bietet: die Diskussion der Möglichkeiten und Grenzen menschlicher Erkenntnis. Vgl. Wietecha, „U kresu poznania“, S. 280.

³⁹⁷ „Unterdesen ertönte das dumpfe, klanglose Klirren des Spitalglöckchens, der Diener öffnete von innen die Tür der kleinen Kapelle und eine Handvoll Passanten [...] trat eilig ein.“

³⁹⁸ „Das Glöckchen läutete immerfort mit falschem, gebrochenem Ton...“

³⁹⁹ „Plötzlich trat durch die Seitentür eine kräftig und untersetzt gebaute Ordensschwester ein, kniete vor dem in die Giebelmauer eingelassenen Kreuz nieder, erhob sich sofort wieder und wandte sich mit energischer, fast soldatischer Bewegung zur Tür.“

chcesz być pochowanym, to zaraz, bo tam się już dziesięciu innych rodzi i umiera.“⁴⁰⁰ (MK 1962, 155) Das Sterben erscheint demnach als etwas Alltägliches – eine religiöse Rückbindung wird nicht vorgenommen. Dem entspricht die Gleichgültigkeit der Schwester: „– Kto to umarł, dobrodziuniu? – zagadnęła stróżka. – To tam jeden – odzwała niedbale zakonnica machnąwszy ręką w szerokim rękawie i nie patrząc nawet na mówiącą. Istotnie. Tam gdzie umierają setki, cóż taki jeden znaczyć może?...“⁴⁰¹ (MK 1962, 156) Die Geistliche zeichnet sich darüber hinaus durch Strenge aus, indem sie die Beerdigung durch ihre „Befehle“ (vgl. MK 1962, 157) vorantreibt. Zugleich wird deutlich, dass sie eine geachtete Position innehat: Bezeichnend ist der Handkuss der Anwesenden für die als „gnädige Frau“ („dobrodzika“, MK 1962, 156) angesprochene Ordensschwester.

Die Figur der Geistlichen dominiert mit ihren Eigenschaften den Raum der Kapelle, was zur Folge hat, dass religiöse Handlungen den Status reiner Pflichtübungen erhalten. Dies wird auch den am Sarg eintreffenden Kindern vermittelt:

– A chodźcie no prędzej! – kiwnęła na nich stojąca przed trumną zakonnica. – Czemuż to tak późno? A babka gdzie?

I nie czekając odpowiedzi pociągnęła dzwiczynkę za rękaw.

– Uklękajcie tu i zmówcie pacierz. Trzy „Ojcze nasz“, trzy „Zdrowaś“ i trzy razy „Wieczny odpoczynek“. Tylko prędko.⁴⁰² (MK 1962, 156f.)

Das Gebet erscheint als Formalie, die rasch erledigt werden soll. Es stellt außerdem eine Möglichkeit dar, etwas Geld zu verdienen, was einer der Anwesenden beim Heraustragen des Sarges nutzt: „Dziad stęknął w tej chwili i głośno zaczął mówić ‚Wieczny odpoczynek‘. Liczył na uznanie obecnych. Dosłyszawszy go stara zaniepokoiła się i po kieszeniach szukać zaczęła.“⁴⁰³ (MK 1962, 161) Da die Totengebete jeglichen religiösen Sinns entleert sind und den Abschied von dem Verstorbenen das Fehlen von Trauer kennzeichnet, erweist sich die Kapelle als kirchlicher Raum, der leer von Glaube und Gefühl ist. Im Merkmal der emotionalen Kälte und fehlender Nächstenliebe besteht eine Ähnlichkeit zu der Priesterfigur und zum Kirchenraum aus „Bogu. Kartka z Tyrolu“.

⁴⁰⁰ „Es war offensichtlich, dass es hier keine Zeit für Trödeleien gab. Willst du geboren werden, dann werde geboren, willst du sterben, dann stirb, und wenn du begraben werden möchtest, dann sofort, weil indes schon zehn andere geboren werden und sterben.“

⁴⁰¹ „„Wer ist denn da gestorben, gnädige Frau?“ fragte die Hauswartin. ‚So einer‘, antwortete die Ordensschwester nachlässig, während sie den Arm in dem weiten Ärmel schwenkte und nicht einmal auf die Fragende blickte. In der Tat. Dort, wo Hunderte sterben, was kann da einer bedeuten?“

⁴⁰² „„Nun kommt schon schneller!“ winkte die vor dem Sarg stehende Ordensschwester sie herbei. ‚Warum denn so spät? Und wo ist die Großmutter?‘ Die Antwort nicht abwartend, zog sie das Mädchen am Ärmel. ‚Kniel hier nieder und sprech ein Gebet. Drei Vaterunser, drei Ave-Maria und dreimal ‚Ewige Ruhe‘. Nur rasch.“

⁴⁰³ „In diesem Moment stöhnte der Greis auf und begann laut die ‚Ewige Ruhe‘ zu sprechen. Er zählte auf die Anerkennung der Anwesenden. Als die Alte ihn hörte, geriet sie in Unruhe und begann ihre Taschen zu durchsuchen.“

Bemerkenswert in „Martwa natura“ ist nun, dass alle anwesenden Figuren dieser Raumordnung gehorchen, es wird kein Gegenraum entworfen. Das hat Folgen für die Sujethaftigkeit des Textes, dem somit – einem „Stilleben“ entsprechend – die Grundvoraussetzung für eine ereignishaftige Entwicklung fehlt. Die Figuren sind vielmehr darum bemüht, die Form eines „richtigen“ Begräbnisses zu wahren.⁴⁰⁴ Dieser Punkt stellt die hauptsächliche Sorge der Großmutter dar, die zu ihrem verstorbenen Sohn spricht: „– Szpitalnego pochowu się bałeś – mruczała półgłosem – a ot tobie, synku, własny pochów, nie szpitalny...“⁴⁰⁵ (MK 1962, 159) Wie die Ordensschwester verhält sie sich grob zu den verschreckten Kindern, die sie zum Abschiednehmen an den Leichnam des Vaters drückt, um die Begräbnisfeier entsprechend zu gestalten (vgl. MK 1962, 160). Da Informationen über deren „ordnungsgemäßen“ Ablauf nach außen dringen könnten, sorgt die Großmutter vor, indem sie den pflichtschuldig betenden Alten anweist: „– Na! macie! – rzekła. – Za duszę Józefa! A nie gadajcie, żeście darmo pacierz mówili. Jak ma być pochów, to niech będzie!“⁴⁰⁶ (MK 1962, 162)

Auch die Erzählerin sorgt als Teil des einheitlichen Raumes dafür, dass dessen Regeln erhalten bleiben. Sie tritt hervor, um der ältesten Enkeltochter etwas Kleingeld zu geben, damit der alte Mann für sein Totengebet entlohnt wird: „Zbliżyłam się podając dzwiczynce trochę drobnej monety.“⁴⁰⁷ (MK 1962, 161) Somit sichert die Erzählerin das Totengebet als formalen Bestandteil eines „richtigen“ Begräbnisses. Ansonsten zieht sich die Erzählerin zurück, um der berichteten Rede Platz zu machen. Deren Verwendung stellt neben der szenischen Erzählgeschwindigkeit ein Merkmal des dramatischen Modus dar, so dass, gerade wenn die Innensicht der Ordensschwester eingenommen wird, eine große Nähe zum erzählten Geschehen zu entstehen scheint. Diese Illusion der Unmittelbarkeit wird jedoch durch das gelegentliche Hervortreten der Erzählerin gebrochen, die sich als Beobachterin zeigt: „Wszystko to wyczytać było można z bystrego spojrzenia siwych oczu, które zakonnica z pewną niecierpliwością ku

⁴⁰⁴ Der „Traum von einem ‚eigenen Begräbnis‘“ bewegt Konopnicka wohl stark, da sie mehrfach auf dieses Problem zurückkommt. Vgl. Brodzka, *Maria Konopnicka*, S. 154. Das Motiv des Todes, des Begräbnisses und des Friedhofes nimmt im Schaffen der Schriftstellerin einen bedeutenden Platz ein. Vgl. Bobrowska, *Konopnicka*, S. 227. Weitere Beispiele sind die Texte „Dziady“ („Die Totenfeier“) und „W dolinie Skawy“ („Im Tal der Skawa“) aus dem Band *Na drodze*. Vgl. ebd., S. 227, 234. Zu den Motiven des Todes und des Begräbnisses in Konopnickas Lyrik vgl. Budrewicz, *Konopnicka*, S. 89.

⁴⁰⁵ „Ein Spitalbegräbnis hast du gefürchtet“, murmelte sie halblaut, „nun hast du, Sohn, ein eigenes Begräbnis, keins vom Spital...“

⁴⁰⁶ „Da habt ihr!“ sagte sie. „Für die Seele Józefs! Und erzählt nicht, dass ihr das Gebet umsonst gesprochen habt. Wenn es ein Begräbnis geben soll, dann so, wie es sich gehört!“

⁴⁰⁷ „Ich trat näher und gab dem Mädchen etwas Kleingeld.“

drzwiom wchodowym zwróciła.“⁴⁰⁸ (MK 1962, 155) Für eine noch höhere Distanz zum Erzählten sorgt jedoch vor allem die Einschaltung der Erzählerin mittels scharfer Ironie, etwa direkt am Anfang des Textes: „Żałuję, bardzo żałuję, że wam nie mogę powiedzieć, jak wyglądał, gdy stał lub chodził, jakie miał poruszenia rąk i głowy [...]. Poznałam go w trumie.“⁴⁰⁹ (MK 1962, 154) Somit pendelt der Text auf der Ebene der erzählerischen Vermittlung ständig zwischen der Erzeugung und Brechung von mimesischer Illusion und korrespondiert hierin mit der Inhaltsebene, wo die Illusion eines „richtigen“ Begräbnisses thematisiert wird. Da die Zeichen von Ironie jedoch eindeutig und an prominenter Stelle, etwa am Texteingang gesetzt werden, ist die Nähe zum Begräbnisritual leicht als trügerisch zu entlarven, so dass der Eindruck einer hohen Distanz zum kirchlichen Raum mit seinen Figuren überwiegt.

Während in „Bogu. Kartka z Tyrolu“ und „Martwa natura“ Vorbehalte gegen die Kirche unmissverständlich formuliert werden, erweist sich in einer zeitgenössischen nichtliterarischen „Erzählung“, dass für Konopnicka selbst die Kirche im institutionellen und räumlichen Sinne eine unumgängliche Instanz ist. Diese Erzählung, in der Konopnicka selbst die Hauptfigur spielt, ist in Form eines Briefes Orzeszkowas an Teodor Tomasz Jeż vom 7. September 1881 erhalten:

Konopnicką też wypowiedziano. Scena odbyła się w kościele kapucynów w obecności Ilinickiej i Pługa, występujących w roli niby rodziców chrzestnych. Scenę tę widział własnymi oczami przyjaciel mój Méyet. Powiada, że autorka *Fragmentów* płakała tak, że aż serce bolało na nią patrząc. Nie ze skruchy to było jednak, lecz z bardzo zrozumiałego wstydu i żalu nad sobą. Jeżeli kogo jednak, to ją zniewinnić się godzi. Ma sześcioro dzieci, potrzebuje chleba i zresztą – to nasze głupie wychowanie kobiecie tłumaczy wiele. Najgorsze to to, że wielkie te talenta wielkimi być przestaną, to pewno. I oto, jakim sposobem ci wielcy patrioci ogałają kraj z sił i chluby jego!⁴¹⁰

Konopnicka begibt sich aufgrund der schweren Angriffe wegen ihrer *Fragmenty dramatyczne* zur öffentlichen Beichte in die Kirche. Die Schriftstellerin erscheint emotional ergriffen, was ihre bitteren Tränen zeigen. Orzeszkowa deutet diese „Szene“ – eine Anspielung auf das „Inszenierte“ der Situation. Vor allem verwehrt sie sich dagegen, Konopnickas Tränen auf Reue – über ihre gotteslästerlichen Texte – zurückzuführen. Vielmehr spiele hier Scham über sich selbst eine Rolle. Orzeszkowa liefert den eigentlichen Grund für den Auftritt Konopnickas: Gerade sie „gehöre es sich freizusprechen“, denn sie müsse ihre sechs Kinder ernähren. Anders gesprochen: Konopnicka brauche aus finanziell-materiellen Gründen das breite Wohlwollen der Kritik und der Leser-

⁴⁰⁸ „Das alles konnte man aus dem schnellen Blick der grauen Augen herauslesen, den die Ordensschwester mit einer gewissen Ungeduld auf die Eingangstür richtete.“

⁴⁰⁹ „Ich bedaure es, bedaure es sehr, dass ich ihnen nicht sagen kann, wie er aussah, wenn er stand oder ging, was für Hand- und Kopfbewegungen er hatte [...]. Ich lernte ihn im Sarg kennen.“

⁴¹⁰ Zit. nach: Szypowska, *Konopnicka*, S. 181.

schaft. Hinzu komme nach Orzeszkowa die „dumme weibliche Erziehung“, welche diesen Schritt erklärbar mache.

Das Paradoxe dieser Szene beschäftigt ebenfalls die Konopnicka-Biografin Maria Szypowska. Denn als „Taufpaten“ fungieren gerade der als „ultraklerikal“ geltende Adam Pług⁴¹¹ sowie die Redakteurin der konservativen Frauenzeitschrift *Bluszcz*, Maria Ilnicka⁴¹². Letztere initiiert die Umkehr und öffentliche Beichte Konopnickas⁴¹³; die *Bluszcz* beteiligt sich unter ihrer Leitung auch nicht an der Isolierung der Schriftstellerin.⁴¹⁴ Wie Szypowska nachweist, ist Orzeszkowa wegen der Freundschaft mit Pług besorgt, doch ist das uneigennütziges Wohlwollen des Chefredakteurs der Warschauer Wochenschrift *Kłosy* sehr wichtig für die am Anfang ihrer Karriere stehende Dichterin; zudem unterstützt er sie wohl auch finanziell.⁴¹⁵ Es gibt folglich vor allem einen ganz pragmatischen Grund für die öffentliche Beichte, denn Konopnicka kann sich scharfe Attacken gegen die Kirche im tatsächlichen Wortsinne nicht leisten. Dies stellt Orzeszkowa in ihrem Brief heraus. Indem sie in ihrer brieflichen Mini-Erzählung die Beichtszene erklärt und einordnet, tritt sie als Erzählinstanz hervor, was wiederum den Eindruck einer recht hohen Distanz zum erzählten Geschehen erweckt. Augenscheinlich beeinflusst die zeitlich bedingte kritische Haltung gegenüber der kirchlich-religiösen Thematik selbst in einem Brief die Wahl der narrativen Strategie, die dahin tendiert, der rein mimetischen Illusion zu misstrauen und deshalb eine Einschaltung der Erzählinstanz zu bevorzugen. Auch die Merkmale des Kirchenraumes ähneln in der Brief Erzählung denen aus „*Martwa natura*“: Das zu erwartende „echte“ und religiös fundierte Gefühl – im Falle Konopnickas Reue – bleibt aus, jedoch werden die Regeln einer „richtigen“ Beichtzeremonie gewahrt.

2.2.3 Kirche als Zentrum von Volksreligiosität

Konopnicka schreibt in ihren literarischen Texten hingegen häufig dem einfachen Volk eine tiefe Religiosität zu; in diesem Zusammenhang erscheint der kirchliche Raum als Lebenszentrum sowie von Gefühl und Glauben erfüllt. Dies kann anhand der Erzählung

⁴¹¹ Szypowska, *Konopnicka*, S. 222.

⁴¹² Vgl. Fidelis, „Participation“, S. 110. Ilnicka und Pług stehen Konopnicka in den ersten Jahren ihres Warschauer Aufenthalts paradoxerweise am nächsten – also in den Jahren 1878-84, als gerade diejenigen Werke Konopnickas entstehen, die von den Literaturhistorikern als am fortschrittlichsten eingeschätzt werden. Vgl. Szypowska, *Konopnicka*, S. 222.

⁴¹³ Vgl. Baculewski, „Wstęp“, S. 11.

⁴¹⁴ Vgl. ebd.

⁴¹⁵ Vgl. Szypowska, *Konopnicka*, S. 222.

„U źródła“⁴¹⁶ gezeigt werden, die erstmalig 1890 im *Tygodnik Ilustrowany* publiziert wird. Der Text enthält keine deutlich entwickelte Fabel: Eine homodiegetische Erzählerin trifft auf einer Landstraße in Galizien auf eine alte Frau, die sich als Pilgerin herausstellt. Beide kommen über lose verknüpfte Gegenstände, die vor allem Ereignisse aus dem Leben der Alten betreffen, etwa Zeiten von Hunger und Pest, den Tod der Eltern, das Dasein als Waisenkind, ins Gespräch. Das diese Themen verbindende Element ist der tiefe Glaube der alten Pilgerin. Auf ihm basiert ihre zentrale Eigenschaft – die Glückseligkeit: „[...] ona znów zmrużywszy oczy patrzyła z błogością w słońce [...]“⁴¹⁷ (MK 1962, 305) Ihre Religiosität zeichnet sich dadurch aus, dass kirchliche Lehren und Volksglauben in erfrischender Weise miteinander verbunden werden.⁴¹⁸ Beispiele dafür sind ihre Ansichten über Marienfeiertage (vgl. MK 1962, 307f.) oder über das Sterben, das im Frühjahr geschehen solle, um in den Himmel zu gelangen: „Na cieple umierać, na wiosnę, to wielka rzecz jest. Bo na zwiosnę to te duszyczki kwiatem w niebo idą i aże pachną Panu Jezusowi [...]“⁴¹⁹ (MK 1962, 304)

Was den kirchlichen Raum betrifft, ist der regelmäßige Kirchgang für die alte Pilgerin das Lebenszentrum. So kommt sie eben aus der Kirche in Kalwaria:

- A z Kalwarii... Od tego Pana Jezusa i od Matki Najświętszej...
Mowiła to takim tonem, jak by odwiedzała dobrych swoich znajomych i ugoszczona od nich, w radości się z nimi tylko co rozstała.
- Cóż tam, odpust jaki?
- Odpustu to tam nie ma akuratnie na ten czas nijakiego, ale żem się utęskniła do Pana Jezusa, bom sześć niedziel leżała. [...]“⁴²⁰ (MK 1962, 303)

Für die Pilgerin hat der kirchliche Raum seine stärkste Konzentration in den Heiligenbildern, hier dem Bild Marias mit dem Jesuskind.⁴²¹ Mehr als bloße Abbildungen sind die Heiligen wie „ihre guten Bekannten“, nach denen sie Sehnsucht hat. Das auf den kirchlichen Raum ausgerichtete Unterwegssein der alten Pilgerin bildet ihr räumliches und existentielles Prinzip.

⁴¹⁶ Konopnicka, Maria, „U źródła“, in: MK 1962, S. 302-317.

⁴¹⁷ „[...] sie blinzelte und schaute wieder mit Wohlbehagen in die Sonne [...]“

⁴¹⁸ Die Pilgerin kennzeichnet eine „entwaffnende Freiheit bei der Interpretation der religiösen Mythologie“. Vgl. Brodzka, *O nowelach*, S. 209. Bobrowska, *Konopnicka*, S. 238, thematisiert bei ihrer Analyse des Erzählbandes *Na drodze* einen ähnlichen Aspekt, und zwar die dörfliche Rezeption kirchlicher Inhalte. Sie weist hinsichtlich des Begräbnisliedes in der Novelle „W dolinie Skawy“ darauf hin, dass eine Grenze zwischen folklorisierten und kirchlichen Liedtexten nicht präzise gezogen werden kann, wobei solche „folklorisierten Kirchenlieder“ ein „komplexes kulturelles Phänomen“ darstellen.

⁴¹⁹ „In der Wärme zu sterben, im Frühling, ist eine große Sache. Denn im Frühling gehen die Seelen als Blumen in den Himmel und duften gar dem Herrn Jesus [...]“

⁴²⁰ „Na, aus Kalwaria... Vom Herrn Jesus und von der Heiligen Mutter...“ Sie sagte das in einem Ton, als hätte sie ihre guten Bekannten besucht, sei von ihnen bewirtet worden und soeben freudig von ihnen geschieden. „Was gibt es dort, etwa Ablass?“ „Zu dieser Zeit ist dort gerade kein Ablass, aber ich hatte Sehnsucht nach dem Herrn Jesus, weil ich sechs Wochen darnieder lag. [...]“

⁴²¹ Ein entsprechendes Marienbild befindet sich in der Kirche von Kalwaria. Vgl. die Anmerkungen in MK II 1974, S. 467f.

Im Gegensatz zu den kirchenkritischen Texten entsteht die Illusion einer großen Nähe zur geistigen Haltung und zum Glaubensempfinden der Pilgerin, denn es wird annähernd im dramatischen Modus erzählt. Dazu trägt bei, dass die Erzählerin weitestgehend zurücktritt, während sie die alte Frau detailliert beschreibt:

To jej patrzanie w słońce miało swój szczególny charakter. Coś jak by bezwiednie dziecięcego w nim było. Jakaś głęboka naiwność, jakaś ufność wielka. [...] A w niej uśmiechu to była zaraźliwość jakaś. Dławiło mnie w gardle od jej opowieści, a usta moje same się uśmiechały do niej.⁴²² (MK 1962, 315)

Über weite Strecken stellt die Pilgerin sich und ihre Religiosität selbst dar, da ihre Worte in Form der berichteten Rede wiedergegeben werden: „– To, pani moja – rzekła – nikt nie wie, kto tam u Boga pierwszy, a kto zaś pośledni. Ludzie sobie różne honory dodają, tak i tak, ale Pan Bóg miłosierny insze registry trzyma.“⁴²³ (MK 1962, 311) In längeren Abschnitten direkter Figurenrede werden komplette, kleine Geschichten dargeboten, etwa darüber, wie die Pilgerin das Lesen lernte (vgl. MK 1962, 312, 315-317). Neben den Worten der alten Frau finden sich leichte Erzählereingriffe, die im Kontrastieren und Anregen ihrer Erzählungen bestehen:

– A któż was czytać uczył?
– A janioł! Gdzie by zaś, pani moja, sierotę inszy zuczyl?
Mówiła to tak, jak gdyby było rzeczą całkiem naturalną i powszednią, że anioły czytać uczą sieroty.⁴²⁴ (MK 1962, 312)

Doch in längeren Abschnitten findet das Erzählen komplett im dramatischen Modus statt, so als der wortwörtlich wiedergegebene Bericht der Pilgerin darüber erfolgt, wie sie das Lesen heimlich mit einer geschenkten Fibel für Dorfkinder und durch Gottes Hilfe erlernte:

Tom jedno do drugiego przykładła tak i tak, tak i tak, aże się złożyło. [...] Jak ja sobie teraz miarkuję, to nic, ino janioł mi tak precz wszystko dopowiadał. Bo gdzie by to sam człowiek spotrafił. Tom się nieraz, pani moja, tak umordowała, ażeek się o ziem cisła i płakała... To wiatr polem wieje abo to wróblątko zaświegoce, a we mnie zara duch inszy, insze porozumienie; ino spojrzę, już widzę, jak i co. To cóż by to, pani, było jak nie moc niebieska?...⁴²⁵ (MK 1962, 316)

⁴²² „Ihr Blick in die Sonne hatte einen besonderen Charakter. Etwas unbewusst Kindliches lag in ihm. Eine tiefe Naivität, eine große Zuversicht. [...] Ihr Lachen hatte etwas Ansteckendes. Als sie erzählte, spürte ich ein Drücken in der Kehle, aber mein Mund lächelte ihr wie von selbst zu.“

⁴²³ „„Das, meine Dame“, sagte sie, „weiß niemand, wer wohl bei Gott der Erste und wer wiederum der Letzte ist. Die Menschen erweisen sich verschiedene Ehren, so und so, aber der barmherzige Herrgott hat andere Register.“

⁴²⁴ „„Und wer hat euch das Lesen beigebracht?“ „Ein Engel! Wie sonst, meine Dame, würde denn eine Waise lernen?“ Sie sagte das so, als wäre es eine völlig natürliche und alltägliche Sache, dass Engel Waisenkindern das Lesen lehren.“

⁴²⁵ So tat ich eins zum anderen, so und so, so und so, bis es sich fügte. [...] Wie ich jetzt selbst schließe, war das nichts, denn ein Engel hat mir immerfort alles ergänzt. Woher auch könnte ein Mensch das allein. Manchmal, meine Dame, habe ich mich so abgequält, dass ich mich auf den Boden warf und weinte... Da weht ein Wind über das Feld oder zwischert ein junges Spätzchen, und in mir ist gleich ein anderer Sinn, ein anderes Verständnis; ich schaue nur und sehe gleich, wie und was. Was sollte das gewesen sein, meine Dame, wenn nicht eine himmlische Macht?“

Die Figurenrede offenbart nicht nur das tiefe Vertrauen der alten Frau in Gottes Hilfe, sondern auch ihr Verständnis der engen Verbindung zwischen Gott und Natur. So fühlt sie sich durch Naturerscheinungen gestärkt und erleuchtet und erlebt diese als göttliche Offenbarungen. Auf diese Weise zeigt Konopnicka die einfache Frau in ihrem tiefen Glauben und der daraus resultierenden Herzenswärme den religiös entleerten Figuren der „amtlichen“ Geistlichen aus „Bogu. Kartka z Tyrolu“ und „Martwa natura“ weit überlegen.

Betrachtet man die räumliche Ordnung der Erzählung, handelt es sich um ein Zusammentreffen zweier Frauen, die unterwegs sind.⁴²⁶ Sie werden zumindest zeitweilig einem gemeinsamen topografischen Raum zugeordnet. Etwa nach der Hälfte des Textes wird die Erzählerin aber zudem Teil des inneren Glaubensraums der Pilgerin:

A mnie, kiedym jej słuchała, zdało się, że Ewangelia wczoraj tu gdzieś, między Kalwarią a Żywcem, opowiadana była przez otoczonego rzeszą Chrystusa; że on sam kęs drogi tylko się odalił, a wianie szaty jego porankiem tym wieje, a kamienie przydrożne słowa jego podają sobie.⁴²⁷ (MK 1962, 311)

Das erlebende Ich der Erzählerin nimmt den religiös aufgeladenen Raum wahr. Doch weisen Satzbau und Bildlichkeit darauf hin, dass sie das eigene religiöse Raumerleben abstrahiert, mit emotionaler Distanz wiedergibt, dass die mimetische Illusion also wieder durch das erzählende Ich gebrochen wird.

Tatsächlich erweist sich im weiteren Textverlauf, dass die beiden Figuren voneinander getrennt sind. Dies zeigt die Reaktion der alten Pilgerin auf die Herkunft der Erzählerin aus Warschau: „– Z Warszawy... świecie! świecie!... I takeście z tym pańniczkim ubogim wedle drogi siedli?...“⁴²⁸ (MK 1962, 309) Warschau bedeutet die „Welt“ und ist ein vom Umfeld der „armen Pilgerin“ entfernter Raum. Die gegenseitige Anrede verweist zudem auf den sozialen Unterschied zwischen den Frauen.⁴²⁹ Die von der Erzählerin aus Respekt initiierte ungleiche Sitzhöhe der Beiden verstärkt ebenfalls deren Getrenntsein: „Siadłam niżej nieco [...]“⁴³⁰ (MK 1962, 305) Ein weiterer Hin-

⁴²⁶ Betrachtet man „U źródła“ als Teil des Zyklus *Na drodze*, so ist die Pilgerin eine Figur des geschlossenen Raums. Sie bewegt sich aus freier Wahl in einem engen Kreis, im Bereich eines mythischen Raums, dessen Komponente die angehaltene Zeit ist. Der Raum, in welchem die Erzählerin funktioniert, ist trotz seiner Offenheit ein chaotischer, „fremder“ Raum. Vgl. Bobrowska, *Konopnicka*, S. 254.

⁴²⁷ „Als ich ihr zuhörte, schien es mir, dass der von der Menge umgebene Christus das Evangelium gestern hier irgendwo zwischen Kalwaria und Żywiec erzählt und sich selbst nur ein Stück des Weges entfernt hat, dass dieser Morgen das Wehen seines Gewandes ausstrahlt und dass die Steine am Weg sich seine Worte einander erzählen.“

⁴²⁸ „Aus Warschau... die Welt! die Welt! Und da setzt ihr euch mit einer armen Pilgerin an den Wegesrand?“

⁴²⁹ Die Erzählerin spricht die Pilgerin mit „Weib“ bzw. „Mütterchen“ („babka“) an (MK 1962, 303, 304, 307), umgekehrt nennt die Alte die Erzählerin „Dame“ oder „meine Dame“ („pani“, „moja pani“, MK 1962, S. 304, 305 und passim).

⁴³⁰ „Ich setzte mich etwas niedriger [...]“

weis darauf, dass kein gemeinsamer (Glaubens-)Raum zwischen den beiden Frauen besteht, ist ihre unterschiedliche gegenseitige Wahrnehmung. Die Erzählerin analysiert die Figur aus dem Volke durch genaue Beschreibung und Beobachtung. Die Pilgerin jedoch durchschaut die Erzählerin nicht, so als diese das Evangeliar betrachtet: „Przypatrywałam się jej [Ewangeliczce] z uśmiechem, który starowina wzięła widać za wyraz uznania, gdyż modre jej oczy rozbliły nagle wesoło.“⁴³¹ (MK 1962, 311) Zu einer Distanzierung führt auch das Lachen der Erzählerin, das durch das seltsame Aussehen des Buchdruckes hervorgerufen wird: „Niekiedy też zdarzało się, że wielka jakaś czcionka wskakiwała w sam środek obojętnego wyrazu, jak na przykład sieDem, paCierz, słuP, męKa, drOga, odpUst itp., co nadawało kartom tej książeczyny nader dziwaczny charakter.“⁴³² (MK 1962, 311)

Durch die Erzählerkommentare wird die mimetische Illusion immer wieder gebrochen, auch wenn die Erzählung dem dramatischen Modus angenähert ist. Diese Problematik steht im Zusammenhang mit möglichen Erzählweisen hinsichtlich des einfachen Volkes, über das von einer dezent besser gestellten Erzählinstanz berichtet wird (siehe das Kapitel 2.1.3 „Erzählen über das Volk – Verschwinden des adligen Ichs?“). Dementsprechend werden in „U źródła“ die geistigen Fähigkeiten der Pilgerin so beschrieben, dass gewisse Dinge ihr Begriffsvermögen übersteigen, etwa bezüglich der Erinnerung an ihren hartherzigen Bruder, dessen widersprüchliches Wesen sie nicht einordnen kann: „Te łzy padające z ‚pochmurowatych‘ oczu brata [...] prznosiły zupełnie skalę jej pojęcia, były nierozumiałe dla niej.“⁴³³ (MK 1962, 313) Das trennende Merkmal, das ein gemeinsames Erleben von Gottesnähe verhindert, ist die unterschiedliche gesellschaftliche Zugehörigkeit der Frauen. Die Gläubigkeit der Pilgerin erweist sich in diesem Zusammenhang nicht nur als tief, sondern auch als naiv. So behauptet sie, sie habe „alle“ Bücher gelesen und Bücher seien eine „großartige Sache“, denn sie handelten „immer“ von Gott, Jesus und dem Heiligen Geist (vgl. MK 1962, 317). Die Erzählerin und die alte Frau unterscheiden sich somit vor allem in Bezug auf ihre Bildung:

Nie, nie powiedziałam jej tego, że książek jest tak wiele, tak wiele na świecie; że są między nimi, co do człowieka mają złe i głupie mowy, i takie, co są piękne i dobre, a nikt nie ciągnie za

⁴³¹ „Ich betrachtete es [das Evangeliar] mit einem Lächeln, welches die alte Frau offenbar für einen Ausdruck der Anerkennung hielt, denn ihre blauen Augen strahlten plötzlich fröhlich.“

⁴³² „Manchmal passierte es, dass irgendein Großbuchstabe genau in die Mitte eines gewöhnlichen Begriffs sprang, wie zum Beispiel sieBen, GeBet, PfahL, QuAl, WeG, AblAss und dergleichen, was den Seiten dieses Büchleins ein überaus seltsames Gepräge verlieh.“

⁴³³ „Diese aus den ‚düsteren‘ Augen des Bruders fallenden Tränen überstiegen gänzlich den Umfang ihrer Begriffe, sie waren ihr unverständlich.“

nimi. Nie, nie powiedziałam jej tego. Zostawiłam ją tak zapatrzoną w tę słoneczność, w ten poranek ziemi, ufną, spokojną, może nawet szczęśliwą.⁴³⁴ (MK 1962, 317)

Die Erzählerin erkennt der Pilgerin eine Unverbildetheit zu, die mit Attributen wie Vertrauen, Ruhe und Glück einhergeht. Gemeinsam mit ihrer Gläubigkeit ergibt sich so ein stabiler, zentrierter Lebensraum, der der Erzählerfigur unzugänglich bleibt und den diese verlässt.

Ein zweites Beispiel für Formen der Volksreligiosität ist die Novelle „Madame La Vierge“⁴³⁵, die erstmalig 1901 im *Kurier Warszawski* erscheint. Der Text eröffnet den Erzählzyklus *Na normandzkim brzegu* (*Am Ufer der Normandie*), der sich den Bewohnern und der Landschaft der Normandie widmet, wobei die Darstellung der Meereslandschaft in sakralen Kategorien erfolgt.⁴³⁶ Konopnicka schildert tiefe Religiosität somit nicht als spezifisch polnisches Phänomen, sondern vielmehr als kennzeichnend für die gesellschaftliche Schicht des einfachen Volkes. Die Novelle setzt mit allgemeinen, beschreibenden Betrachtungen über den Wohnraum der Fischer ein. Das Fischerdorf wird in enger Verknüpfung mit dem Raum des Meeres gezeigt: „Dom rybaka to dalszy ciąg morza.“⁴³⁷ (MK 1976, 387) Das menschliche Dasein und die Seelen der Bewohner bilden eine Einheit mit dem Element des Meeres, was sich etwa in der Rolle der Gezeiten spiegelt: „Pryzptyw i odpływ reguluje tu i zarządza wszelkie sprawy żywota.“⁴³⁸ (MK 1976, 388)

Im Fischerdorf stehen zwei Kirchen, eine alte und eine neue (vgl. MK 1976, 388), wobei die alte Holzkirche – zumindest für die ältere Generation – das räumliche Zentrum bildet und etwa ab der Hälfte des Textes den Handlungsort darstellt:

Wszakże starzy rybacy i stare rybaczki tłumniej i ochotniej się cisną do dawnego drewnianego kościołka, w którego absydzie, w sżytywnej, złoconej szacie i staromodnym normandzkim kor-

⁴³⁴ „Nein, ich sagte ihr nicht, dass es so viele, so viele Bücher auf der Welt gibt, dass unter ihnen solche sind, die den Menschen schlechte und dumme Dinge sagen, und solche, die schön und gut sind, zu denen es aber niemanden hinzieht. Nein, das sagte ich ihr nicht. Ich verließ sie an diesem Erdenmorgen so in das Sonnenlicht versunken, vertrauensvoll, ruhig, vielleicht sogar glücklich.“

⁴³⁵ Konopnicka, Maria, „Madame La Vierge“, in: MK 1976, S. 387-391. Die Seitenangaben erfolgen in Klammern im laufenden Text. Alina Brodzka ordnet den Text als Miniatur („miniatura“) und Novelle („nowela“) ein. Vgl. Brodzka, *O nowelach*, S. 313.

⁴³⁶ Vgl. Mocarska, Zofia, „Marii Konopnickiej ‚Na normandzkim brzegu‘. Próba odczytania refleksyjnego podtekstu utworu“, *Ruch Literacki* 15:2 (1974), S. 93-98, S. 94. Mocarska stellt fest, dass sich in dem Zyklus das menschliche Leid und Aufbegehren „vor dem Schweigen des Himmels und der Gleichgültigkeit Gottes“ vollziehen. Ebd., S. 97. Barbara Bobrowska weist hingegen die Feststellung früherer Forschungsbeiträge zurück, wonach es in dem Zyklus keinen Gott gebe und der Mensch angesichts seines Schicksals einsam sei. Vielmehr tauchen Gott, der Glaube und seine Symbole in *Na normandzkim brzegu* vom ersten Satz an auf. Vgl. Bobrowska, „Yvetta bez duszy“, S. 293f.

⁴³⁷ „Das Fischerhaus bildet die Fortsetzung des Meeres.“

⁴³⁸ „Ebbe und Flut regeln und leiten hier jegliche Dinge des Lebens.“

necie na głowie, stoi od wieków z litościwą, poczerniałą twarzą *Madame la Vierge Marie*.⁴³⁹ (MK 1976, 388f.)

Das räumliche Zentrum der Kirche erfährt wie in „U źródła“ eine starke Konzentration in einer Heiligendarstellung, hier der Marienfigur. Sie ist die Basis der Raumordnung, denn sie bildet – neben dem Meer – das wichtigste Element des Raumes „Fischerdorf“:⁴⁴⁰ „*Madame la Vierge* zna wszystkie dolegliwości, wszystkie niepokoje i smutki swojej rybaczej osady. Wie, gdzie w domostwie choroba, gdzie grzech, gdzie waśń, gdzie bieda.“⁴⁴¹ (MK 1976, 389) Die Figur der Heiligen wird personifiziert und den Menschen sehr nahe gezeigt. Der kirchliche Raum erscheint somit als Ort der Glaubensausübung, die in Form der räumlichen Konzentration um die menschlich-lebendig aufgefasste Marienfigur und im Sprechen mit ihr erfolgt.⁴⁴²

Nach dem recht langen hinführenden und sujetlosen Textteil setzt die eigentliche Geschichte ein, die einen außergewöhnlichen Fall schildert. Denn es wird die Raumordnung in Frage gestellt, als ein Fischer dem der Menge zugestandenem Bereich verlässt, um noch näher an die Marienfigur zu gelangen: „Ale raz po mszy stary jeden rybak wyszedł z tłumu [...]“⁴⁴³ (MK 1976, 389) Schließlich klettert der Fischer zur Marienfigur hinauf, um in ihr Ohr zu flüstern, was rasch in Form der summarischen Erzählung⁴⁴⁴ berichtet wird (vgl. MK 1976, 390f.). Die Konzentration liegt hingegen auf der Diskussion mit dem Priester, der das Verhalten des Fischers tadelt:

Więc znów ksiądz:

– Zwariowałeś czy co? Zastanówże się, człowieku, że to jest wyobrażenie tylko, figura, która choćbyś nie wiem co gadał, to cię nie usłyszysz!

Tak rybak z oburzeniem:

⁴³⁹ „Doch die alten Fischer und die alten Fischerinnen drängen sich lieber scharenweise in die alte Holzkirche, in deren Apsis von alters her *Madame la Vierge Marie* im steifen, vergoldeten Gewand, mit altmodischer normannischer Haube auf dem Kopf und mit mitleidsvollem, schwärzlichem Gesicht steht.“

⁴⁴⁰ In der Behandlung der Textelemente Gott, Meer und Fischerfiguren findet sich eine Ähnlichkeit zwischen Konopnickas italienischen Zyklen und *Na normandzkim brzegu*. Jekutsch, „Kirchen“, S. 97, schreibt bezüglich des Zyklus *Morze (Das Meer)*: „Das [dem Meer] zugeschriebene Attribut der Unendlichkeit aber ist traditionell zugleich eines der Attribute Gottes, und auch die Azurfarben, die Meer, Luft und Himmel kennzeichnen, verweisen auf sein Reich. Das Meer wird zum Ausgangspunkt für Reflexionen über Vergänglichkeit und Ewigkeit, als weitere Motive erscheinen die Fischer, ihre alltägliche Arbeit und die Anklage ihrer Armut.“

⁴⁴¹ „*Madame la Vierge* kennt alle Leiden, alle Besorgnisse und Traurigkeiten ihres Fischerdorfes. Sie weiß, wo es im Hause Krankheit gibt, wo Sünde, wo Streit, wo Armut.“

⁴⁴² Auch der in Konopnickas Gedichtband *Italia* enthaltene Zyklus *Madonna*, der sich Madonnenbildern in Kirchen, aber auch Museen widmet, „entwirft das Bild Mariens als Porträt einer einfachen Frau und Mutter aus dem Volk, die in der Sorge und Fürbitte für ihre Kinder lebt.“ Jekutsch, „Kirchen“, S. 97. Jekutsch, ebd., erwähnt diesbezüglich einen weiteren Forschungsbeitrag: Auf Konopnickas Gestaltung „Mariens als Mittlerin zwischen Mensch und Gott“ verweist Olkusz, Wiesław, *Szczęśliwy mariaż literatury z malarstwem. Rzecz o fascynacjach estetycznych Marii Konopnickiej*, Opole 1984 (= *Studia i Monografie*, 97), S. 47.

⁴⁴³ „Aber einmal nach der Messe trat ein alter Fischer aus der Menge heraus [...]“

⁴⁴⁴ Als eine der vier Grundformen des narrativen Tempos stellt die summarische Erzählung eine mittlere Geschwindigkeit dar; sie ist „eine Form mit veränderlichem Tempo [...], die dank ihrer großen Geschmeidigkeit das ganze Feld zwischen der Szene und Ellipse abdeckt“. Genette, *Erzählung*, S. 67.

– Co? Najświętsza mnie nie usłyszysz?... Mnie?... Najświętsza?... Mój jegomość!...
I machnął wymownie ręką.⁴⁴⁵ (MK 1976, 390)

Zwei unterschiedliche Glaubensauffassungen treffen hier aufeinander. Der Priester sieht die Marienstatue als „Bildnis“ und „Figur“, während für den Fischer deren Hauptmerkmal in ihrer Menschlichkeit liegt, in ihrer Fähigkeit zuzuhören. Diese Form der Marienverehrung wird von allen Bewohnern des Fischerdorfes akzeptiert. In der Diskussion stehen sie daher auf Seiten des Fischers: „A w tłumie całkiem już groźne: – Ooo!... Ooo!...“⁴⁴⁶ (MK 1976, 390) Der Geistliche gibt schließlich nach, womit die Raumordnung nach ihrer Auslotung bestätigt wird. Sie erfährt sogar eine Steigerung, indem durch die Bewegung des Fischers das räumliche Zentrum noch stärker konzentriert wird: Das Raumerlebnis stellt ein Glaubenserlebnis dar. Wie die alte Pilgerin in der Erzählung „U źródła“ erreicht der Fischer den Zustand der Glückseligkeit: „rozjaśniona błogim światłem twarz“⁴⁴⁷ (MK 1976, 391).

Der heterodiegetische Erzähler, der vollkommen zurückgezogen ist und sich nicht durch ordnende oder wertende Kommentare einmisch, lässt sich räumlich schwer situieren. Am ehesten findet die Erzählinstanz, obwohl nicht zur Figurenwelt zählend, ihren Platz innerhalb, nicht außer- oder oberhalb der Raumordnung, da die Verwendung des Präsens den Eindruck eines Vor-Ort-Seins entstehen lässt:

Więc kiedy się tak w tym dawnym ubogim kościółku lud dokoła Niej ściśnie, każdy ma Ją o coś prosić, pytać, każdy ma Jej coś do powiedzenia. A Ona spod swego staroświeckiego korneta patrzy trochę smutna, a trochę surowa i słucha, słucha...⁴⁴⁸ (MK 1976, 389)

Neben der Zurückgezogenheit des Erzählers und der Zeitform ist zudem die szenische Erzählgeschwindigkeit als Merkmal des dramatischen Modus gegeben, was zu einer recht hohen mimetischen Illusion führt. Doch der Eindruck der Mittelbarkeit des Erzählten verschwindet nicht ganz, da keine figurale Perspektive eingenommen wird und beschreibende Motive sparsam verwendet werden. Auch bleiben die Figuren namenlos. Es entsteht also der Eindruck einer gewissen Distanz zum kirchlichen Raum und zu dem Glaubenserlebnis. Dieser Rest an Distanz hängt wie in „U źródła“ damit zusammen, dass der Glaube des einfachen Volkes nicht nur als tief verankert, sondern auch als naiv erscheint. Doch verbindet die beiden Texte, dass das Gottvertrauen des einfachen Vol-

⁴⁴⁵ „Also wieder der Priester: ‚Bist du verrückt, oder was? Bedenke doch, Mensch, dass dies nur ein Bildnis ist, eine Figur, die dich nicht hört, auch wenn du was weiß ich erzähltest!‘ Da der Fischer mit Empörung: ‚Was? Die Allerheiligste hört mich nicht? Mich? Die Allerheiligste? Mein Herr!‘ Und er winkte vielsagend mit der Hand.“

⁴⁴⁶ „Und in der Menge schon ganz drohend: ‚Oho! Oho!‘“

⁴⁴⁷ „[...] das von einem glückseligen Schein erhellte Gesicht“.

⁴⁴⁸ „Wenn sich also das Volk in dem alten schlichten Kirchlein so um Sie drängt, hat jeder Sie etwas zu bitten, zu fragen, hat jeder Ihr etwas zu erzählen. Und Sie blickt unter ihrer altmodischen Haube etwas traurig, etwas streng und hört zu, hört zu...“

kes im angenähert dramatischen Modus dargestellt wird und der kirchliche Raum als Ort der „echten“ Glaubensausübung zentral ist. Im Vergleich zu den kirchenkritischen Texten ist der Raum der Kirche positiv konnotiert; auch trüben keine nationalen Aspekte die ziemlich hohe Unmittelbarkeit der dargestellten Religiosität.

2.2.4 Gotteserfahrung im kirchlichen Raum

Ihre eigene Situierung hinsichtlich des kirchlichen Raumes thematisiert Konopnicka in nichtliterarischer Narration, als sie am 6. April 1887 an Lenartowicz schreibt und Bezug auf einen scharfen Angriff des *Przegląd Katolicki* nimmt:⁴⁴⁹

A wczoraj stanęłam, przechodząc, w przysionku kościoła. Tak mnie tu „Przegląd Katolicki“ obmalował, że nie śmiem prawie iść dalej jak do przysionka; a kiedy ksiądz odwraca się od ołtarza i mówi „Pax Domini“, mnie się zdaje, że patrzy on na mnie i mówi: „Wychodźcie, pokutnicy, wychodźcie, katechumeni, wychodźcie, opętani“. Niech tam! Ja myślę, że może należą do pokutników, a „Przegląd“ twierdzi, że do opętanych... [...] Czasem mnie bierze wielka tęsknota jakaś do Chrystusa. Czytam wtedy ewangelie albo na cmentarz idę, albo za miasto się puszczam i myślę, że jestem jedną z rzeszy, i dziwno mi, i smutno, że przy owym rozmnażaniu chleba, choć się ułamków 12 koszów zostało – ja nie otrzymałam mej części.⁴⁵⁰

Konopnicka dringt also nicht weiter als bis zum Säulengang der Kirche vor, denn sie fühlt sich von dem Priester als „Büßerin“ und „Besessene“ ausgestoßen. Zum Erleben von Gottesnähe wählt sie daher alternative Räume: den Friedhof, die Natur und als inneren Raum die Bibellektüre. Anspielend auf das neutestamentliche Ereignis der Speisung der Fünftausend (Johannes 6, 1-15), schildert sie das Empfinden ihrer Abgesondertheit, denn sie fühlt sich der von Jesus durch ein Wunder gesättigten Menschenmenge nicht zugehörig. Die bereits erwähnte „Auslagerung“ von Religiosität aus dem Kirchenraum wird von Konopnicka also vollzogen, doch scheint sie den Verlust des sakralen Raumes schmerzhaft zu erleben. Wie ihr Brief sowie die analysierten Erzähltexte zeigen, bindet Konopnicka die Erfahrung von Gottesnähe oder auch -ferne mit Vorliebe an konkrete sakrale Räume. Dort jedoch wird das reine Glaubenserlebnis beeinträchtigt oder trifft auf Vorbehalte, was in Form von Gegenräumen oder Distanznahme gestaltet wird.

Vor diesem Hintergrund nimmt die erstmalig 1891 erschienene Novelle „Officium tenebrarum. Nokturn drugi“⁴⁵¹ eine Sonderstellung ein, denn in ihr wird unter höchstmöglicher mimetischer Illusion ein Glaubenserlebnis im sakralen Raum gezeigt.

⁴⁴⁹ Konkret handelt es sich um eine Rezension ihrer *Imaginy* vom 6. Januar 1887. Vgl. die Anmerkungen in Konopnicka, *Korespondencja I*, S. 155.

⁴⁵⁰ Brief Konopnickas an Teofil Lenartowicz vom 6. April 1887. Konopnicka, *Korespondencja I*, S. 75.

⁴⁵¹ Konopnicka, Maria, „Officium tenebrarum. Nokturn drugi“, in: MK 1974 II, S. 411-428. Brodzka, *O nowelach*, S. 245, definiert die Gattung als „kleine Novelle“ („nowelka“).

Die Novelle schildert, wie ein Priester die Karmitwochsmesse in seinem Orden erlebt. Das Sujet bildet einzig das innere Glaubenserlebnis der Hauptfigur Rafał, die Motive der äußeren Handlung sind dagegen auf ein Minimum reduziert. Zu ihnen zählen die Worte der Gebete, Lesungen und Gesänge, durch die eine Verknüpfung von äußeren und inneren Ereignissen stattfindet. Diese Funktion hat auch das Leitmotiv des Textes – das Löschen der Kerzen während des Gottesdienstes, für welches Rafał zuständig ist (vgl. MK 1974 II, 419f., 422f., 426).

Auch der Handlungsort ist minimalistisch gestaltet: Die Figuren der Ordensbrüder befinden sich während der gesamten Erzählung im Kirchenchor des Klosters. Das führende Merkmal dieses Raumes ist Dunkelheit.⁴⁵² Die Eigenschaften des weiteren Klosterraumes können den Gedankengängen Rafałs entnommen werden, die ihren Ausgangspunkt darin haben, dass dieser an sich einen Zustand des Bewegtseins und der Verwirrung feststellt: „Skąd mu to przyszło – nie wiedzieć. Ot, może z tego wiosennego wiatru, któremu dziś, porządkując swoją zapyloną celę, pierwszy raz w tym roku okno na oścież otworzył.“⁴⁵³ (MK 1974 II, 415) Einen Teil des Klosterraumes bildet die „verstaubte“ Klosterzelle, die ihren Gegensatz im Frühlingswind erfährt, der zum Außenraum beziehungsweise zum Naturraum zählt. Den Innenraum stellt hingegen das Kloster dar, das der Priester als „dumpf“ beziehungsweise „muffig“ empfindet: „[...] wzruszenie owo pozostało w nim, a zapach rosy i wilgotnej ziemi chodził za nim przez dzień cały po zatęchłych korytarzach starego klasztoru i zaszedł aż tu, do chóru, na tę wielkośrodową jutrznię.“⁴⁵⁴ (MK 1974 II, 415f.) Rafał wird sein alltägliches Erleben des Klosterraumes bewusst:

Ten pęd, ta fala wpływają mu w piersi, oplukują je z pyłów, ze śniedzi, obwiewają z pajęczyny szarego, codziennego życia. Jakiś wielki przyływ powietrza odświeża całe jego wnętrze. Przy-

⁴⁵² Das Merkmal der Dunkelheit ist bereits im Titel der Novelle enthalten: „Officium tenebrarum“, polnisch „ciemna jutrznia“, bedeutet im wortwörtlichen Sinne „dunkle Matutin“ und bezeichnet die Nachmittagsgottesdienste am Karmitwoch, Gründonnerstag und Karfreitag. Vgl. die Anmerkungen in MK 1974 II, S. 486.

⁴⁵³ „Woher das kam – wusste er nicht. Nun, vielleicht von dem Frühlingswind, dem er heute das erste Mal in diesem Jahr das Fenster sperrangelweit öffnete, während er seine verstaubte Zelle aufräumte.“ Eine Ähnlichkeit der Motive findet sich zwischen „Officium tenebrarum“ und dem Gedicht „W zakrystyi na Murano“ („In der Sakristei auf Murano“) aus dem Zyklus *Sonety włoskie (Italienische Sonette)*. Darin wird das in einer Sakristei hängende Bild eines unbekanntem Malers beschrieben, das den Blick eines Mönchs am Pult nach draußen auf die sonnige Landschaft darstellt. Vgl. Jekutsch, „Kirchen“, S. 94. Leben und Jugend kehren auf das Gesicht des Mönchs zurück. „[...] die Kirche selbst erhält keine konkreten Formen, sondern erscheint als unbestimmter Ort des Dunkels und des Nichtlebens“. Ebd., S. 95.

⁴⁵⁴ „[...] jene innere Ergriffenheit blieb, während der Duft des Taus und der feuchten Erde ihm den ganzen Tag durch die muffigen Gänge des alten Klosters folgte und bis hierher in den Chorraum zur Karmitwochsmesse drang.“

chodzi mu na myśl, że ktoś otworzył mu dawno zamknięte okno duszy, tak jak on sam dzisiaj okno swej celi otworzył.⁴⁵⁵ (MK 1974 II, 420)

Das Ordensleben erhält das Attribut „grau“, während die Seele Rafałs mit „Staub“, „Grünspan“ und „Spinnweben“ versehen ist. Den Klosteralltag kennzeichnet ein Merkmalskomplex aus Altem, Unbeweglichem, Feststehendem. Auch hinsichtlich der Wahrnehmung seiner Mitbrüder dominiert das Altbekannte, Vertraute, aber auch Eingefahrene, denn diese, den Klosterraum mit ihm teilenden Figuren kennt er zur Genüge: „On czuł niemal na sobie dziecięco naiwne [...] spojrzenia ojca Witalisa [...].“⁴⁵⁶ (MK 1974 II, 414) So nimmt Rafał zu Beginn der Messe den Chorraum und seine Mitbrüder schon nicht mehr wahr, sondern nur den eigenen veränderten Innenzustand: „Ale brat Rafał tego wszystkiego nie widział. Wzruszony był dziś, pomieszany, niezgrabny nawet.“⁴⁵⁷ (MK 1974 II, 415) Doch bald darauf erlebt die Hauptfigur den kirchlichen Raum auf andere Weise, innere Bilder färben den altbekannten Chorraum auf neue Art durch Licht und Schatten: „Zmieszane obrazy przez duszę mu szły, nagle, niespodziane, nie wiedzieć skąd i jak dobyte, zasłaniając sobą cały ten chór, wnosząc do niego własne światła i własne cienie swoje.“⁴⁵⁸ (MK 1974 II, 417)

Die Öffnung zum Raum der Natur durch das Fenster ist für den Priester der Auslöser für eine innere Reise in Zeit und Raum, die mit einer Erschütterung seiner Glaubensfundamente einhergeht. Die Hauptfigur fühlt sich in den fernen, erinnerten Raum der Heimat versetzt:

I nagle czuje się pochwycony mocnym wichrem i uniesiony o sto mil stąd, w sam środek głuchej, niezbrodzonej puszczy. To leśniczówka, to „straż na wyrębie“, gniazdo jego miłe, rodzone. Gdzie spojrzy – bór a bór, szumiąca puszcza ciemna. Boże! Ile to lat, ile to już lat, jak szumu tego nie słyszał. Królom tak do snu muzyki nie grają, jak jemu grały te sosny, te brzozy, te graby...⁴⁵⁹ (MK 1974 II, 417)

Die Natur kristallisiert sich als Gegenraum zum Kloster heraus, konkreter der Wald, der als räumlich „weit und unermesslich“, „dunkel“ und „rauschend“ beschrieben wird. Dessen Zentrum bildet das Forsthaus, welches für Rafał den Merkmalskomplex des

⁴⁵⁵ „Dieser Strom, diese Welle fließen in seine Brust, säubern sie von Staub, von Grünspan, wehen die Spinnweben des grauen, alltäglichen Lebens fort. Ein starker Zustrom von Luft erfrischt sein ganzes Inneres. Ihm kommt in den Sinn, dass ihm jemand ein lang verschlossenes Fenster seiner Seele geöffnet hat, so wie er heute selbst das Fenster seiner Zelle geöffnet hat.“

⁴⁵⁶ „Er spürte förmlich Pater Witalis' kindlich naiven [...] Blick auf sich [...].“

⁴⁵⁷ „Aber Bruder Rafał sah das alles nicht. Er war heute bewegt, verwirrt, sogar ungeschickt.“

⁴⁵⁸ „Durch seine Seele zogen vermischte, jähe, unerwartete Bilder, von denen unklar war, woher und wie sie hervorgebracht wurden. Sie verhängten diesen ganzen Chorraum, während sie ihre eigenen Lichter und eigenen Schatten in ihn hineintrugen.“

⁴⁵⁹ „Plötzlich fühlt er sich von einem kräftigen Sturm erfasst und hundert Meilen von hier weggetragen, mitten hinein in tiefe, unermessliche Wildnis. Da ist die Försterei, die ‚Wache auf der Lichtung‘, sein gutes, eigenes Nest. Wohin er schaut – Wald über Wald, rauschende dunkle Wildnis. Gott! Wie viele Jahre, wie viele Jahre sind das schon, dass er dieses Rauschen nicht hörte. Solch eine Musik spielt man nicht Königen zum Schläfe, wie sie ihm diese Kiefern, diese Birken, diese Buchen spielten...“

Eigenen und damit ihm Teuren vertritt. Der Naturraum ist jedoch ein vergangener und nur in der Erinnerung zugänglich:

Wyřeb... Jak to wszystko zarość musiało! I ta kłoda, na której ojciec siadał... Ot, siekiery tam łomocą, ot, padają sosny... Jakie mocne, żywiczne wonie, jakie wonie, jakie łaskoty, jakie świsty drożdów spłoszonych! Boże, Boże! Jakby tam był wczoraj... Mogiła to już i zapadła pewno...⁴⁶⁰ (MK 1974 II, 418)

Diese unvermittelte Präsenz des erinnerten Raumes wird durch erlebte Rede und die Aktivierung des Hör- und Geruchsinns angezeigt. Daneben steht das schmerzliche Bewusstsein für die Vergänglichkeit dieses Raumes, der die Merkmale „überwuchert“ und „verfallen“ erhält. Recht umfangreiche Analepsen⁴⁶¹ betreffen des Weiteren den Tod des Vaters, der Forstwirt war, und Rafałs Situation als Waisenkind (vgl. MK 1974 II, 418f.). Der Raum der Natur ist also ein mehrere Jahrzehnte zurückliegender, denn die Hauptfigur wird als gealtert geschildert: „zwiędła głowa“⁴⁶² (MK 1974 II, 419), „zwiędłe usta“⁴⁶³ (MK 1974 II, 420).

Die Grenze zwischen den Räumen „Kloster“ und „Natur“ erweist sich nun als unüberwindbar. Einer der Gründe dafür liegt in deren zeitlicher Versetztheit:

Gdzie? Gdzie to wszystko? Gdzie ten zakąt serdeczny, to gniazdo rodzone? Gdzie to dzieciństwo rzewne, ubogie, szczęśliwe?... Wyřeb... Nic nie zostało, nic... I wyřeb zarósł, i mogiła zarosła... Tylko ten głos matczyny miły, najmilejszy...⁴⁶⁴ (MK 1974 II, 419)

Während es einerseits die verblasste Erinnerung an die Kindheit ist, die den Natur- und den Kirchenraum voneinander trennt, bildet andererseits der Raumwechsel in das Kloster ein einmaliges und unumkehrbares Ereignis. So ist der Ordensbeitritt bindend, da Rafał sich etwa durch ihn gegenüber seiner Mutter verpflichtet hat. Der mütterliche Wunsch wird exponiert, indem er dreimal erzählt (vgl. MK 1974 II, 418, 419, 424) und in Form der berichteten Rede wiedergegeben wird:

- ...A ucz się synku, ucz!
- Będę mamó!
- Jeden ty u mnie jak ta dusza w ciele, Bogu cię oddać chcę. Jakże? Będiesz księdzem?... synku.
- Będę mamó.⁴⁶⁵ (MK 1974 II, 418)

⁴⁶⁰ „Die Waldlichtung... Wie das alles zugewachsen sein musste! Und der Holzklotz, auf dem der Vater saß... Ach, da schlagen die Äxte, die Kiefern fallen ... Welche kräftigen, harzigen Düfte, welche Düfte, welch ein Krachen, welch ein Pfeifen der aufgescheuchten Drosseln! Gott, Gott! Als sei er gestern dort gewesen... Das Grab da ist sicher auch schon verfallen...“

⁴⁶¹ Analepsen zählen zu den narrativen Anachronien, das heißt zu den „verschiedenen Formen von Dissonanz zwischen der Ordnung der Geschichte und der der Erzählung“. Genette, *Erzählung*, S. 23. Der Begriff der Analepse bezeichnet „jede nachträgliche Erwähnung eines Ereignisses, das innerhalb der Geschichte zu einem früheren Zeitpunkt stattgefunden hat als dem, den die Erzählung bereits erreicht hat [...]“. Ebd., S. 25.

⁴⁶² „[...] ein welker Kopf“.

⁴⁶³ „[...] ein schlaffer Mund“.

⁴⁶⁴ „Wo? Wo ist das alles? Wo ist dieser herzliche Winkel, das eigene Nest? Wo ist diese rührende, arme, glückliche Kindheit? Die Waldlichtung... Nichts ist geblieben, nichts... Sowohl die Lichtung ist überwuchert, als auch das Grab... Nur diese liebe, allerliebste Stimme der Mutter...“

Für die so in den Klosterraum versetzte Hauptfigur erweist sich die Rückkehr in den Naturraum als unmöglich, Rafał fand nach seinem Weggang nie den Weg zurück (vgl. MK 1974 II, 418). Aber auch für die Mutter ist die Grenze zwischen den Räumen unüberschreitbar, sie hat ihren Sohn nie als Mönch gesehen (vgl. MK 1974 II, 424).

An diesem Punkt der Novelle beginnt Rafał, den Klosterraum mit der mütterlichen Perspektive abzugleichen: „Może to wszystko wyobrażała sobie weselej, inaczej.“⁴⁶⁶ (MK 1974 II, 424) Noch recht unkonkret wird der Raum des Ordens als „anders“ und „wenig heiter“ charakterisiert; erst während Rafał ein inneres Zwiegespräch führt, spezifizieren sich die Raummerkmale:

- [...] A potem, czyż go nie zaprowadziła [matka] w dom bardzo wielkiej ciszy i bardzo wielkiego spokoju?
- Matki, co synów do trumny kładą, ledwie im taki spokój i taką ciszę dać mogą...⁴⁶⁷ (MK 1974 II, 425)

Die Semantisierung des Klosterraumes findet seinen Höhepunkt in den Merkmalen der Ruhe, der Stille und des Todes, so dass Rafał die Fatalität des mütterlichen Wunsches erkennt und die unumkehrbare Grenzüberschreitung vom Natur- zum Klosterraum mit dem Begräbnis eines Kindes gleichsetzt.

Die unsystematisch und schlaglichtartig erfolgenden Erinnerungen der Hauptfigur bilden aber nicht die einzige Gedankenlinie des Textes, denn sie sind verflochten mit halb-bewussten religiösen Gefühlen und Überlegungen. So erlebt der Priester verschiedene Stationen, wie die Reinigung der Seele, ein inneres Feuer und die Fähigkeit zu fliegen (vgl. MK 1974 II, 420). Ermöglicht wird dieses religiöse Erleben aber erst durch seine Situierung im kirchlichen Raum, der neben Dunkelheit und Altbekanntem auch Impulse zur Reflexion bietet, etwa indem er von den Texten der Messe erfüllt ist. Der Hauptfigur erscheint der Psalmenvers „Labor est ante me“ wie ein „Weckruf“:

- Wnet słowa te rosną, głuszą i pochłaniają wszystkie inne głosy; ogarniają całą sferę jego uczuć i myśli. Podsycają ognisko palające w jego piersi, brzmia jak bojowe hasła, jak wielkie zawołanie duchów, wypełniają, rozpierają ściany chóru od podłóg aż do pował.⁴⁶⁸ (MK 1974 II, 421)

Im subjektivierten Raumerleben scheint der Kirchenchor sich zu weiten, der Innen- geht im Außenraum auf, etwa als Rafał durch die Wahrnehmung der Klagepsalme eine Er-

⁴⁶⁵ „Und lerne, mein Sohn, lerne!“ „Ich werde lernen, Mama!“ „Du bist mein Einziger, so wie die Seele im Leib, ich will dich Gott geben. Wie? Wirst du Priester?... mein Sohn.“ „Ich werde es, Mama.“

⁴⁶⁶ „Vielleicht hatte sie sich das alles froher, anders vorgestellt.“

⁴⁶⁷ „[...] Und weiter, hatte sie [die Mutter] ihn denn nicht in ein Haus sehr großer Stille und sehr großer Ruhe gebracht?“ „Mütter, die ihre Söhne in den Sarg legen, können ihnen kaum solch eine Ruhe und solch eine Stille geben...“

⁴⁶⁸ „Sogleich wachsen diese Worte, dämpfen und verschlingen alle anderen Stimmen, umgreifen die ganze Sphäre seiner Gefühle und Gedanken. Sie schüren das in seiner Brust brennende Feuer, klingen wie Kampfeslosungen, wie gewaltiges Rufen der Geister, erfüllen den Chorraum, drücken seine Mauern von den Fußböden bis zu den Decken auseinander.“

nüchtering erfährt: „Ale zaledwie się zerwał, trzeźwieje, siada zawstydzony i uczuwa w sobie dziwną jakąś zmianę. Nie słyszy teraz nic, prócz żalosnych lamentów pod sklepieniami chóru.“⁴⁶⁹ (MK 1974 II, 421) Innen und Außen verschmelzen insofern, dass das innere Erleben Rafals wiederum ein stark räumliches ist, so bei seiner Reaktion auf die Stille zwischen zwei Versen: „[...] bratu Rafałowi zdaje się, że w ciszę tę wpadają wszystkie porywy i nadzieje, wszystkie wysiłki i prace, wszystkie zawody i rozczarowania pokoleń całych. Wpadają – i nie wypełniają jej.“⁴⁷⁰ (MK 1974 II, 421) „Fallen“ und „Nicht-Ausfüllen“ vermitteln als räumliche Vorstellungen das religiöse Erlebnis, das sich nicht nur durch die Erfahrung von Gottesnähe, sondern auch von Gottesferne auszeichnet. So empfindet Rafał, dass die Stille sich wie ein „bodenloser Abgrund“ öffnet, den Gott nicht ausfüllen kann (vgl. MK 1974 II, 422f.):

Jak urzeczony wbił oczy w tę bezdeń tragiczną i myślał, że gdyby Bóg otrząsnął z nieba wszystkie gwiazdy swoje, [...] i choćby w nią wrzucił wszystkie światy swoje, i wtrącił w nią chóry aniołów swoich, jeszcze by ta przepaść niezapełnioną była. I, pochyliwszy się, mocniej jeszcze zobaczył, że nie jest to otchłań właściwie, ale wiekuiste rozdarcie między materią a duchem i grób młodości.⁴⁷¹ (MK 1974 II, 422)

Gott wird räumlich als riesenhaft erlebt und verfügt über Himmel und Welten. Doch es gibt einen mächtigeren, ewigen Gegenentwurf: den „Zwiespalt zwischen Materie und Geist“. Indem Rafał diesen als „Grab der Jugend“ wahrnimmt, entsteht eine Verknüpfung zu seiner eigenen Geschichte, in welcher der Ordensbeitritt als Begräbnis erscheint. Ihm wird die tragische Trennung des Menschen vom Göttlichen bewusst. In der Folge empfindet er beim Kerzenlöschen das Sterben seiner Seele: „[...] było mu tak, jakby duszę własną gasił.“⁴⁷² (MK 1974 II, 423) Zugleich führt seine Erkenntnis über den Dualismus zwischen Gott und Mensch zu sehr widersprüchlichen Gefühlen, die neben der eigenen Leblosigkeit auch Inbrunst und Entzücken umfassen:

Modli się żarliwie i z wielką gorącością serca, z wielkim uniesieniem. Zdaje mu się, że to „Ojczy nasz“ odmawiają przy nim, przy umarłym. Dziwna rzecz! Ojcowie odmawiają tę modlitwę cicho, w myśli tylko, a brat Rafał słyszy ogromne wołanie, od nieba do ziemi – i od wschodu do zachodu słońca.⁴⁷³ (MK 1974 II, 427)

⁴⁶⁹ „Aber kaum ist er aufgefahren, kommt er zur Besinnung, setzt sich beschämt und spürt eine merkwürdige Veränderung in sich. Er hört jetzt nichts außer die schmerzvollen Wehklagen unter den Gewölbten des Chores.“

⁴⁷⁰ „[...] Bruder Rafał scheint es, als fallen in diese Stille alle Anwandlungen und Hoffnungen, alle Anstrengungen und Arbeiten, alle Enttäuschungen und Ernüchterungen ganzer Generationen. Sie fallen hinein – und füllen sie nicht aus.“

⁴⁷¹ „Wie gebannt heftete er den Blick auf diese tragische Bodenlosigkeit und dachte, wenn Gott alle seine Sterne vom Himmel schüttelte [...] und wenn er alle seine Welten und die Chöre seiner Engel hineinwürfe, wäre dieser Abgrund noch nicht ausgefüllt. Und sich neigend, sah er noch deutlicher, dass dies eigentlich kein Abgrund war, sondern der ewige Zwiespalt zwischen Materie und Geist sowie das Grab der Jugend.“

⁴⁷² „[...] ihm war so, als löschte er die eigene Seele aus.“

⁴⁷³ „Er betet inbrünstig und mit glühendem Herzen, mit großem Entzücken. Ihm scheint, dass man dieses Vaterunser bei ihm, dem Verstorbenen, spricht. Merkwürdige Sache! Die Patres sprechen das Gebet leise,

Während des Vaterunsers erlebt der Mönch einen mächtigen, weiten Raum, spürt die Nähe zum göttlichen All. Den Höhepunkt des Raum- und Glaubenserlebens bildet indes Rafałs Empfinden, dass er als Individuum in der zunehmenden Dunkelheit verschwindet: „Mrok ten nie chwyta go od razu, ale z wolna wciąga, wdycha niejako w siebie, rozkłada i rozpuszcza w sobie. Jakaś wielka słodycz jest w tym wsiąkaniu w wiekiustą ciemność.“⁴⁷⁴ (MK 1974 II, 427) An die Stelle Gottes tritt „ewige Dunkelheit“.

Doch das Ende der Novelle ist offen gestaltet: „– Bracie, bracie – szepcze w tej chwili dobry ojciec Witalis, podając nieznacznie tabakierkę bratu Rafałowi, o którym mniemał, że usypia – skończyliśmy nokturn.“⁴⁷⁵ (MK 1974 II, 428) Rafał kehrt seelisch und geistig in den Chorraum zurück, wobei dieser durch die Figur des Mitbruders und dessen Tabakdose die Merkmale „gemeinschaftlich“ und „freundlich“ erhält. Die „dunkle Matutin“ hat Rafał beendet – nachdem er sie durchlebt hat.⁴⁷⁶

Die Erfahrung der Abwesenheit Gottes ist mit der seiner Macht und Unendlichkeit verflochten. Das innere Erleben des Priesters bildet eine Geschichte, die durchgehend im dramatischen Modus präsentiert wird; alle ihn konstituierenden Merkmale sind vorhanden. So ist die Erzählgeschwindigkeit szenisch, was sich etwa bei der Schilderung des Kerzenlöschens zeigt. Der Eindruck einer hohen Unmittelbarkeit der Situation entsteht des Weiteren aufgrund der Verwendung des Präsens, mit zunehmender Intensität im zweiten Teil der Erzählung (vgl. MK 1974 II, 417-422, 424-428), in dem der heterodiegetische Erzähler vollkommen zurückgetreten zu sein scheint. Präsent ist dadurch nur das Erzählte, nicht der Erzählvorgang. Dies wird durch die häufig figurale Erzählperspektive bedingt, so direkt am Beginn, angezeigt durch die deiktischen Adverbien „jetzt“ und „hier“ („teraz“, „tu“, vgl. MK 1974 II, 413). Wird ab und an aber doch die narratoriale Sicht eingenommen, ist die Schilderung so detailreich, dass die mimetische Illusion erhalten bleibt: „W przeciwieństwie do tej wielkiej ruchliwości czoła brata Rafała oczy jego były w tej chwili osłupiałe niemal i nie widziały nic z tego, na co je brat Rafał machinalnie zwracał.“⁴⁷⁷ (MK 1974 II, 416)

in Gedanken nur, aber Bruder Rafał hört ein gewaltiges Rufen vom Himmel bis zur Erde – und vom Aufgang bis zum Untergang der Sonne.“

⁴⁷⁴ „Das Dunkel ergreift ihn nicht sofort, sondern saugt ihn langsam ein, atmet ihn gleichsam in sich ein, zersetzt ihn und löst ihn in sich auf. Eine große Süße liegt in diesem Einsickern in die ewige Dunkelheit.“

⁴⁷⁵ „„Bruder, Bruder“, flüstert in diesem Moment Pater Witalis und reicht Bruder Rafał, von dem er meinte, er sei eingeschlafen, unauffällig die Tabaksdose, „wir haben die Nokturn beendet.““

⁴⁷⁶ Nach Brodzka lässt die Studie über den Mönch Schlussfolgerungen zu, welche genau wie bezüglich „Bogu. Kartka z Tyrolu“ oder sogar noch stärker gewisse klerikale Kreise erzürnen konnten. Vgl. Brodzka, *O nowelach*, S. 247. Sicherlich kann die Novelle als Kirchenkritik gelesen werden, doch legt der Text nahe, dass er eine tiefe Auseinandersetzung mit der Gottesfrage darstellt.

⁴⁷⁷ „Im Gegensatz zu der rastlosen Bewegung auf Bruder Rafałs Stirn waren seine Augen in diesem Moment fast starr und sahen nichts von dem, worauf er sie mechanisch richtete.“

Die Hauptfigur gibt sich, wahrscheinlich zum ersten Mal nach Jahren der Erstarrung, seinem widersprüchlichen religiösen Erleben hin: „A oto głuszą mu one dzisiaj lamentacje poroka Jeremiego, które same teraz przejmować go powinny...“⁴⁷⁸ (MK 1974 II, 417) Das Abweichen von seiner üblichen Raumwahrnehmung ängstigt Rafał anfänglich: „A wtem zląkł się, bo myślał, że widzenia ma, i szybko po stallach pojrzał, czy kto nie dostrzegł tego.“⁴⁷⁹ (MK 1974 II, 422) Je tiefer die Figur des Priesters sich in die Glaubensfrage versenkt, desto mehr verschwinden die Zweifel an seinem Erleben des Chorraumes und der Messe. Sein Glaubenserlebnis geht mit dem schmerzhaften Abschied vom Gegenraum der Natur einher. Durch diesen Raum wird das Gotteserleben nicht getrübt, sondern initiiert. Die Raumöffnung zur Natur erweist sich demnach als Gewinn, denn der Klosterraum nimmt einige Merkmale des Naturraumes auf, etwa Frische, Mächtigkeit, Unermesslichkeit. Die reine Glaubenserfahrung ist letztlich an diesen entsprechend semantisierten Kirchenraum und an das Abhalten der Messe gekoppelt.

Das Ringen um die Glaubensfrage wird in „Officium tenebrarum“ unter dem Eindruck der größtmöglichen Nähe zum Dargestellten erzählt. Jegliche Distanz zum Erzählten scheint ausgelöscht, was in den zuvor analysierten Erzähltexten nicht der Fall ist. In ihnen erweist sich die Distanz als nötig, um Kirchen- und Glaubensräume unter Vorbehalt zu schildern, beispielsweise im nationalen Kontext oder um die Modellierung der erzählten Welt zu steuern, etwa wenn kritisch auf Priester und Ordensschwester geblickt wird oder eine Abgrenzung von der naiven Gläubigkeit des einfachen Volkes stattfindet. Die mit der Distanznahme einhergehenden Illusionsstörungen spiegeln wider, dass Konopnicka die Verbindung von Religiosität, Kirche und Nation im ausgehenden 19. Jahrhundert in Frage stellt. Die Kirche ist in ihren Texten keineswegs als „Pfeiler der Nation“ konzipiert, stattdessen finden sich alternative Darstellungen: In dem Zyklus *Na normandzkim brzegu* existiert der gläubige Mensch in dem sakral gestalteten Raum der Küstenlandschaft,⁴⁸⁰ während in „Officium tenebrarum“ versucht wird, eine Rückbindung von Glaubens- und Kirchenraum zu erreichen. Diese von Konopnicka gewählten Erzählweisen können als Sehnsucht nach dem sakralen Ort sowie als räumliche Selbstvergewisserung verstanden werden.

⁴⁷⁸ „Aber so betäuben ihn heute jene Klagelieder des Propheten Jeremias, die ihn jetzt alleine ergreifen sollen...“

⁴⁷⁹ „Aber er erschrak sofort, weil er dachte, dass er Visionen hat, und blickte schnell in das Chorgestühl, ob es nicht jemand bemerkt hatte.“

⁴⁸⁰ Vgl. Mocarska, „Marii Konopnickiej ‚Na normandzkim brzegu‘“, S. 94.

3. GESELLSCHAFTLICHE MECHANISMEN: JUSTIZ UND KRANKHEIT

Eines der grundlegenden Schlagworte des positivistischen Programms ist das der „organischen Arbeit“ („praca organiczna“), die darauf abzielt, den materiellen Wohlstand und das geistige Niveau des Volkes zu heben.⁴⁸¹ Zugleich spiegelt der Begriff die organische Konzeption der Gesellschaft wider, die von den Positivisten als „kollektiver Körper“ („ciało zbiorowe“)⁴⁸² aufgefasst wird. Vermittels der „organischen Arbeit“ soll das Funktionieren dieses Organismus auf allen Ebenen reguliert werden.⁴⁸³ „Chodziło [...] o taką organizację wzajemnych stosunków społecznych, relacji między poszczególnymi warstwami, aby organizm jako całość funkcjonował poprawnie, aby żadna z jego tkanek nie wykazywała tendencji chorobowych [...]“.⁴⁸⁴ Die im Zitat genannten „Krankheitstendenzen“, die einzelne „Gewebe“ des Organismus zeigen können, rücken in den Texten der positivistischen Literaten nun in den Fokus der Aufmerksamkeit.⁴⁸⁵ Konopnicka greift in ihren Prosawerken zwei „wunde Punkte“ heraus, um das mangelhafte Funktionieren einzelner Bereiche der Gesellschaft darzustellen: die Themen Justiz und Krankheit. Wie ihr 1896 in der *Kraj* erschienener Artikel⁴⁸⁶ zeigt, hält Konopnicka die Bezeichnung „gesellschaftlicher Organismus“ („organizm społeczny“) nur für einen schönen Begriff, der die Wirklichkeit nicht widerspiegelt, denn bisher sei diese Phase der gesellschaftlichen Entwicklung noch nicht erreicht.⁴⁸⁷ „My tymczasem mamy społeczne mechanizmy, z całą ich sztucznością i komplikacją, z całym zgrzytem i skrzywnieniem ich sprężyn i trybów, z całą ich martwością, z całą zależnością od sił, które nie w nich, ale poza nimi istnieją [Hervorhebung im Original].“⁴⁸⁸ Das derzeitige System wird als ein „gesellschaftlicher Mechanismus“ definiert, den Merkmale wie „Künstlichkeit“, „Kompliziertheit“ sowie „Leblosigkeit“ kennzeichnen. Der Gedanke

⁴⁸¹ Vgl. Malik, „Prądy kulturalne“, S. 26f.

⁴⁸² Ebd., S. 26.

⁴⁸³ Vgl. ebd.

⁴⁸⁴ Ebd., S. 26f.

⁴⁸⁵ Dementsprechend zeigt sich Konopnickas Orientierung an den positivistischen Idealen daran, dass sie in ihren Erzähltexten schildert, wie eine gegebene soziale Ordnung zu dramatischen Situationen für das Individuum führt. Vgl. Scherer-Virski, *The Modern Polish Short Story*, S. 133f.

⁴⁸⁶ Konopnicka, Maria, „O tłumie“, in: Dies., *Publicystyka*, S. 496-542. Der Artikel stellt eine Polemik mit Bronisław Łozińskis historisch-soziologischer Abhandlung „Tłum“ („Der Mob“) dar. Vgl. die Anmerkungen ebd., S. 679. Konopnicka setzt sich in dem Text mit den Fragen auseinander, was ein Mob ist und wie Kollektivverbrechen zu behandeln seien. Dass das Thema des Mobs Konopnicka fasziniert, zeigen auch die Kapitel 4.2.1 „Ausbruch der polnischen Gesellschaft: Der Mob als kausales Ereignis“ sowie 4.2.2 „Ausbruch und Stillstand der jüdischen Gesellschaft“.

⁴⁸⁷ Vgl. ebd., S. 504.

⁴⁸⁸ Ebd.

der Mechanisierung der Gesellschaft oder einzelner ihrer Bereiche durchzieht auch einige von Konopnickas Erzähltexten, vor allem bezüglich des Themas „Justiz“. Im Folgenden soll genauer untersucht werden, inwiefern die von der Schriftstellerin gewählten Erzählweisen über soziale Mechanismen beziehungsweise über Verbrechen und Krankheit in Wechselwirkung mit der (spät-)positivistischen Kultur stehen.

3.1 Verbrechen und Strafe

Konopnicka interessieren bis zu ihren letzten Schaffensjahren Probleme, die mit der zeitgenössischen und individuellen Bedingtheit der sogenannten Psychologie des Verbrechens verbunden sind.⁴⁸⁹ Sie führt, abgesehen von wenigen Vorgängern, als eine der Ersten das Motiv des Gefängnisses in die polnische Literatur ein.⁴⁹⁰ Ihre Texte, die eine ganze Gruppe von „Gefängnisprosa“ bilden, entstehen etwa zur selben Zeit: die Reportagen „Za kratą“ („Hinter Gittern“) erscheinen erstmalig 1886, die Erzählung „Pod prawem“ („Unter Recht“) 1886-87 und die „Obrazki więzienne“ („Gefängnisbilder“) 1887-88.⁴⁹¹ Zudem ist die 1892 erstmals publizierte Erzählung „Z włamaniami“ („Mit Einbruch“) dem Themenkomplex „Verbrechen und Strafe“ zuzuordnen.

Hinsichtlich der erzählerischen Vermittlung lassen sich diese Werke in zwei Gruppen gliedern. Die erste Erzählweise betrifft die drei „Gefängnisbilder“, die eng an die Form der Reportage gebunden sind.⁴⁹² Sie stellen jedoch mehr als nur möglichst authentische Berichte von jenseits der Gefängnismauern dar, denn in ihnen wird die Aneignung des fremden Milieus etwa durch die spezifische Gestaltung eines zumeist homodiegetischen Erzählers inszeniert. Die Erzählungen „Pod prawem“ und „Z włamaniami“ hingegen verbindet neben dem heterodiegetischen Erzähler eine wechselnde Perspektivierung, durch die bei einer Innensicht des Strafvollzugs zugleich sein Über- und Durchschauen möglich wird. Für einige Texte erweist sich darüber hinaus eine Analyse der Figurendarstellung als gewinnbringend, um mittels der Bilder der Kriminellen die Fäden zur zeitgenössischen Debatte um „Verbrechen und Strafe“ nachzuvollziehen.

Als Konopnicka die 1888 erschienene Erzählung „Przy dochodzeniu śledczym“ („Bei der Untersuchung“ beziehungsweise „Bei der Ermittlung“) von Orzeszkowa re-

⁴⁸⁹ Vgl. Brodzka, *O nowelach*, S. 127f.

⁴⁹⁰ Vgl. ebd., S. 111: „Do licznych antecedencji na polu prozy powieściowej, uprawiającej swego rodzaju diagnostykę społeczno-obyczajową, utwory Konopnickiej wnoszą nowe motywy, z wewnątrz „marłwego domu“.“

⁴⁹¹ Vgl. Brodzka, *Maria Konopnicka*, S. 139.

⁴⁹² In den Gefängnistexten werden Figuren aus den tiefsten gesellschaftlichen Niederungen einer psychologischen Analyse unterzogen, was in Verbindung mit einer neuartigen „Reportagetechnik“ bei der Beschreibung der Realien erfolge. Durch diese Innovation stehen Konopnickas Gefängnistexte mit Vsevolod Garšin, Vladimir Korolenko, vielleicht sogar – wie es der zeitgenössische Kritiker Leo Belmont wollte – in bescheidenem Maße mit Fëdor Dostoevskij und Lev Tolstoj in Verwandtschaft. Vgl. ebd., S. 141f. Um die berichteten Ereignisse glaubwürdig zu machen, führt Konopnicka in den „Obrazki więzienne“ eine Art „reportagehafte Narration“ („narracja reporterska“) ein, die den Naturalisten nahesteht. Vgl. Chałońska, Joanna, „Człowiek w mikroświecie więziennej społeczności – *Podług księgi na tle Obrazków więziennych* Marii Konopnickiej“, in: Żak, Stanisław (Hg.), *Nowela – opowiadanie (ewolucja gatunku)*. Kielce 1994, S.48-58, 56.

zensiert,⁴⁹³ nimmt sie bezüglich der kriminologischen Problematik einen klaren Standpunkt ein. In der Erzählung Orzeszkowas wird ein alter Leibeigener befragt, der vor der Härte seines Herrn weglief und nun des Diebstahls beschuldigt wird; der humanistisch eingestellte Untersuchungsbeamte muss erkennen, dass es sich bei dem ehemaligen Herrn – dem „Tyran“ – um seinen eigenen Vater handelt.⁴⁹⁴ Konopnicka resümiert, indem sie dem Text ein Figurenzitat entnimmt:

Kto winien? Czasy czy ludzie? Trzeba by nad tym – mówi Orzeszkowa – zaprowadzić dochodzenie śledcze, szukać przyczyn, szukać wpływów, dochodzić, jakim sposobem człowiek staje się sumą okoliczności, czasu, miejsca, własnego i cudzego życia. Trzeba robić dochodzenie śledcze, wpięrow, nim rzucimy kamień potępienia, bo ten „tyran i nikczemnik“ to może twój albo mój ojciec. Śledztwa, śledztwa! Nie ma sądu, nie ma wyroku bez śledztwa.⁴⁹⁵

In der Nachfolge Orzeszkowas plädiert Konopnicka für ausgiebige gerichtliche Untersuchungen, denn der Mensch sei als „Summe der Umstände, der Zeit, des Ortes, eigenen und fremden Lebens“ aufzufassen. Damit wird sie zur Fürsprecherin einer der dominierenden Ansichten der zeitgenössischen Kriminologie – der gesellschaftlichen Bedingtheit von Verbrechen. Doch diese stellt im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts nur eine der Möglichkeiten des Umgangs mit Kriminalität dar, denn auch andere Meinungen werden diskutiert. Die Verbindungen zwischen einigen diesbezüglichen nichtliterarischen Äußerungen und Konopnickas literarische Erzählungen über Verbrechen und Strafe werden im zweiten Teil dieses Kapitels nachverfolgt, während zunächst diejenigen Strategien untersucht werden, mit denen die Schriftstellerin die Welt „hinter Gittern“ erschließt.

3.1.1 Hinter Gittern

Die drei Texte der „Obrazki więzienne“ kennzeichnet die bereits erwähnte „Reportagetechnik“. Um diese narratologisch zu fassen, sollen zunächst die Perspektive und die Erzählergestalt in den Blick genommen werden. In der ersten Erzählung „Podług księgi“⁴⁹⁶ („Gemäß dem Buch“), die den Gefängnisausbruch eines Häftlings und seine Bestrafung durch die Mitinsassen behandelt, findet sich der Grenzfall eines Erzählers, der zwischen den beiden Polen „heterodiegetisch“ und „homodiegetisch“ anzusiedeln ist.

⁴⁹³ Konopnicka, Maria, „O postaciach ludowych Elizy Orzeszkowej“, in: Dies., *Publicystyka*, S. 212-230.

⁴⁹⁴ Vgl. ebd., S. 218.

⁴⁹⁵ Ebd.

⁴⁹⁶ Konopnicka, Maria, „Podług księgi“, in: MK 1974 III, S. 316-330. Zur Gattungsfrage der „Obrazki więzienne“ vgl. Brodzka, *O nowelach*, S. 121, wonach diese „Bilder“ („obrazki“) zwar eine recht weit entwickelte novellistische Struktur besitzen, aber keine Novellen im engeren Sinne sind. Die Texte kennzeichnet zudem eine „chronikartige Gestaltung“ („kronikarskie ukształtowanie“) sowie die über weite Strecken dominierende neue Art der „reportagehaften Recherche“ („reporterski ,wywiad“).

Einerseits spricht dieser Erzähler nie in der ersten Person Singular über sich selbst und wäre somit im grammatikalischen Sinne als heterodiegetisch zu bestimmen. Andererseits werden immer wieder seine Beobachtungsakte besonders herausgestellt, indem die unpersönliche Verbform verwendet wird: „można poznać“⁴⁹⁷ (MK 1974 III, 318), „[n]a oko widać było [...]“⁴⁹⁸, „widocznie“⁴⁹⁹, „widać było“⁵⁰⁰, „[b]acniejszy spostrzegacz poznałby z łatwością“⁵⁰¹ (MK 1974 III, 320). Der Erzähler erscheint hier wie ein unsichtbar bleibender Gefängnisbesucher oder eben -reporter, der selbst vor Ort ist und Zeuge der Ereignisse wird. Er bildet in diesen Fällen einen Teil der Figurenwelt und tendiert dementsprechend in die Richtung eines homodiegetischen Erzählers.

Auch die Perspektive ist über weite Strecken, vor allem auf zeitlich-räumlicher Ebene, der Sicht dieses von außen kommenden Erzählers unterworfen. Mit diesem betritt der Leser in einer nach innen gehenden Bewegung den Raum: Über die Stationen des geschlossenen, dann geöffneten Gefängnistores, des Gefängnishofes und -gartens gelangt man unter die Menge der Gefangenen beim Spaziergang. Über deren Beschreibung – Haltung, Haut, Augen – werden diese immer näher ins Blickfeld gerückt: „Najcharakterystyczniejszą cechą więźnia jest jego postawa. Przy pewnej wprawie można po niej od pierwszego rzuta oka poznać długość odcierpianej kary, tak właśnie jak się po zębach wiek konia poznaje.“⁵⁰² (MK 1974 III, 318) Die Gefangenen werden nach ihrem Äußeren klassifiziert, wobei der – nur eingeschränkt ironisch aufzufassende – Vergleich mit Tieren an die zeitgenössischen Tendenzen in den Sozialwissenschaften erinnert; als Studie des Gefängnismilieus beruht auch der literarische Text auf durch Beobachtung gewonnenen Erkenntnissen.

Nach dem kurz währenden und knapp erzählten Ausbruch der Hauptfigur Cygan wird wieder die Perspektive des „unsichtbaren Reporters“ eingenommen, die das Erzählen bestimmt: Ein Vordringen innerhalb der Gefängnismauern ist nur bis zur Kanzlei des Gefängnisaufsehers möglich. Dort wird der Erzähler Zeuge der weiteren Schlüssel-szenen, so als die Gefangenen um das Recht zur Selbstjustiz gegenüber Cygan bitten: „Tak my przyszli prosić i dopraszać się wielmożnego ojca i dobrodzieja, cobyśmy mu

⁴⁹⁷ „[...] man kann erkennen“.

⁴⁹⁸ „Nach Augenmaß war zu sehen [...]“.

⁴⁹⁹ „[...] offenbar/offensichtlich/sichtlich“.

⁵⁰⁰ „[...] war zu sehen“.

⁵⁰¹ „[...] ein aufmerksamer Beobachter hätte mit Leichtigkeit erkannt“.

⁵⁰² „Das charakteristischste Merkmal eines Häftlings ist seine Haltung. Mit gewisser Übung kann man an ihr auf den ersten Blick die Dauer der abgesehenen Strafe erkennen, gerade so wie man an den Zähnen das Alter eines Pferdes erkennt.“

karę sami wysądzi, wedle naszego zrozumienia i po sprawiedliwości...“⁵⁰³ (MK 1974 III, 325) Die Standortgebundenheit des Gefängnisbesuchers entscheidet auch darüber, dass sein Bericht über die gewaltsame Selbstjustiz knapp und distanziert ausfällt, da er ihn nicht mit eigenen Augen wahrnimmt: „W chwilę potem na górnym korytarzu rozległ się krzyk ostry, przeciągły.“⁵⁰⁴ (MK 1974 III, 327) Weiterhin auf zeitlich-räumlicher Ebene der Sicht des Reporters folgend, werden die tragischen Folgen der Bestrafung erst nach drei Wochen ausgesparter Erzählgegenwart in Erfahrung gebracht: „Cygan bowiem zaraz po egzekucji swojej stracił przytomność, a potem wpadł w taką gorączkę, że go jeszcze tej samej nocy do lazaretu przenieść musiano.“⁵⁰⁵ (MK 1974 III, 327) Diese Analepse zeigt, dass es die Zeit des Gefängnisbesuchers – nicht die der vermeintlichen Hauptfigur Cygan – ist, welche den Aufbau der Reportage bestimmt.

Die Anwendung der Reportagetechnik bezieht sich unter anderem auf den zeitlichen Parameter⁵⁰⁶ der Erzählperspektive und betrifft somit auch die Erzählgeschwindigkeit. Um die in diesem Zusammenhang bedeutsamen beschreibenden Motive des Textes zu analysieren, sind Genettes Ausführungen zur Unterbrechung der Handlung von Interesse.⁵⁰⁷ Als eine der vier möglichen Erzählgeschwindigkeiten kennzeichnet „absolute Langsamkeit“ die deskriptive Pause, „wo ein beliebig großes Segment des narrativen Diskurses einer diegetischen Dauer ‚Null‘ entspricht“.⁵⁰⁸ Doch stellt nicht jede Beschreibung notwendigerweise eine Erzählpause dar.⁵⁰⁹ Bei Proust etwa haben die Beschreibungen selten „den Stellenwert einer Erzählpause, einer Unterbrechung der Geschichte oder, traditionell gesprochen, der ‚Handlung‘“⁵¹⁰, denn das Haltmachen bei einem Gegenstand oder Anblick entspricht „stets einem kontemplativen Verweilen des

⁵⁰³ „So sind wir gekommen, um den gnädigen Vater und Herrn zu bitten und zu ersuchen, dass wir ihm die Strafe selbst bestimmen, nach unserem Verständnis und nach Recht und Billigkeit...“

⁵⁰⁴ „Eine Weile danach ertönte im oberen Flur ein durchdringender, lang anhaltender Schrei.“

⁵⁰⁵ „Cygan verlor nämlich sofort nach seiner Bestrafung das Bewusstsein und bekam danach solch ein Fieber, dass man ihn noch in derselben Nacht ins Lazarett verlegen musste.“

⁵⁰⁶ Nach Schmid's Modell ist die Zeit der vierte von fünf Parametern, die über die Perspektive entscheiden. „Die zeitliche Perspektive bezeichnet den Abstand zwischen dem ursprünglichen Erfassen und späteren Erfassens- und Darstellungsakten.“ Schmid, *Elemente*, S. 133. Ähnlich wie beim Parameter des Raums signalisieren hier deiktische Zeitadverbien wie „jetzt“, „heute“, „gestern“ und „morgen“ die „Bindung des Erzählens an das Jetzt einer der Personen“, d. h. die figurale Perspektive. Die narrative Perspektive hingegen „ist mit dem zeitlichen Stand des Erzählaktes korreliert“, hier dominiert die Verwendung anaphorischer Adverbien, „d. h. Wendungen wie *in diesem Moment*, *an diesem Tage*, *am vorausgegangenen Tage* usw.“ Ebd., S. 148f. In dem vorliegenden Text wird eine figurale Perspektive immer wieder angedeutet – und betrafe die Sicht des Erzählers, wobei die Schwierigkeit der Analyse darin besteht, dass dieser sich ja nicht als Teil der Figurenwelt benennt.

⁵⁰⁷ Vgl. Genette, *Erzählung*, S. 67 sowie 71-76 zur „deskriptiven Pause“.

⁵⁰⁸ Ebd., S. 67.

⁵⁰⁹ Ebd.

⁵¹⁰ Ebd., S. 71.

Helden selber⁵¹¹; das heißt der deskriptive Abschnitt fällt nie aus der Zeitlichkeit der Geschichte heraus.⁵¹² Nun befindet sich der in „Podług księgi“ gestaltete Erzähler zwar keinesfalls in Kontemplation – er führt aber Beobachtungsakte eines Reporters aus. Deshalb ruht zwar an vielen Stellen die Geschichte Cygans, nicht jedoch die des ein tretenden und schauenden Gefängnisbesuchers. So betrachtet dieser zunächst die äußeren Merkmale der Insassen, erst als seine Aufmerksamkeit auf die Figur Cygans fällt, beginnt dessen Geschichte:

Trzeciorzędą w charakterystyce zewnętrznej więźnia cechą jest wyraz oczu, spojrzenie. [...] Takim właśnie spojrzeniem pałającym patrzył w otwartą, nieco widną z jednego kąta w ogródku bramę młody stosunkowo więzień [...].⁵¹³ (MK 1974 III, 319f.)

Der „unsichtbare Gefängnisbesucher“ erlangt somit beinahe Gleichberechtigung mit der Figur Cygans. Zugleich wird bereits die Exponierung der Gefängnisreportage als Strategie vorgenommen, welche mindestens genauso wichtig ist, wie das Erzählen über den Gefängnisausbrecher.

Weiterhin zeigt sich, dass die Erzählperspektive auch insofern den Regeln einer Reportage gehorcht, als dass nicht die Innensicht der beschriebenen Figuren eingenommen wird: Es wird also kein umfassendes, das Innere der Kriminellen berührendes Porträt gezeichnet. Im Prinzip findet sich in „Podług księgi“ über weite Strecken das Verfahren, das Genette als externe Fokalisierung⁵¹⁴ bezeichnet. Ohne die logischere Dichotomie der figuralen und narratorialen Sicht nach Wolf Schmid in Frage zu stellen, liegt die Genettesche Kategorie hier näher, da sie per se als die Perspektive eines um Objektivität bemühten Reporters gelten kann. Denn wie Genette zeigt, war sie bereits unter den Bezeichnungen „objektive, behavioristische Technik“ bekannt.⁵¹⁵ Die Beschreibung der Gefangenen erfolgt somit nur „von außen“, auch die Cygans:

Musiała to być jednak organizacja wyjątkowo silna, gdyż prosty, dotąd sztywny kark unosił wysoko nad inne jego ogoloną i czarniawą głowę. [...] szeroko rozwarłe nozdrza zdawały się wietrzyć powiew ulicy z niepohamowaną żądzą [...].⁵¹⁶ (MK 1974 III, 320)

Mithilfe dieser Perspektive, die auf einer Zurückhaltung von Erzählerwissen basiert, wird nicht nur die Befolgung empirischer Grundsätze impliziert, sondern auch Span-

⁵¹¹ Genette, *Erzählung*, S. 71.

⁵¹² Vgl. ebd.

⁵¹³ „Das Merkmal dritten Ranges in der äußeren Charakteristik des Gefangenen ist der Ausdruck seiner Augen, der Blick. [...] Mit gerade solch einem glühenden Blick schaute ein relativ junger Häftling auf das offene Tor, das von einem Winkel im Garten aus ein wenig zu sehen war.“

⁵¹⁴ Als dritten Typ der Perspektivierung nennt Genette die externe Fokalisierung, bei der „der Held vor unseren Augen handelt, ohne daß uns je Einblick in seine Gefühle oder Gedanken gewährt würde“. Vgl. Genette, *Erzählung*, S. 135.

⁵¹⁵ Vgl. ebd., S. 236.

⁵¹⁶ „Jedoch musste das eine außergewöhnlich starke Natur sein, weil sein gerader, bisher noch fester Nacken den rasierten und schwärzlichen Kopf hoch über den Anderen trug. [...] die weit geöffneten Nasenlöcher schienen den Lufthauch der Straße mit unbezwinglicher Begierde zu wittern [...].“

nung aufgebaut, etwa wenn der Freiheitsdrang Cygans nur über dessen Blicke erzählt wird: „Gorejące jego oczy, zrazu w czeluściach bramy utkwione, obiegały teraz podwórze, oblatywały drzwi i okna w wewnętrznych murach więzienia, mierzyły odległość furtki od skrzyni i skrzyni od woza [...]“.⁵¹⁷ (MK 1974 III, 321f.)

Nur stellenweise wird die externe Fokalisierung verlassen, wobei die Freigabe größeren Wissens dazu dient, die gewonnenen Beobachtungen durch eine breitere Faktenbasis zu untermauern. So wird über die Arrestanten berichtet, dass in deren Bewegungen nach drei Jahren Haftstrafe die Unterschiede verschwinden: „Po tym terminie wszyscy się upodabniają. Człowiek przestaje istnieć jako indywidualium, a zamienia się w cząstkę tej szarej, bezbarwnej, bezkształtnej masy, która się nazywa ludnością więzienną.“⁵¹⁸ (MK 1974 III, 318) Das breitere Wissen umfasst hier einen mehrjährigen Prozess, in dem die Insassen dem unausweichlichen Mechanismus der Entindividualisierung unterliegen. Aber auch um die fatale Entscheidungsfindung des Aufsehers zu verdeutlichen, wird die externe Fokalisierung verlassen und eine Introspektion vorgenommen. Denn er hat durchaus Skrupel ob der Legalität seines Vorgehens:

Na szczęście przypomniał sobie, że czytał gdzieś niedawno, jako w Ameryce nieraz sami przestępcy wymierzają karę na swych towarzyszy. To go uspokoiło od razu. Owszem, nadało myśлом jego bieg górny i wzniosły. Czuł się inicjatorem nowych idei w społeczeństwie, idei z Norwega Świata. Czuł się humanistą na wielką skalę.⁵¹⁹ (MK 1974 III, 326)

Insofern dokumentiert der als objektiver Augenzeugenbericht inszenierte Text nicht nur, welchen Einfluss das Gefängnismilieu auf Aussehen und Verhalten der Häftlinge hat, sondern übt auch Kritik an Nachlässigkeiten und Gewaltanwendung im Strafvollzug. Zugleich deutet dieses erste „Gefängnisbild“ auch die im Weiteren zunehmende Exponierung der Reporterfigur und seiner Strategie an.

Während in „Podług książki“ die Reportagetechnik hauptsächlich anhand der erzählerischen Vermittlung nachgewiesen werden kann, bildet die Gefängnisreportage eines der offensichtlichen Themen der zweiten Erzählung „Jeszcze jeden numer“⁵²⁰ („Noch eine Nummer“), dominiert also auch auf inhaltlicher Ebene. Dies zeigt sich bereits an den Charakteristika der Erzählinstanz. Die homodiegetische Erzählerin stellt

⁵¹⁷ „Seine glühenden Augen, die zuerst die Öffnung des Tores fixiert hatten, überblickten jetzt den Hof, überflogen die Türen und Fenster an den Innenmauern des Gefängnisses, maßen die Entfernung des Pfortchens von den Kisten und der Kisten vom Wagen [...]“.

⁵¹⁸ „Nach dieser Frist werden sich alle einander ähnlich. Der Mensch hört auf, als Individuum zu existieren, und verwandelt sich in ein Teilchen dieser grauen, farblosen, gestaltlosen Masse, welche sich Gefängnisbevölkerung nennt.“

⁵¹⁹ „Zum Glück erinnerte er sich daran, dass er unlängst irgendwo gelesen hatte, wie in Amerika bisweilen die Verbrecher selbst die Strafe für ihre Mitgefangenen bestimmen. Das beruhigte ihn sofort. Ja, es lenkte seine Gedanken auf höhere und erhabene Bahnen. Er fühlte sich als Initiator neuer Ideen in der Gesellschaft, Ideen aus der Neuen Welt. Er fühlte sich als großartiger Humanist.“

⁵²⁰ Konopnicka, Maria, „Jeszcze jeden numer“, in: MK 1974 III, S. 330-345.

sich zunächst als häufige Gefängnisbesucherin heraus: „Rozmowa miała miejsce za pierwszej bytności mojej w więzieniu, kiedym jeszcze nie wiedziała, że się tu o nic pytać nie należy.“⁵²¹ (MK 1974 III, 330) Sie trifft eine Unterscheidung zwischen erfahrenen und unerfahrenen Gefängnisbeobachtern: „Jeśli jesteś nowicjuszem w obserwacji [...]“⁵²², „Jeśli zaś nowicjuszem nie jesteś [...]“⁵²³. (MK 1974 III, 332) Bei ihrem ersten Eintritt in eine Zelle der Frauenabteilung dominiert das Erleben der Erzählerin: „Wchodzisz wzruszony, coś ściska cię w gardle, coś ci mgłą oczy zasłania. W pierwszej chwili nie czujesz nawet charakterystycznej mdłej woni, która tu jeszcze się wzmacnia.“⁵²⁴ (MK 1974 III, 334) Zu einer eindeutig am Geschehen beteiligten Figur wird die Erzählerin, als sie mit den Häftlingen in direkten Kontakt gerät: „Na ciebie patrzą z ciekawością, szyderczą niemal, i trącają się łokciami. Wreszcie jedna z nich całuje cię w rękę. Natychmiast czynią to samo wszystkie inne [...]“⁵²⁵ (MK 1974 III, 335) Im weiteren Verlauf wird die Erzählinstanz dann aber nicht nur zu einer in der erzählten Gefängniswelt agierenden Figur, sondern vielmehr zu einer der Hauptfiguren: „Najpilniejszą teraz sprawą twoją będzie wyrównanie tego sztucznie wzniesionego poziomu, na jakim stosunek twój do więźniów postawiły przemowy pana nadzorcy.“⁵²⁶ (MK 1974 III, 338f.) Die Erzählerfigur ist hier deutlich stärker am Geschehen beteiligt als der nur die Ereignisse beobachtende Erzähler in „Podług księgi“.

Ein weiterer Gegensatz zu dem ersten „Gefängnisbild“ besteht darin, dass die Gefängnisbesuche der Erzählerin in „Jeszcze jeden numer“ eine eigene Geschichte bilden, die sich als „Aneignung des Gefängnisraumes“ bezeichnen lässt. Zwar gibt es einen zweiten, „gefängnisinternen“ Erzählstrang, der in Form einer Umrahmung über eine junge Insassin berichtet.⁵²⁷ Doch der auch in narratologischer Hinsicht besonders gestaltete Erzählstrang um die Gefängnisreporterin kann als gleichberechtigt gelesen werden. So kennzeichnen ihn zahlreiche Abschweifungen, etwa wenn über Gefängnisbesuche im Allgemeinen reflektiert wird: „To, co tu jest do zobaczenia, krótkowidz

⁵²¹ „Das Gespräch fand während meines ersten Aufenthaltes im Gefängnis statt, als ich noch nicht wusste, dass man hier nach nichts fragen darf.“

⁵²² „Wenn du ein Neuling im Beobachten bist [...]“

⁵²³ „Wenn du hingegen kein Neuling bist [...]“

⁵²⁴ „Du trittst bewegt ein, etwas schnürt dir die Kehle zusammen, etwas verschleiert dir die Augen. Im ersten Moment nimmst du nicht einmal den typischen üblen Geruch wahr, der sich hier noch verstärkt.“

⁵²⁵ „Sie blicken neugierig, fast spöttisch auf dich und stoßen sich mit den Ellbogen an. Endlich küsst dir eine von ihnen die Hand. Sofort tun alle anderen dasselbe [...]“

⁵²⁶ „Deine dringendste Aufgabe ist es jetzt, das künstlich erhöhte Niveau auszugleichen, auf dem sich deine Beziehung zu den Häftlingen aufgrund der Ansprachen des Aufsehers befindet.“

⁵²⁷ Die Erzählung besteht aus zwei Teilen, welche unter strukturellen Gesichtspunkten verschieden sind. Vgl. Brodzka, *O nowelach*, S. 123. Der Erzählstrang um die junge Gefangene ist unter dem thematischen Aspekt der Krankheit von Interesse und wird in Kapitel 3.2.2 „Wahnsinn als weiblicher Zustand“ untersucht.

dojrzeć może, ale tylko subtelne ucho dosłyszcy to, co dosłyszeć trzeba.“⁵²⁸ (MK 1974 III, 331) Diese Art von Einschub ist nicht nur unter dem Aspekt der Zeitlichkeit interessant,⁵²⁹ sondern kann als Selbstkommentar dem Bereich der Metatextualität zugeordnet werden: Deren kennzeichnendes Moment der Autoreflexivität⁵³⁰ findet sich an denjenigen Stellen, an denen die Erzählerin ihr Verhalten als Teil der Figurenwelt thematisiert und somit die Entstehung der Gefängnisreportage reflektiert. Diese Strategie der Autoreflexivität impliziert sowohl eine Exponierung der Reportagetechnik als auch der Reporterfigur, die in den Mittelpunkt rückt, womit eine gewisse Subjektivierung des „objektiven“ Gefängnisbildes stattfindet.

Während das Merkmal der Autoreflexivität nur auf „Jeszcze jeden numer“ zutrifft, durchzieht der thematische Komplex der „Aneignung des Gefängnisraumes“ alle drei „Obrazki więzienne“, die als Gesamtheit erzählen, wie eine besser gestellte Besucherin Warschauer Gefängnisse dieses Milieu und die übergelagerten administrativen Strukturen durchdringt. In „Jeszcze jeden numer“ kommt die Geschichte in Gang, wenn die Begrüßung der Gefängnisbesucherin durch den Aufseher erzählt wird: „Sam ‚wielmożny‘ wybiega do przedsiönka cię witać, sam cię do kancelarii wprowadza, sadowi, uśmiecha się, zaciera dłonie i zapewnia, że jest z przybycia twego najszczęśliwszy.“⁵³¹ (MK 1974 III, 331) Ein wichtiges Motiv dieser Gefängnisgeschichte stellt der – bereits in „Podług księgi“ angelegte – Widerpart des Aufsehers dar, den die Reporterin zu überwinden hat:

A gdy to „wielmożny“ mówi, oczy jego biegają po twojej twarzy z niezmierną szybkością. Gdyby mógł, przebiłby cię na wylot spojrzaniem. Wchodzi wreszcie strażnik i w milczeniu staje w

⁵²⁸ „Das, was hier zu sehen ist, kann ein Kurzsichtiger erblicken, aber nur ein feines Ohr vernimmt das, was es zu hören gilt.“

⁵²⁹ Als Digression fällt diese Stelle aus der Zeitlichkeit der Geschichte heraus. Genette konkretisiert den Unterschied zwischen solchen Einschüben und den deskriptiven Pausen: „Kurz, nicht jede Beschreibung stellt eine Pause dar; andererseits jedoch sind gewisse Pausen eher digressiv, extradiegetisch und gehören mehr zum Kommentar und zur Reflexion als zur Narration: erinnert sei nur an [...] die langen historisch-philosophischen Erörterungen in *Krieg und Frieden*. Man kann hier nicht wie bei der deskriptiven Pause sagen, daß die Erzählung stehenbleibt und die Zeit ihrer Geschichte anhält, um statt dessen ihren diegetischen Raum zu erkunden: vielmehr unterbricht sie sich, um einer ganz anderen Art von Diskurs Platz zu machen. [...] Gleichwohl modifiziert [das] Vorhandensein [solcher Parenthesen] das narrative Tempo [...], und vielleicht wäre es besser, bei dessen Untersuchung auch diesem fünften Tempotyp, der Digression oder Reflexion, einen Platz einzuräumen [...]“. Genette, *Erzählung*, S. 215.

⁵³⁰ Vgl. Kravar, Zoran, „Metatextualität“, in: Borchmeyer, Dieter; Žmegač, Viktor, *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Tübingen ²1994, S. 274-277. Obwohl es dem Begriff der Metatextualität an präziser Bedeutung mangelt, kann er in seiner Verwendung als *Autoreflexivität* oder *Autoreferentialität* sein „Existenzrecht behaupten“; von Metatextualität kann demnach in der Situation die Rede sein, „in der ein literarischer Text wenigstens *eine* Äußerung enthält, deren Gegenstand derselbe Text oder einer seiner Aspekte ist [Hervorhebungen im Original]“. Ebd., S. 274.

⁵³¹ „Der ‚gnädige Herr‘ läuft eigens zur Begrüßung ins Vestibül, führt dich selbst in die Kanzlei und platziert dich, lächelt, reibt sich die Hände und versichert, dass er über dein Eintreffen hochofret ist.“

progu. „Wielmożny“ rzuca na niego wzrok pytający. Strażnik skłania głowę.⁵³² (MK 1974 III, 333)

Die Interaktionen zwischen Aufseher und Besucherin sind diejenigen Motive, welche die Geschichte vorantreiben: „W tej chwili wraca ‚wielmożny‘. Jednym rzutem oka obejmuje sytuację i kierunek twego spojrzenia.“⁵³³ (MK 1974 III, 332) Erst nachdem die Erzählerfigur die administrativen Strukturen des Gefängnisses erfasst hat, rückt sie in dessen innersten Raum – die Häftlingszellen – vor.

Die Erzählung über die räumliche Aneignung kennzeichnet nun – im Gegensatz zu den beiden anderen „Gefängnisbildern“ – eine besondere Gestaltung der Erzählfrequenz.⁵³⁴ Der anfängliche „Musterbesuch“ der Reporterin (vgl. MK 1974 III, 331-337) wird singulativ berichtet, also nach dem Muster „[e]inmal erzählen, was einmal passiert ist [Hervorhebung im Original]“⁵³⁵. Er enthält jedoch Anzeichen, die auf eine iterative Erzählung deuten und somit folgendem Schema entsprechen: „[e]inmal (ein einziges Mal) erzählen, was n-mal passiert ist [Hervorhebung im Original]“⁵³⁶. Denn es wird angedeutet, dass der Gefängnisbesuch sich mehrere Male wiederholen könnte: „Łatwo pojąć, że choćbyś zrobił sto podobnych wizyt, pożytek z nich będzie taki właśnie, jak gdybyś na ulicy przed więziennym gmachem stanąwszy murom się jego przyglądał.“⁵³⁷ (MK 1974 III, 337) Ähnlich wird der Prozess der Loslösung vom Aufseher scheinbar singulativ erzählt:

Aż zdarzy się wreszcie, że go odwołają na drugi koniec korytarza [...]. Innym znów razem zatrzymuje się ‚wielmożny‘ lub wybiega dla rozprawy z dostawcą grochu i sadła. Jeszcze innym wypadają właśnie ‚widzenia‘. [...] Ale byłbyś bardzo niezręcznym, gdybyś z chwilek takich skorzystać nie potrafił.⁵³⁸ (MK 1974 III, 338)

⁵³² „Als der ‚gnädige Herr‘ das sagt, laufen seine Augen mit ungemeiner Geschwindigkeit über dein Gesicht. Wenn er könnte, würde er dich mit seinem Blick gänzlich durchbohren. Endlich kommt der Wärter und steht schweigend auf der Schwelle. Der ‚gnädige Herr‘ wirft ihm einen fragenden Blick zu. Der Wärter nickt.“

⁵³³ „In diesem Moment kehrt der ‚gnädige Herr‘ zurück. Mit einem Blick erfasst er die Situation und die Richtung deiner Blicke.“

⁵³⁴ Als Unterkategorie der Zeit betrifft die narrative Frequenz die „Wiederholungsbeziehungen zwischen Erzählung und Diegese“. Genette, *Erzählung*, S. 81. Genette beschreibt insgesamt vier Typen von Frequenzbeziehungen. Vgl. ebd., S. 81-91. Zur Definition des Begriffes Diegese: Sie „ist eher ein ganzes *Universum* als eine Verknüpfung von Handlungen (Geschichte): Die Diegese ist mithin nicht die Geschichte, sondern das Universum, in dem sie spielt [...] [Hervorhebung im Original]“. Ebd., S. 201. Auch die Form der „Du-Erzählung“ stellt in „Jeszcze jeden numer“ natürlich eine narratologische Besonderheit dar. Für die analysierte Erzählung soll davon ausgegangen werden, dass das angesprochene „Du“ mit dem Ich der Erzählerin gleichzusetzen ist. Vgl. zu dieser Möglichkeit und zur aktuelleren Diskussion um die „Du-Erzählung“: Schmid, *Elemente*, S. 91f.

⁵³⁵ Genette, *Erzählung*, S. 82. „Diese Erzählform, in der die Singularität der narrativen Aussage der Singularität des erzählten Ereignisses entspricht, ist offensichtlich die bei weitem geläufigste.“ Ebd.

⁵³⁶ Ebd., S. 83.

⁵³⁷ „Es ist leicht zu begreifen, dass, wenn du auch hundert ähnliche Visiten machtest, der Nutzen aus ihnen gerade so sein wird, als wenn du auf der Straße vor dem Gefängnisgebäude stündest und seine Mauern anschauest.“

⁵³⁸ „Bis es endlich geschieht, dass man ihn zum anderen Ende des Flurs ruft [...]. Ein anderes Mal hingegen bleibt der ‚gnädige Herr‘ stehen oder läuft hinaus, um mit einem Lieferanten von Erbsen und Speck

Diesen Ausschnitt kennzeichnet wiederum etwas Beispielhaftes, weshalb hier ebenfalls eine Neigung zur iterativen Erzählung festgestellt werden kann, welche Genette auch als „Typ von Erzählung, wo eine einzige Aussage mehrere Fälle desselben Ereignisses zusammenfasst“⁵³⁹ definiert. Dabei sei wichtig, „daß die Fälle tatsächlich *zusammen*, synthetisch erfaßt werden. Wenn nur ein einziger erzählt wird, der alle anderen vertritt, handelt es sich um einen *paradigmatischen* Gebrauch der singulativen Erzählung [Hervorhebungen im Original]“.⁵⁴⁰ Und eben diese paradigmatische Verwendung liegt in „Jeszcze jeden numer“ vor, etwa wenn über das alleinige Vordringen der Besucherin in eine Zelle berichtet wird: „Wchodzisz tedy cicho, spokojnie, jakby do miejsca wspólnego pobytu. Zdejmujesz kapelusz, rękawiczki, a pozdrowiwszy aresztantki, siadasz pomiędzy nimi na ławce, [...] i zaczynasz z nimi najpotoczniejszą rozmowę.“⁵⁴¹ (MK 1974 III, 339) Obwohl singulativ erzählt, besteht Klarheit darüber, dass die Erzählerfigur nicht nur ein Mal auf diese Weise die Zelle betreten hat. Somit werden zwei Modi – das Einmalige und das gewohnheitsmäßig Wiederkehrende – verbunden. Bezogen auf die Problematik der Gefängnisreportage sichert dies zugleich die Frische einmaliger Eindrücke und die mit der Regelmäßigkeit einhergehende Erfahrung der Erzählerin. Eine Inszenierung im letzteren Sinne, also als erfahrene Gefängnisbesucherin findet statt, wenn Motive präskriptiven Charakters exponiert werden:

Jedynym gruntem, na którym tu silnie stanąć można, jest grunt najściślejszej legalności. Żadnych szeptów, żadnych intryg, żadnych konszachtów! Tym tylko sposobem dojść możesz do tego, że pan nadzorca przestanie za tobą biegać [...].⁵⁴² (MK 1974 III, 338)

Dieses Zitat stellt deutlich eine Form musterhaften Erzählens darüber dar, wie die Gefängnisbesucherin sich regelmäßig verhält oder eben nicht verhält: So sei das Bilden von Seilschaften eher hinderlich auf dem Weg zum Ziel. Zugleich sollen die Hinweise und Verbote dazu dienen, mögliche Nachfolger beziehungsweise wohl eher Nachfolgerinnen zu instruieren: Damit wird die Erzählerin in ihrer Rolle als Vorreiterin in Szene gesetzt – sie ist es, die das nachahmenswerte Paradigma vorgibt.

Ein weiteres besonderes Erzählverfahren, das in „Jeszcze jeden numer“ zum Einsatz kommt, zählt zu der Kategorie der Stimme und betrifft die „Zeit der Narra-

zu debattieren. Wieder ein anderes Mal fällt gerade auf die Besuchszeiten. [...] Du aber wärest sehr ungeschickt, wenn du diese kurzen Augenblicke nicht zu nutzen verstündest.“

⁵³⁹ Genette, *Erzählung*, S. 83.

⁵⁴⁰ Ebd.

⁵⁴¹ „Du trittst dann still, ruhig ein, wie in einen gemeinsamen Aufenthaltsraum. Du legst den Hut ab, die Handschuhe, begrüßt die Insassen und setzt dich zwischen ihnen auf die Bank [...] und beginnst mit ihnen das alltäglichste Gespräch.“

⁵⁴² „Der einzige Grund, auf dem man hier sicher stehen kann, ist der Grund striktester Legalität. Kein Geflüster, keine Intrigen, keine Machenschaften! Nur auf diese Art kannst du erreichen, dass der Aufseher aufhört, hinter dir herzulaufen [...].“

tion⁵⁴³. Denn über lange Strecken hinweg wird in der Erzählung das Präsens verwendet (vgl. MK 1974 III, 330-341), weshalb die recht selten vorkommende „gleichzeitige Narration“⁵⁴⁴ eintritt. Dies betrifft neben den zuletzt genannten Beispielen auch die Szene in der ersten Gruppenzelle: „Jeśli której zapytasz o co, odpowiada za nią sam ‚wielmożny‘ [...]“⁵⁴⁵ (MK 1974 III, 335) Somit entsteht der Eindruck, dass die erzählten Ereignisse und der Erzählvorgang parallel ablaufen; nach Genette verschmelzen die zwei „Instanzen“ von Geschichte und Narration.⁵⁴⁶ Im vorliegenden Fall wird nun der Akzent auf die Geschichte gelegt,⁵⁴⁷ was folgende Konsequenz hat:

Eine Erzählung „behavioristischen“ Typs im Präsens, die nur den Ablauf der Ereignisse schildert, mag einem wie der Gipfel an Objektivität vorkommen, weil auch noch die letzte Stufe des Aussagevorgangs [...] – nämlich der deutliche Zeitenabstand zwischen Geschichte und Narration, den der Gebrauch des Präteritums unweigerlich mit sich bringt –, in einer absoluten Transparenz der Erzählung verschwindet, die sich am Ende zugunsten der Geschichte auslöscht.⁵⁴⁸

In „Jeszcze jeden numer“ potenziert sich somit der Effekt einer Reportage, indem das Merkmal der Mittelbarkeit zu verschwinden scheint und der Rezipient in Echtzeit an den Ereignissen teilzuhaben scheint. Als Augenzeugen erschließen die Leser gemeinsam mit der homodiegetischen Erzählerin die Welt „hinter Gittern“. Der durch die Präsensverwendung potenzierte Eindruck der Objektivität wird jedoch durch die sich hervorhebende Erzählerfigur abgeschwächt.

Die Erzählerin tritt auch im weiteren Verlauf der Handlung hervor, wenn sie ihr Kräftemessen mit dem Aufseher schildert, das die Aneignung des Gefängnisumfelds kennzeichnet. So wird die Gefängnisbesucherin zum Objekt der falschen Höflichkeit des Aufsehers:

Proponuje ci tedy z całą uprzejmością, że jeśli zechcesz jeszcze kiedy ponowić swoje odwiedziny – przecuwa, niestety, że możesz to zrobić! – to on nie będzie już cię trudził chodzeniem po schodach, tylko tu do kancelarii każe sprowadzić parę z „ciekawszych“ aresztantek, a ty będziesz mógł z nimi pogadać i „wpłynąć na nie“.⁵⁴⁹ (MK 1974 III, 336)

⁵⁴³ Unter „Zeit der Narration“ untersucht Genette die zeitlich-relationale Position der Erzählinstanz zur erzählten Geschichte. Vgl. Genette, *Erzählung*, S. 154-162.

⁵⁴⁴ Bei der „gleichzeitigen Narration“ handelt es sich um eine „Erzählung im Präsens, die Handlung simultan begleitend“. Ebd., S. 154f.

⁵⁴⁵ „Wenn du eine nach etwas fragst, antwortet für sie der ‚gnädige Herr‘ selbst [...]“.

⁵⁴⁶ Vgl. Genette, *Erzählung*, S. 156.

⁵⁴⁷ Die gleichzeitige Narration kann sich auf zwei unterschiedliche Weisen auswirken – abhängig davon, ob der Akzent auf die Geschichte oder die Erzählorede gelegt wird. Vgl. ebd.

⁵⁴⁸ Ebd. Genette nennt als Beispiele die Werke des französischen „Nouveau Roman“, welche durch den generalisierten Gebrauch des Präsens „den Eindruck einer absoluten Durchlässigkeit [transitivité] der Narration“ erweckten, was Bezeichnungen wie „objektive Literatur“ und „Schule des Blicks“ wiedergeben.

⁵⁴⁹ „Für den Fall, dass du deinen Besuch wiederholen willst – er ahnt, dass du dazu leider imstande sein könntest! –, bietet er dir voller Höflichkeit an, dich nicht mehr mit Treppensteigen zu bemühen, sondern einige der ‚interessanteren‘ Arrestantinnen hier in die Kanzlei führen zu lassen. Dann kannst du mit ihnen reden und ‚auf sie Einfluss ausüben‘.“

Der Zusammenprall von Aufseher und Besucherin hat jedoch einen tieferen Grund, denn mit ihren Figuren treffen zwei unterschiedliche Sichtweisen auf die Möglichkeiten des Strafvollzugs aufeinander. Beim Besuch der Gruppenzelle werden die Ansichten deutlich: „– To nic ciekawego – szepce [pan nadzorca] krzywiąc wzgardliwie usta, skoro dojrzy żywszy błysk w twoim spojrzeniu – zwyczajna złodziejka!... Niewiele nawet skradła, nie opłaciło jej się...“⁵⁵⁰ (MK 1974 III, 335) Für den Gefängnisaufseher sind alle Kriminellen gleich und vor allem moralisch unverbesserlich: „Dowiadasz się także, że [...] co do moralności więźniów to się tu nic zrobić nie da, bo to zatwardziałe dusze [...]“⁵⁵¹ (MK 1974 III, 333) Die Gefängnisbesucherin hingegen kennzeichnet eine humanistische Einstellung: „Z szarej, bezbarwnej masy ogólnego przestępstwa i ogólnej kary wydobywasz zainteresowaniem się swoim indywidualności ludzką. A to jest twoim najwyższym zadaniem.“⁵⁵² (MK 1974 III, 340) Es zeigt sich, dass der Gefängnisbesuch nicht allein dem publizistischen Zwecke einer Reportage dient, sondern einen sozialen Auftrag erfüllt. Die Aneignung des Gefängnisraumes ist erst in dem Moment vollzogen, in dem die Individualität zumindest einzelner Arrestantinnen erschlossen wird. Die Erzählung der Gefängnisreporterin zeigt den erfolgreichen Weg dahin. Scheinbar bemüht um höchste Objektivität und Authentizität täuscht der Text eine Gefängnisreportage vor. Zugleich dient die Gestaltung der Erzählerin der Selbstinszenierung, die sich in dezentem Maße bereits für die adlige Ich-Erzählerin zeigen ließ (siehe das Kapitel 2.1.1 „Das zurückhaltende adlige Ich: Kritik und Identifikation“). Hinter dieser Strategie kommen – für Konopnicka nicht untypische – „autokreative Neigungen“⁵⁵³ zum Vorschein.

Mit der deutlichen Herausstellung des Subjekts der Reporterin greift die Schriftstellerin zudem die Regeln des sich erst entwickelnden Genres der literarischen Reportage auf. Die Vorformen der literarischen Reportage sind im 19. Jahrhundert anzusiedeln und zu ihren Kennzeichen zählt, dass sie bereits „[...] immer gestaltet, oft erzählt [sind], der Berichtende stellt sich deutlich vor seinen Text (oder er bringt sich

⁵⁵⁰ „Das ist nichts Interessantes“, flüstert er [der Aufseher] und verzieht verächtlich den Mund, sobald er ein lebhafteres Aufblitzen in deinem Blick wahrnimmt, „eine gewöhnliche Diebin! Sie hat nicht mal viel gestohlen, es hat sich für sie nicht gelohnt...“

⁵⁵¹ „Du erfährst auch, dass [...] sich hier hinsichtlich der Moral der Häftlinge nichts machen lässt, weil das hartgesottene Seelen sind [...]“

⁵⁵² „Aus der grauen, farblosen Masse des allgemeinen Verbrechens und der allgemeinen Strafe förderst du durch dein Interesse die menschliche Individualität zutage. Und das ist deine höchste Aufgabe.“

⁵⁵³ Vgl. Bobrowska, *Konopnicka*, S. 11f. Bobrowska geht zwar der Frage nach, wie Konopnickas Verhältnis zur Epoche der Romantik bestimmt werden kann und entnimmt in diesem Zusammenhang Hinweise über die Persönlichkeit der Schriftstellerin deren Korrespondenz. Eine der Kategorien, in denen sich demnach die Persönlichkeit Konopnickas manifestiere, sind „autokreative Neigungen“ („skłonności autokreacyjne“), welche wiederum für die Romantiker überaus charakteristisch waren.

implizit ein, als Flaneur).⁵⁵⁴ In Konopnickas „Gefängnisbildern“ findet sich dieses gestaltende, erzählerische Moment und wird verknüpft mit einem weiteren Charakteristikum des neuen Genres – der „ausdrücklichen Forderung nach Faktentreue und Augenzeugenschaft“⁵⁵⁵. Das Vorhandensein dieser Gattungsmerkmale hat zur Folge, dass Konopnickas objektiv informierenden „Gefängnisbilder“ ständig der bereits ange deuteten Tendenz zur Subjektivierung des Berichteten unterliegen, woraus die besondere Spannung dieser Werke resultiert.

Auch in dem dritten Text der „Więzienne obrazki“ mit dem Titel „Onufer“⁵⁵⁶ ist die erzählerische Vermittlung an die Prinzipien einer Gefängnisreportage geknüpft. Die Erzählung enthält im Motiv der Gewalttätigkeit unter den Häftlingen eine inhaltliche Parallele zu „Podług księgi“⁵⁵⁷ doch bilden hier ein Mordfall und das Schuldempfinden des Täters das Thema. Die Gestaltung der Erzählinstanz ähnelt der aus „Jeszcze jeden numer“: Eine homodiegetische Erzählerin verfolgt als Gefängnisbesucherin die Ereignisse. Die Erzählperspektive wird vom zeitlich-räumlichen Standort der Besucherin bestimmt, von dem aus der Zugang zur Geschichte des tragischen Mörders Onufer erfolgt. Durch den Einschub eines Zeitungsartikels wird die wiederum hohe Illusion von Authentizität noch verstärkt.⁵⁵⁸

Anhand der Figurenanalyse des zweifachen Mörders Onufer lassen sich Verbindungen zur zeitgenössischen Diskussion um Verbrechen nachverfolgen. Herausgestellt wird das den Täter verzehrende Reueempfinden: „Chłop był młody, trzydzieści lat może nie miał, ale zniszczony był strasznie. Żarło go coś widocznie i krew z niego ssała.“⁵⁵⁹ (MK 1974 III, 346f.) Onufer kann den von ihm verübten Totschlag an dem Ladenjungen Julek nicht fassen: „– Ani drgnął... Ani zipnął!... Jak ten ptak... Jak ten ptak... – głuchym, zduszonym rykiem powtarzał Onufer. – O moje dziecko, moje

⁵⁵⁴ Geisler, Michael, *Die literarische Reportage in Deutschland. Möglichkeiten und Grenzen eines operativen Genres*, Königstein/Ts. 1982 (= Monographien Literaturwissenschaft, 53), S. 132.

⁵⁵⁵ Ebd.

⁵⁵⁶ Konopnicka, Maria, „Onufer“, in: MK 1974 III, S. 345-362.

⁵⁵⁷ Die intertextuellen Bezüge zwischen den drei „Gefängnisbildern“ sind zahlreich. So verbittet sich der Aufseher – als „Lehre“ aus den Ereignissen aus „Podług księgi“ – nun jegliche Selbstjustiz unter den Häftlingen: „To ty nie wiesz, że za bijatyki ciemna? Jeśli ci się krzywda dzieje, to masz kancelarię! Masz mnie! A samemu sobie sprawiedliwości robić nie wolno!“ (MK 1974 III, 351) – „Weißt du denn nicht, dass auf Schlägereien der Karzer steht? Wenn dir Unrecht geschieht, dann hast du die Kanzlei! Du hast mich! Aber sich selbst Gerechtigkeit verschaffen, ist nicht erlaubt!“

⁵⁵⁸ Wie Alina Brodzka feststellt, bestimmen drei Teile den Aufbau der Erzählung. Der zweite Teil bildet die Vorgeschichte, die vermittels eines angeblichen Zeitungsartikels auf dem Prinzip eines fingierten Dokuments eingebunden wird. Dessen Satzstruktur ahmt diskret den Stil eines gerichtlichen Berichts nach, insofern einige typisch juristische Wendungen enthalten sind. Durch den dreiteiligen Aufbau der Erzählung wird das psychologische Rätsel des Gefangenen auf drei Ebenen dargestellt. Vgl. Brodzka, *O nowelach*, S. 127.

⁵⁵⁹ „Der Mann war jung, vielleicht noch keine dreißig Jahre alt, aber sah furchtbar verlebt aus. Etwas zehrte sichtlich an ihm und saugte ihm das Blut aus.“

dziecko! O Jezu! Jezu! Jezu!“⁵⁶⁰ (MK 1974 III, 355) Die im Affekt verübte Tat widerspricht der Fürsorglichkeit und dem Trost, welcher Onufer dem Jungen spendete: „Jeden ze świadków opowiada, że nieraz widział, jak chłopczyna z płaczem na piersi parobkowi się rzuciła i jak Onufer pocieszał, głaskał i całował sierotę; jak go nawet na rękę brał niby małe dziecko.“⁵⁶¹ (MK 1974 III, 358) Der Mord an dem grausamen Kaufmann geschieht zwar auch ohne Vorbehalt, ist aber durch die jahrelange Pein Onufers durch seinen Dienstherrn angelegt: „[...] gdy jednak dręczyciela swego uśpionym zobaczył, złość i żal w nim zakipiała, chwycił wielki gwicht w kącie pokoju na decymalnej wadze stojący i uderzywszy nim śpiącego w głowę, na miejscu go zabił.“⁵⁶² (MK 1974 III, 358) Die Mordtaten bereiten dem inhaftierten Täter eine solche Qual, dass er schließlich stirbt, wie der Gefängniswärter berichtet:⁵⁶³ „Tak mu oto błąd jakiś do głowy przystąpił, że umarł.“⁵⁶⁴ (MK 1974 III, 360) Der Mörder durchläuft zuvor eine Buße, die einen Selbstmordversuch, Essensverweigerung, Krankheit und Gebete umfasst, wie ebenfalls der Wärter erzählt: „O moje dziecko – peda – o moje kochające! Czemuś ty wtedy wyszło w złą godzinę? O moje dziecko najmilejsze! Toć ja ciebie ubić nie chciałem! Toć ja ciebie jak własną duszę miłowałem!“⁵⁶⁵ (MK 1974 III, 361) Als Sühnender geht Onufer schließlich in den Tod: „Aż też tak jednej nocy zmarło ono chłopisko w kącie klęczący.“⁵⁶⁶ (MK 1974 III, 362)

Dieses Täterbild aus den stärker literarischen „Obrazki więzienne“ weicht auffallend von den vollkommen authentisch fundierten Gefängnisreportagen ab, die Konopnicka ebenfalls erstellt und unter dem Titel „Za kratą“ in der *Świt* veröffentlicht.⁵⁶⁷

⁵⁶⁰ „Er zuckte nicht... sagte keinen Mucks! Wie ein Vogel... Wie ein Vogel...“, wiederholte Onufer mit dumpfem, ersticktem Heulen. „Oh mein Kind, mein Kind! Oh Jesus! Jesus! Jesus!“

⁵⁶¹ „Einer der Zeugen berichtet, dass er des Öfteren sah, wie der gute Junge sich dem Knecht weinend an die Brust warf, und wie Onufer die Waise tröstete, streichelte und küsste, wie er ihn sogar auf die Arme nahm wie ein kleines Kind.“

⁵⁶² „[...] als er jedoch seinen Peiniger schlafend erblickte, kochten Wut und Leid in ihm auf, er ergriff ein großes Gewicht, das in einer Zimmerecke auf der Dezimalwaage stand, und indem er den Schlafenden damit gegen den Kopf schlug, tötete er ihn auf der Stelle.“

⁵⁶³ Im letzten Teil des Werks übernimmt der Wärter Jakub die Erzählfunktion. Sein Bericht weicht in syntaktisch-lexikalischer Hinsicht – durch die deutliche mundartliche Stilisierung – von der Erzählerrede ab. Vgl. Brodzka, *O nowelach*, S. 127.

⁵⁶⁴ „Ihm ist irgendein Irrsinn so in den Kopf gestiegen, dass er starb.“

⁵⁶⁵ „Oh mein Kind“, sagt er, „oh mein geliebtes Kind! Warum bist du damals in der unglücklichen Stunde erschienen? Oh mein teuerstes Kind! Ich wollte dich doch nicht töten! Ich habe dich doch wie meine eigene Seele geliebt!“

⁵⁶⁶ „Bis dann eines Nachts dieser Kerl in der Ecke kniend starb.“

⁵⁶⁷ Konopnicka, Maria, „Za kratą“, in: MK 1976, S. 58-101. Zur Authentizität von „Za kratą“ vgl. die Anmerkungen ebd., S. 553. Konopnicka beginnt im Jahr 1878 mit Besuchen Warschauer Gefängnisse im Rahmen freiwilliger sozialer Hilfsaktionen. Vgl. ebd.; sowie Sztachelska, Jolanta, „Reporteryje“ i reportaże. Dokumentarne tradycje polskiej prozy w 2 poł. XIX i na pocz. XX wieku (Prus – Konopnicka – Dygasiński – Reymont), Białystok 1997, S. 67f. Sowohl in „Za kratą“ als auch in den „Obrazki więzienne“ liegt eine – wenn auch unterschiedlich starke – Literarisierung des auf Fakten beruhenden Materials vor. Vgl. ebd., S. 78.

Während es zwischen diesen literarischen und nichtliterarischen Texten um Verbrechen und Strafe auch zahlreiche Ähnlichkeiten gibt, fällt bezüglich des Bildes der Kriminellen auf, dass deren Fähigkeit zum Schuldempfinden recht unterschiedlich beschrieben wird. In „Onufer“ stellt die Reue des Mörders ein wichtiges Motiv dar, in den „echten“ Reportagen „Za kratą“ hingegen besitzen die inhaftierten Frauen kein Gefühl für die eigene Schuld. Dort wird größtenteils über Kleinverbrechen berichtet, am häufigsten Diebstahl, und in diesem Zusammenhang wird festgehalten: „Żadna z uwięzionych nie wyraża się inaczej o sobie, jak tylko że ‚popadła‘ w nieszczęście. Zupełnie jakby nie czuły ani udziału woli w swoich czynach, ani też moralnej za nie odpowiedzialności.“⁵⁶⁸ (MK 1976, 64) Die Insassinnen empfinden weder eine „willentliche Beteiligung“ an ihren Taten, noch „moralische Verantwortlichkeit“ für diese. Diese Begriffe zeigen nicht nur, dass Konopnickas Reportage an dieser Stelle mit der zeitgenössischen kriminologischen Diskussion verknüpft ist, sondern auch, dass sie in ihren literarischen Werken das Bild der Verbrecher dramatisiert und gewissermaßen schönert. Nüchterer fällt in ihren nichtliterarischen Reportagen die Schilderung der jüngsten Verbrecherinnen, Diebinnen, aus, so der etwa vierzehnjährige Mańka: „W żadnej z najzatarwiazszych złodziejek nie widziałam tyle czelności, ile w tej zgubionej Mańce. Graniczyło to niemal z niewinnością, takie było jakieś dziwnie naturalne, przyrodzone jakby.“⁵⁶⁹ (MK 1976, 72) Das Bild der „hartgesottenen Diebin“ erinnert wenig an die humanistisch eingestellte Reporterin der „Obrazki więzienne“, sondern vielmehr an die Figur des Aufsehers mit seinem Credo der moralischen Unverbesserlichkeit. Die „verlorene“ Mańka, der die „Unverfrorenheit seltsam angeboren“ ist, wäre wohl ein wenig geeignetes Objekt für den sozialen Auftrag der fingierten Gefängnisbesucherin.

3.1.2 Verbrechen zwischen Veranlagung und gesellschaftlicher Bedingtheit

Dass Konopnicka sich in den aktuellen Diskussionen um Verbrechen und Strafe gut auskennt, zeigt ihre bereits erwähnte Abhandlung über den Mob, in deren einleitendem Teil sie das zeitgenössische Wissen der Kriminologie wiedergibt. Sie stellt die zwei gegenüberstehenden „Schulen“ vor – einerseits die „Deterministen“, andererseits die klas-

⁵⁶⁸ „Keine der Inhaftierten äußert sich anders, als dass sie nur ins Unglück ‚geraten‘ sei. Ganz so, als empfänden sie weder eine willentliche Beteiligung an ihren Taten, noch eine moralische Verantwortlichkeit für diese.“

⁵⁶⁹ „In keiner der hartgesottensten Diebinnen erblickte ich so viel Unverfrorenheit, wie in dieser verlorenen Mańka. Es grenzte fast schon an Unschuld, so seltsam natürlich, wie angeboren war das.“

sischen Kriminologen.⁵⁷⁰ Erstere zählten zur neueren Schule Cesare Lombrosos, letztere stünden für den bewährten Strafrechtsapparat, der den freien Willen und damit die individuelle Haftbarkeit anerkenne.⁵⁷¹ Schaut man in eine Enzyklopädie der Zeit, bestätigt sich diese Sicht: Die Freiheit des Willens und die moralische Verantwortlichkeit seien die „augenscheinlichen Wahrheiten“, auf denen die „bisherigen Grundfesten der Kriminalistik“ beruhten.⁵⁷² Dieser sogenannten „klassischen Schule“ stellten sich zunehmend neue Richtungen entgegen, etwa die „anthropologische Schule des Strafrechts“ bzw. die „positive Schule“.⁵⁷³ Die „seltsam natürliche, wie angeborene“ (MK 1976, 72) Vermessenheit und Hartgesottenheit der in „Za kratą“ geschilderten jungen Diebinnen verweist auf die Annahmen der neueren Richtung, also der „anthropologischen Schule“. Deren von Lombroso gelegte Basis fasst der zeitgenössische Enzyklopädist wie folgt zusammen: „Słowem, w dzisiejszym społeczeństwie istnieje *człowiek-przestępca*, podobny wielce do ‚dzikiego‘, chory fizycznie i nerwowo, etycznie upośledzony, zwyrodniały pod wpływem dziedziczności i atawizmu [Hervorhebung im Original].“⁵⁷⁴ Demnach werden Verbrecher als solche geboren und gelten als „physisch und nervenkrank“ sowie „degeneriert“. Auf Basis dieser Annahme wägen die Vertreter der „anthropologischen Richtung“ Möglichkeiten von Heil- oder Strafmaßnahmen ab. So lautet ein Vorschlag der zeitgenössischen Forschung, zwischen unverbesserlichen und zur Besserung fähigen Verbrechern zu unterscheiden; erstere solle man in Asylen einschließen, letztere in entsprechenden Einrichtungen heilen.⁵⁷⁵ Von solchen drastischen Ansichten hält Konopnicka sich fern, doch zeigen zwei ihrer weiteren Erzähltexte Einflüsse der verschiedenen Haltungen. Zu diesen gesellt sich im ausgehenden 19. Jahrhundert eine dritte Tendenz – die bereits eingangs erwähnte Annahme, Verbrechen als gesellschaftlich, nicht biologisch bedingte Erscheinungen zu verstehen:

W zakończeniu trzeba nadmienić, że począwszy od zjazdu prawniczego w Paryżu i Brukseli, na wszystkich z kolei kongresach antropologicznych i więziennych, nawet socjologowie i rosyjscy uczestnicy wyparli się „typu“ i teorii Lombrosa, uznając, że zbrodnia jest zjawiskiem społecznym. Co do kwestji wolnej woli, pojęcia kary i jej systemów, panują jak dawniej znaczne różnice między uczonymi.⁵⁷⁶

⁵⁷⁰ Vgl. Konopnicka, *Publicystyka*, S. 497.

⁵⁷¹ Vgl. ebd.

⁵⁷² Vgl. das Stichwort „Antropologiczna szkoła prawa karnego“ in: Orgelbrand, Samuel, *S. Orgelbranda Encyklopedia Powszechna z ilustracjami i mapami*. Bd. 1: *Od litery A do Ażur*. Warszawa 1898, S. 347-350, S. 347f.

⁵⁷³ Vgl. ebd., S. 347.

⁵⁷⁴ Ebd., S. 348.

⁵⁷⁵ Vgl. ebd.

⁵⁷⁶ Ebd., S. 350.

Konopnickas Erzählungen „Pod prawem“ und „Z włamaniem“ machen die verschiedenen Ansichten zum Thema „Verbrechen und Strafe“, aber auch die Mechanismen der Rechtsprechung und des Rechtsvollzugs über- und durchschaubar, zum Teil auch nach-erlebbar. Dies geschieht etwa durch eine allwissende, heterodiegetische Erzählinstanz und die Einnahme der Innensicht der beteiligten Figuren.

Die Erzählung „Z włamaniem“⁵⁷⁷ thematisiert eine Gerichtsverhandlung gegen fünf Kinder, die aus Hunger Lebensmittel gestohlen haben. Der Erzähler trägt zunächst deutliche Anzeichen eines Beobachters vor Ort, äußert sich allerdings nie als personalisiertes Ich⁵⁷⁸: „Jak okiem zajrzeć, ulica na wskroś była pusta [...]“⁵⁷⁹ (MK 1974 III, 272); „Dość spojrzeć na jednego siedzącego przy bocznym stoliku obrońcę, żeby się poznać na tym.“⁵⁸⁰ (MK 1974 III, 274f.) Was nun die Perspektive von der (unsichtbaren) Reporterfigur unterscheidet, ist die Einnahme der Innensicht,⁵⁸¹ so der angeklagten Kinder, welche die Szene im Gericht noch nicht verstehen: „Mały Chwiedoś nie był zgoła pewny, czy panowie za stołem są żywi, czy też tylko taka *omelka*, i w wątpliwości tej szturchnął w bok Benedycia [...] [Hervorhebung im Original].“⁵⁸² (MK 1974 III, 285) Die figurale Perspektive der Angeklagten bleibt jedoch nicht die einzige, denn die Figuren, durch deren Prisma die Ereignisse wahrgenommen werden, wechseln. Am Anfang findet sich die Innensicht eines jüdischen Händlers: „Nędzna jakaś sprawina o ser i masło.“⁵⁸³ (MK 1974 III, 272) Weitere Perspektiven sind die des Gerichtsdieners, eines der angeklagten Kinder sowie der Geschworenen. Auf diese Weise werden nicht nur die verschiedenen Sichtweisen auf die Verhandlung gezeigt, sondern auch die subjektiven Faktoren der Rechtsauslegung entlarvt und nachvollziehbar gemacht, wie es zur Höchststrafe kommen kann. Die Entscheidung des Geschworenen Hieronim etwa wird dadurch beschleunigt, dass er die Geduld verliert und es ihn zu Privatvergnügen zieht: „Czas było nareszcie skończyć z tą mizerią! Rzecz oczywista i jak słońce jasna,

⁵⁷⁷ Konopnicka, Maria, „Z włamaniem“, in: MK 1974 III, S. 271-303. Nach Brodzka handelt es sich bei dem Text um eine „Erzählung mit novellistischer Gestaltung“ („opowiadanie o ukształtowaniu nowelistycznym“). Brodzka, *O nowelach*, S. 290.

⁵⁷⁸ Vgl. ebd., S. 288, wobei allerdings die Kategorien der Stimme und der Perspektive vermischt werden: Die Narration vollzieht sich vom Gesichtspunkt eines nicht zutage tretenden Erzählers und Beobachters aus. Damit befolgt Konopnicka ziemlich genau die Grundsätze der „objektiven Kunst“ („sztuka przedmiotowa“), denn zahlreiche Wendungen beglaubigen, dass die Beobachtung mit eigenen Augen erfolgt.

⁵⁷⁹ „Soweit das Auge blicken konnte, war die Straße völlig leer [...]“

⁵⁸⁰ „Es genügt, den am Nebentisch sitzenden Verteidiger zu betrachten, um dies zu erkennen.“

⁵⁸¹ Vgl. Brodzka, *O nowelach*, S. 289, die jedoch Innensicht und Introspektion nicht klar trennt: Der vom Erzähler eingenommene Blickpunkt bleibt nicht der einzige; an ihn schließen sich Eindrücke an, welche vom Verteidiger wahrgenommen werden.

⁵⁸² „Der kleine Chwiedoś war durchaus nicht sicher, ob die Herren hinter dem Tisch lebendig oder aber nur ein Trugbild waren und stieß im Zweifel Benedyc in die Seite [...]“

⁵⁸³ „Irgendeine ärmliche Sache über Käse und Butter.“

ze kiedy drzwi były zamknięte, a zostały otwarte, to był to gwałt, było włamanie.⁵⁸⁴ (MK 1974 III, 303) Die figurale Perspektive dient somit dazu, das Verhalten der Figuren ihren eigentlichen inneren Ansichten gegenüberzustellen. So findet der Staatsanwalt den gerichtlichen Aufwand angesichts der Tat der Kinder übertrieben – „Pomyśleć tylko: trzy sery i osełka masła“⁵⁸⁵ (MK 1974 III, 277) –, vertritt im offiziellen Rahmen seiner Ansprache jedoch eine amtliche Ansicht: „– Drobne przestępstwa – mówił – jak drobne szczepy. Z drobnych szczepów wyrastają drzewa, a z drobnych przestępstw zbrodnie.“⁵⁸⁶ (MK 1974 III, 276).

Diese amtlich-offizielle Haltung entspricht den Annahmen der „klassischen Schule“, die den Grundsatz der individuellen Haftbarkeit vertritt. Durch die wechselnde Perspektive kann vermittels Introspektion und Innensicht erzählt werden, wie die Geschworenen durch diesen Grundsatz vereinnahmt werden:

I sami oskarżeni przedstawiają się teraz w zgoła innym świetle. Nie jest to już kupka załkniionych i zbiedzonych dzieci, ale szajka złodziejska zorganizowana w przestępnych i przez kodeks kryminalny przewidzianych celach. Nie są to głodni poganiacze wiejscy [...], ale niebezpieczna dla spokoju publicznego banda małoletnich hultajów, którzy aż nadto mieli sposobności i czasu obmyśleć swój czyn karygodny zbierając się o jednej dnia porze i na jednym miejscu.⁵⁸⁷ (MK 1974 III, 298)

Der Erzähler bewertet aus narratorialer Perspektive das nach klassischen Grundsätzen geführte Verfahren indes kritisch:

Mniemać by można, że cała ta wspaniałość, cały przepych sądu skierowane są ku jakiejś bezimennej i bezosobistej winie; mniemać by także można, iż tę wielką maszynę sądową puszczono w bieg na próbę tylko, jak się puszczą pierwszy pociąg kolejowy po nowo usypanym torze. Tak przecież nie było. W pustych na pozór ławkach dawał się słyszeć kiedy niekiedy mały szmer [...].⁵⁸⁸ (MK 1974 III, 276)

Als Gegenposition zur „klassischen Schule“ kristallisieren sich Thesen heraus, nach denen Verbrechen als Summe der Umstände aufzufassen sind. So plädiert der Verteidiger dafür, die Armut und den Hunger der Kinder hinter der Tat zu sehen: „Nie jest to jednym i tym samym, czy ser i masło zjadł ktoś z chlebem, czy też zamiast

⁵⁸⁴ „Es war Zeit, diese Misere endlich zu beenden! Eine deutliche und sonnenklare Sache, dass, wenn die Tür zugesperrt war und geöffnet wurde, es Gewalt, es ein Einbruch war.“

⁵⁸⁵ „Man denke nur: drei Käse und ein Stück Butter.“

⁵⁸⁶ „„Kleine Straftaten“, sagte er, „sind wie kleine Reiser. Aus kleinen Reisern wachsen Bäume und aus kleinen Straftaten Verbrechen.““

⁵⁸⁷ „Auch die Angeklagten selbst zeigen sich nun in einem völlig anderen Licht. Das ist nicht mehr ein Häufchen verängstigter und verarmter Kinder, sondern eine Diebesbande, organisiert zu kriminellen und im Strafkodex vorgesehenen Zwecken. Das sind keine Viehtreiber vom Dorf [...], sondern eine die öffentliche Ruhe gefährdende Bande minderjähriger Halunken, welche darüber hinaus Zeit und Gelegenheit hatten, ihre strafwürdige Tat zu ersinnen, indem sie sich zu einer Tageszeit und an einem Ort versammelten.“

⁵⁸⁸ „Man könnte meinen, dass diese ganze Herrlichkeit, die ganze Pracht des Gerichts auf eine namenlose und unpersönliche Schuld ausgerichtet sind; man könnte auch meinen, dass dieser große Gerichtsapparat nur zur Probe in Gang gesetzt ist, wie man den ersten Eisenbahnzug ein neu aufgeschüttetes Gleis passieren lässt. Das war jedoch nicht so. In den scheinbar leeren Bänken ließ sich zuweilen ein leises Geräusch vernehmen [...].“

chleba.“⁵⁸⁹ (MK 1974 III, 283) Die klassische Ansicht wird jedoch dominant von der Figur des Vorsitzenden vertreten, dessen militärisch scharfe Rhetorik dazu beiträgt, die Geschworenen zu überzeugen:

Teoria kradzieży prostej stała teraz jak mur; teoria kradzieży z włamaniem jak sztyk nieprzemierzony. Rozdzieliła je przestrzeń zrazu niewielka, potem rosnąca i zagłębiająca się z każdym słowem mówcy. Było to najpierw wyżłobienie, potem fosa, potem nieprzebrana otchłań. Zdumieli się panowie sędziowie, że mogli łączyć kiedykolwiek te tak dalekie od siebie, tak różne i tak wielką przepaścią rozdzielone rzeczy.⁵⁹⁰ (MK 1974 III, 296f.)

Unter den verschiedenen Ansichten gewinnt die kalte Logik des klassischen Strafrechts die Oberhand. Aus narratorialer Perspektive wird der Umgang mit den „Kriminellen“ kritisch bewertet: „Surowy, bezcielesny duch prawa tchnął na nią [salę sądu] i tchem tym wypełnił wszystkie jej zakąty.“⁵⁹¹ (MK 1974 III, 299) Der Erzähler steht deutlich auf Seiten gesellschaftlicher Bedingtheit von Verbrechen. Seine Gestaltung und seine Perspektive beanspruchen Autorität – zwar nicht innerhalb der dargestellten Welt, aber in der Kommunikation mit dem (zeitgenössischen) Leser. Durch diese deutliche Parteinahme gerät jedoch das Bild der dem Mechanismus des Strafrechts unterliegenden Kinder anrührend und moralisierend – und ist weit entfernt von den Porträts der frechen, unverbesserlichen Diebinnen aus „Za kratą“.

Den „strengen, körperlosen Geist des Gesetzes“ bekommt auch die Hauptfigur aus „Pod prawem“⁵⁹² zu spüren, ein wegen Diebstahls verurteiltes Dienstmädchen. Die mit gut 130 Seiten recht lange Erzählung kennzeichnet eine ähnliche Perspektive und Erzählergestaltung wie in „Z włamaniem“, doch wird Verbrechen hier nicht als eindeutig gesellschaftlich bedingtes Phänomen dargestellt. Der heterodiegetische Erzähler kann sowohl die Rechtsmechanismen überblicken, als auch deren Folgen auf die Hauptfigur Hanka von innen schildern. Das Mädchen gerät in einen Kreislauf aus Gefängnisstrafen und dem sogenannten Gesetz des „Aufenthalts“ („pobyt“)⁵⁹³:

⁵⁸⁹ „Es nicht ein- und dasselbe, ob jemand Käse und Butter mit Brot oder aber anstelle von Brot gegessen hat.“

⁵⁹⁰ „Die Theorie des einfachen Diebstahls stand jetzt wie eine Mauer; die Theorie des Diebstahls mit Einbruch wie eine unüberwindliche Formation. Ein anfänglich kleiner Abstand trennte sie, der dann mit jedem Wort des Redners wuchs und sich vertiefte. Das war zuerst eine Aushöhlung, dann ein Graben, dann ein unüberschreitbarer Abgrund. Die Laienrichter wunderten sich, dass sie je diese so weit voneinander entfernten, so unterschiedlichen und durch einen so großen Abgrund voneinander getrennten Dinge verbinden konnten.“

⁵⁹¹ „Der strenge, körperlose Geist des Gesetzes breitete sich über ihm [dem Gerichtssaal] aus und erfüllte mit seinem Atem jeden Winkel.“

⁵⁹² Konopnicka, Maria, „Pod prawem“, in: MK 1962, S. 19-153.

⁵⁹³ In „Za kratą“ beschreibt Konopnicka das herrschende Strafrechtssystem, wonach der „Aufenthalt“ die zweithöchste Stufe der Bestrafung darstellt: „Kategoria druga jest stosowana najobszerniej i pociąga za sobą skutki najfatalniejsze. Do niej to jest przywiązany tak zwany ‚pobyt‘, którego istotą jest prawo orzekające, iż wypuszczoneму złodziejowi nie wolno przebywać ani w samej Warszawie, ani w miejscowości bliższej nad wiorst czterdzieści w jej promieniu.“ MK 1976, S. 80. – „Die zweite Kategorie wird am um-

Pod tym to prawem [pobytu] łamała się dziewczyna, sprawy sobie nie zdając z całego szeregu następstw jego, które ją fatalnie coraz ciasniejszym obejmowały kołem. Pod tym prawem wyczerpywały się jej siły, obumierała wola ku dobremu, budziła nienawiść, serce zachodziło gorczyzą. Nie wiedziała o tym, bo prawo było wysoko, a ona nisko; prawo nazywało się sprawiedliwością, a ona przestępczynią; prawo było jasne, potężne, szanowne, a ona ciemna, słaba i wzgardzona.⁵⁹⁴ (MK 1962, 90)

Wie in „Z włamaniem“ wird ein schwaches Individuum im Angesicht des übermächtigen Rechts gezeigt.

Ähnlich wie dort verläuft der Strafvollzug in mechanisierter Art, wobei sich dieser Gedanke bis auf die formale Ebene der Erzählung durchzieht. Denn der Sujetaufbau ist als spiralförmig zu bezeichnen.⁵⁹⁵ So wiederholen sich die Ereignisse um Hanka und werden auch wiederholt erzählt, allerdings in jeweils verschlimmter Variante bis hin zur endgültigen Katastrophe. Dies betrifft beispielsweise ihre Bestrafung: Die viermalige Verschickung der Hauptfigur wird viermal, also singulativ, erzählt, dies mit folgender Steigerung: unbewachtes Begeben in den „Aufenthalt“ (vgl. MK 1962, 20), Verschickung inmitten einer „Aufenthalts“-Gruppe (vgl. MK 1962, 99), gesonderte Verschickung als „Unverbesserliche“ (vgl. MK 1962, 127), Verbannung nach Sibirien (vgl. MK 1962, 153). Auch Hankas jeweiliger „Aufenthalt“ in dem nahe Warschau liegenden Städtchen Grójec wird jedes Mal in verschlimmter Version erzählt: Während den ersten „Aufenthalt“ noch die Verliebtheit des Magistratssekretärs kennzeichnet, begeht beim dritten „Aufenthalt“ ihre Gefährtin einen Kindsmord (vgl. MK 1962, 135) und Hanka versucht sich durch Brandstiftung das Leben zu nehmen (vgl. MK 1962, 141-144).

Die Perspektive gleitet in diesem Falle zwischen der Außen- und Innensicht. Die Einnahme der figuralen Perspektive der Hauptfigur zeigt ihr Erleben der Strafmechanismen, so nach ihrer ersten Entlassung aus dem Gefängnis:

fangreichsten angewandt und zieht die fatalsten Folgen nach sich. An sie ist der sogenannte ‚Aufenthalt‘ geknüpft, dessen Wesen ein Gesetz bildet, das es dem entlassenen Dieb verbietet, sich in Warschau selbst oder an einem Ort, der näher als vierzig Werst in seinem Umkreis liegt, aufzuhalten.“

⁵⁹⁴ „Unter diesem Gesetz [des Aufenthaltes] zerbrach das Mädchen, während sie sich der ganzen Reihe seiner Folgen nicht bewusst war, die sie in einem immer engeren Kreis verhängnisvoll umschlossen. Unter diesem Gesetz erschöpften sich ihre Kräfte, starb ihr Wille zum Guten ab, erwachte Hass, wurde das Herz von Bitterkeit überzogen. Sie wusste nichts davon, denn das Recht war hoch, sie aber niedrig; das Recht hieß Gerechtigkeit, sie aber Verbrecherin; das Recht war hell, mächtig, verehrt, sie aber dunkel, schwach und verachtet.“

⁵⁹⁵ Der Sujetaufbau der „Spirale“ lehnt sich – in vielleicht etwas freier Weise – an die Typen von Plotkonfigurationen nach Gutenberg, Andrea, *Mögliche Welten. Plot und Sinnstiftung im englischen Frauenroman*, Heidelberg 2000 (= Anglistische Forschungen, 285), an. Demnach ist die zyklische Plotkonfiguration die „spezifische Ausprägung einer Wiederholungsstruktur“, die „bildlich als wellenförmige Bewegung, als ein rhythmisches Auf und Ab“ vorstellbar und „durch Offenheit markiert“ ist. Ebd., S. 141. Geschlossene Plotkonfigurationen sind hingegen „Muster von räumlicher und zeitlicher Abgegrenztheit“. Ebd., S. 132. Die in Konopnickas Erzählung auftretende Vereinigung von Merkmalen der „Zyklus“ und der „Geschlossenheit“ führt mich zu dem Begriff der „Spirale“.

Idzie i medytuje...

...Oj, więzienie, więzienie, ludzkie odmienie! Kiedy ją brali, zabijać się chciała, głodziła się, o mur głową tłukła. Teraz, jak by się w niej co przemieniło, ni ona żalu, ni ona radości, ot, jak ten kamień w polu.

...Trzy lata, caluskie trzy lata... Właśnie jak by jej kto u Pana Boga wytrącił...

Oj, głupia, głupia, na co jej to było? Nie mogła to jak inne dziewczęta uczciwie służyć. [...]

Oj, najadła się wstydu, najadła jak piołunu, ziela gorzkiego...⁵⁹⁶ (MK 1962, 22)

Die Form des Präsens bewirkt eine hohe Unmittelbarkeit des inneren Erlebens von Reue, doch durch die Verwendung der 3. Person Singular bleibt eine gewisse Distanz erhalten. Mit ähnlich hoher Intensität beziehungsweise Nähe zum Geschehen wird Hankas Erinnerung an den von ihrem Geliebten verübten Diebstahl erzählt:

Wracają państwo, rwetes, krzyk... futra nie ma, srebra nie ma, pieniędzy nie ma. Trzęsą, szukają, aż znajdują u niej ona łyżeczkę w kieszeni, co ją za Pietrkiem podniosła. Jak też znaleźli, tak zaraz na nią zakrzyknęli i do sądu ją oddali. Oj, co się ona napłakała, co się napłakała! A przecie nie wydała Pietrka.⁵⁹⁷ (MK 1962, 25)

Hanka ist die einzige Figur, deren Innensicht eingenommen wird; im Vergleich zu den „Obrazki więzienne“, aber auch zu „Z włamaniem“ findet somit ein stark innerlich-individualisierter Zugang zu der Hauptfigur der vermeintlich Kriminellen statt.

Die so subjektivierte Figurengestaltung wird durch das Motiv des Wassers gestützt. In ihrer ersten Nacht in Grójec hat Hanka einen Traum, der bereits ihren Untergang vorwegnimmt:⁵⁹⁸ „Śni jej się, że dokoła niej wielka woda huczy i coraz wyżej, wyżej się podnosi, a ona w pośrodku stoi, głowę pod wodą trzyma i już, już ma się zalać...“⁵⁹⁹ (MK 1962, 53) Das Wasser steht auch für die stärker werdende Sinnestrübung der Hauptfigur: „[...] a tak jej coś w głowie huczało, jakby wielka, wielka woda.“⁶⁰⁰ (MK 1962, 54) Nach Hankas Festnahme in Grójec verdeutlicht das Wassermotiv die Bedrohlichkeit des Freiheitsentzugs: „A kiedy tak szła wśród tej pustki głuchej, słysząc za sobą człapiące kroki strażnika, wydało jej się, że znów nad nią huczy owa wielka,

⁵⁹⁶ „Sie geht und denkt nach... Oh, Gefängnis, Gefängnis, menschliches Verhängnis! Als man sie festnahm, wollte sie sich umbringen, hungerte, schlug mit dem Kopf gegen die Wand. Nun, als ob sich etwas in ihr verändert hat, spürt sie weder Trauer, noch Freude, ach, wie ein Stein im Felde. Drei Jahre, ganze drei Jahre... Gerade so als ob jemand sie vom Herrgott ausgestoßen hatte... Oh, sie Dumme, Dumme, wozu hat sie das getan? Sie konnte nicht wie andere Mädchen redlich dienen. [...] Oh, sie hatte Schmach ausgestanden, Wermut, das bittere Kraut, im Übermaß gekostet...“

⁵⁹⁷ „Die Herrschaften kehren heim, Gezeter, Geschrei... der Pelz ist weg, das Silber ist weg, das Geld ist weg. Sie durchwühlen alles, suchen, bis sie bei ihr in der Tasche jenes Löffelchen finden, das sie hinter Pietrek aufgehoben hatte. Als sie es aber fanden, schrien sie gleich auf sie ein und übergaben sie dem Gericht. Oh, was hat sie sich die Augen aus dem Kopf geweint, was hat sie geweint! Dennoch verriet sie Pietrek nicht.“

⁵⁹⁸ Vgl. Brodzka, *Maria Konopnicka*, S. 144: Das in der Traumphantasie aus dem Unterbewusstsein auftauchende Signal sagt das Schicksal vorher, welches Hanka erwartet.

⁵⁹⁹ „Sie träumt, dass um sie herum tiefes Wasser braust und immer höher, höher steigt, sie aber steht in der Mitte, hält den Kopf über Wasser und soll schon, schon überflutet werden ...“

⁶⁰⁰ „[...] aber etwas rauschte ihr so im Kopf, wie tiefes, tiefes Wasser.“

wielka woda.⁶⁰¹ (MK 1962, 71) Das Wasser symbolisiert weiterhin den Tod, so als Hanka sich vor einer erneuten Festnahme in die Weichsel stürzt (vgl. MK 1962, 123). Zudem wird die Höchststrafe der sibirischen Verbannung durch das Wassermotiv mit Tod und Ertrinken korreliert: „Wielka, huczająca woda zamknęła się ostatnim kręgiem nad jej nędzną głową.“⁶⁰² (MK 1962, 153)

Bei der Gestaltung der Hauptfigur fällt auf, dass sie mit einem hohen Schamgefühl und einem starken moralischen Empfinden ausgestattet ist. Das Motiv des Tuches unterstreicht diese Merkmale. So verbirgt sich das Mädchen häufig unter ihrem Tuch, etwa als sie in Grójec mit einer Vermittlerin auf Arbeitssuche ist: „Nie mogła wymówić, że jej wstyd było z odkrytym czołem między ludzi iść, ale w istocie wyobrażała sobie, że kto na nią spojrzy, to zaraz pomyśli: złodziejka. Wstąpiły tedy po chustkę.“⁶⁰³ (MK 1962, 48) Ihr moralisches Empfinden ist sogar übersensibel, denn sie schreibt sich nicht verübte Missetaten zu, so als in Grójec der Diebstahl einer der Frauen im „Aufenthalt“ bekannt wird. „Calej tej rozmowy słuchała Hanka z głuchym jakimś niepokojem. [...] Chwilami zdawało jej się, że to ona ukradła spódnicę z wszywkami i pończochy w paski.“⁶⁰⁴ (MK 1962, 41) Diese Schuldgefühle verfolgen die Hauptfigur: „Znowu jej zaczynało się majaczyć, że to ona okradła kasjerów, że się to wszystko zaraz wyda i że ją znów do więzienia wezmą.“⁶⁰⁵ (MK 1962, 47) Die öffentliche Anklage empfindet Hanka als stark beschämend, etwa als sie von einem Kind verspottet wird:

– Warszawska złodziejka! Warszawska złodziejka! Widzita warszawską złodziejkę!...
Po Hance ognie przeszły. Najadła się ona co prawda wstydu niemało przez one lata więzienia. Ale tamto było w sądzie, w urzędzie, w czterech ścianach, nie zaś tak na ulicy... Myślała, że ją kto nożem przebódl.⁶⁰⁶ (MK 1962, 42)

Bezieht man in die Betrachtung der Hauptfigur ein, dass Hanka sich nicht vorsätzlich an dem Diebstahl beteiligt hat, ist danach zu schauen, wie die „tatsächlichen“ Kriminellen skizziert werden, von denen in der Erzählung eine ganze Reihe auftritt. Bei diesen wird

⁶⁰¹ „Und als sie inmitten dieser stillen Einöde ging und hinter sich die schlurfenden Schritte des Wachmanns hörte, schien es ihr, dass über ihr wieder jenes tiefe, tiefe Wasser brauste.“

⁶⁰² „Das tiefe, brausende Wasser schloss sich mit einem letzten Kreis über ihrem elenden Kopf.“

⁶⁰³ „Sie konnte nicht aussprechen, dass sie sich schämte, mit unbedecktem Kopf unter die Leute zu gehen, aber tatsächlich stellte sie sich vor, dass, wer auf sie schaut, gleich denkt: Diebin. Sie holten dann das Tuch.“

⁶⁰⁴ „Das ganze Gespräch hörte Hanka mit einer starken Unruhe. [...] Bisweilen schien es ihr, als habe sie den Rock mit Aufnähern und die gestreiften Socken gestohlen.“

⁶⁰⁵ „Wiederum begann es ihr zu scheinen, dass sie die Kassierer bestohlen habe, dass das alles gleich ans Licht kommt und man sie wieder ins Gefängnis bringt.“

⁶⁰⁶ „Warschauer Diebin! Warschauer Diebin! Seht die Warschauer Diebin!“ Hanka wurde von Glut überlaufen. Sie war zwar in jenen Gefängnisjahren fast vor Scham vergangen. Aber das dort war im Gericht, in der Behörde, innerhalb vier Wände, nicht jedoch so auf der Straße... Es war, als ob jemand sie mit einem Messer durchbohrte.“

die Neigung zu wiederholten Straftaten hervorgehoben, vor allem zum Diebstahl. Der Bürgermeister von Grójec beklagt sich über Krawall, Diebstahl und Raub in seiner Stadt:

W mieście nagromadziło się tyle pobytowych, że była to jak by kolonia złodziejska, nad którą władza wymykała mu się z ręki. Co wieczór awantury, co nocy kradzieże, pod miastem rabunki. [...] Całe szczęście, że tałatajstwo to na powrót do Warszawy ucieka...⁶⁰⁷ (MK 1962, 34)

Die Veranlagung zur Wiederholungstat dominiert das Bild, das die Einwohner von den kriminellen Frauen haben. Entsprechend reagiert eine Marktfrau auf Hankas Frage nach einer Anstellung:

Cóż to panna myśli, że u mnie w stancji cztery gołe kąty czy co, żebym zaś złodzieja do domu puszczala? [...] Tu pobytówek jak tych psów się kręci, a kto ich weźmie do służby? Żyd nawet nie weźmie, choćby za pół darmo. Każdy się, moja panno, strzeze, jak może, bo domowego złodzieja nikt nie upilnuje...⁶⁰⁸ (MK 1962, 44f.)

Die Figuren der Einwohner verbinden also vor allem das Merkmal der Unverbesserlichkeit mit den Kleinkriminellen.

Zudem suggeriert die Strukturierung des Figurenbestands eine spezielle Auffassung vom Typ des Straftäters. Denn Hanka besitzt eine Gegenfigur, die ebenfalls noch junge Mańka, die sich auch in dem Kreislauf aus Gefängnis und „Aufenthalt“ befindet. Mańka erhält Unterschlupf bei einer zwielichtigen Frauenfigur – es könnte eine Art Zuhälterin sein – und wird durch Merkmale wie fehlendes Schamgefühl und mangelndes moralisches Empfinden gekennzeichnet. Ihre Ansicht wird wiederum mit Hilfe des Wassermotivs ausgedrückt: „– No, to co mam robić? Iść do Wisły, utopić się czy co?“⁶⁰⁹ (MK 1962, 29) Mańka zeichnet sich weiterhin durch hohe emotionale Expressivität aus, die sich bis zur Raserei steigern kann: „I nagle chwycił ją dawny szal, podparła się w boki i zaczęła śpiewać śmiejąc się jak opętana. [...] jeden z pijących w szynkowni mężczyzn wybiegł i chwycił do tańca szaloną dziewczynę.“⁶¹⁰ (MK 1962, 31) Die weiteren Kandidatinnen für den „Aufenthalt“ werden folgendermaßen charakterisiert: „Za mężczyznami wyszły kobiety. Najwięcej było dziewcząt młodych, dziwnie

⁶⁰⁷ „In der Stadt hatten sich so viele Leute im ‚Aufenthalt‘ angesammelt, dass sie wie eine Diebeskolonie war, über die ihm die Macht aus den Händen entglitt. Jeden Abend Krawall, jede Nacht Diebstähle, vor der Stadt Raubüberfälle. [...] Das ganze Glück ist, dass dieses Pack zurück nach Warschau entläuft...“

⁶⁰⁸ „Was denken Sie denn, Fräulein, dass meine Stube vier leere Ecken hat oder was, dass ich einen Dieb ins Haus ließe? [...] Hier wimmelt es von Frauen im ‚Aufenthalt‘ wie von Hunden, aber wer nimmt sie in seinen Dienst? Nicht einmal der Jude nimmt sie, auch nicht für halb umsonst. Jeder, mein Fräulein, hütet sich, wie er kann, denn einen Hausdieb bewacht niemand...“

⁶⁰⁹ „Na, was soll ich denn machen? Zur Weichsel gehen, mich ertränken oder was?“

⁶¹⁰ „Und plötzlich erfasste sie ihre alte Raserei, sie stützte die Hände in die Hüften und begann zu singen, während sie wie wahnsinnig lachte. [...] Einer der in der Schenke trinkenden Männer lief heraus und fassete das rasende Mädchen zum Tanz.“

związanych, z śladami moralnego nieładu na twarzy.“⁶¹¹ (MK 1962, 106) Die Kennzeichnung der Verbrecherinnen als „moralisch unordentlich/verwirrt“ berührt – anders als in „Z włamaniem“ – die Frage nach der kriminellen Veranlagung.

Wie der zeitgenössische Enzyklopädist Orgelbrand ausführt, stellt einer der Vorgänger der „anthropologischen Schule“, der Arzt Prosper Despine, bereits 1868 fest, dass Verbrecher ihres moralischen Sinnes beraubt seien. Ein derartiger Mensch befinde sich im Zustand „moralischen Irrsinns“ beziehungsweise „moralischen Wahnsinns“ („*folie morale*“).⁶¹² Konopnickas Ausdruck der „moralischen Unordnung“ ist vorsichtiger gewählt. Doch spiegelt das Bild der Straftäterinnen in „Pod prawem“ einen damaligen Wissensbestand der Kriminologie wider, konkreter, den von Lombroso erstellten Katalog des Verbrechertyps. Dieser besitzt neben jener „moralischen Krankheit/Schwäche“ („*moralna niemoc*“) unter anderem folgende Merkmale: übermäßige Geschlechtstrieb, Stolz, Selbstgefälligkeit sowie den Mangel an Widerstandsfähigkeit gegenüber den verbrecherischen Neigungen.⁶¹³ Bezogen auf die Figur Mańkas und anderer Krimineller aus „Pod prawem“ ist die Übereinstimmung dieser Merkmale auffällig. Zudem wird der katalogisierte Verbrechertyp in der literarischen Narration durch Negation bestätigt. Denn Hanka – als eine Nicht-Kriminelle – weist einige typische Gegenmerkmale auf. Ihr starkes Moralgefühl wurde bereits thematisiert. Betrachtet man die kleine Episode der Verliebtheit des Magistratssekretärs, kennzeichnet die Hauptfigur darüber hinaus sexuelle Zurückhaltung, denn die körperlichen Übergriffe des Mannes erschrecken sie. Als sie zur Strafe als Wäscherin bei ihm angestellt werden soll, flieht sie zum Selbstschutz aus Grójec: „Zdawało jej się, że to ją ciągną już do tego prania i że się ona bronić musi, musi...“⁶¹⁴ (MK 1962, 73)

Somit ist Hanka nicht als Verbrecherin geboren, doch durchzieht die Idee der Veranlagung trotzdem die Ereignisse um sie, wofür sich als Beispiel ihr erster „Aufenthalt“ anführen lässt.⁶¹⁵ Dieser endet mit ihrer Festnahme, weil sie „vergessen“ hat, sich bei den Behörden zu melden:

⁶¹¹ „Nach den Männern kamen die Frauen. Die meisten waren junge Mädchen, seltsam verwelkt, mit Spuren moralischer Verwirrung auf dem Gesicht.“

⁶¹² Vgl. Orgelbrand, *Encyklopedia I*, S. 348. Die enge Verknüpfung von Verbrechen und Wahnsinn wird noch im folgenden Kapitel 3.2.2 „Wahnsinn als weiblicher Zustand“ verdeutlicht.

⁶¹³ Vgl. ebd.

⁶¹⁴ „Es schien ihr, dass man sie schon zu diesem Waschen schleppte und dass sie sich wehren muss, muss...“

⁶¹⁵ Alina Brodzka argumentiert ähnlich, insofern sie darauf hinweist, dass das Thema des Textes der tragische Konflikt zwischen individueller und gesellschaftlicher Verantwortung ist. Vgl. Brodzka, *O nowelach*, S. 120. Auch das Opfer selbst wirkt an seinem Schicksal mit und vertieft sein Unglück, indem es „halbinstinktiv, halb bewusst, aber immer vergebens für die Erhaltung der persönlichen Würde kämpft“. Ebd., S. 143.

Przez parę ostatnich tygodni zapomniała zupełnie, przy ciężkiej swojej pracy, o meldunkach, o kancelarii, o wszystkich urzędach. Chwilami zapominała nawet o pobycie, o więzieniu, o całej przeszłości. [...] Ale przeszłość była i dopominała się o nią, a cień żółtego więziennego gmachu wydłużał się i aż tu padał na nią.⁶¹⁶ (MK 1962, 63)

Hinter dem „Vergessen“ ihrer Situation verbergen sich nicht nur ein Verdrängungsmechanismus, sondern auch ein Mangel an logischem Denkvermögen und eine Art geistiger Passivität. Die geistige Schwäche der Hauptfigur wird mehrfach herausgestellt: „Myślenie było dla niej w ogóle pracą ciężką.“⁶¹⁷ (MK 1962, 43) Der mangelnde Verstand Hankas wird auch im Zusammenhang mit ihrer geglückten Flucht aus Grójec erwähnt:

Jak jej na to wszystko rozumu starczyło – dziwowała się sama sobie. To, na co się ważyła pod wpływem gorączki i nieokreślonej grozy, obudziło w niej ducha głuchego buntu i oporu. Było to uczucie nowe dla niej i sprawiające dziwny przewrót w jej biernej, trzyletnim więzieniem do reszty zagłuszonej naturze. Czyny jej i ruchy tępej zawsze myśli i teraz były przeważnie instynktownymi; ale instynkt ten zaostrzył się, odkąd mu w pomoc przyszła pośpejna świadomość, że sam na siebie liczyć tylko musi.⁶¹⁸ (MK 1962, 78)

Hanka wird als Figur gezeichnet, welche aufgrund ihrer „stumpfsinnigen Gedankenbewegungen“, ihrer geistig schwachen Veranlagung den Strafmechanismen unterliegt.

Im Endeffekt wird deutlich, dass es sowohl die Anlagen der Hauptfigur als auch die umgebenden Einflüsse sind, die die tragische Geschichte vorantreiben. So wird Hanka durch umstehende Figuren vorschnell eine kriminelle Veranlagung zugeschrieben, etwa durch den Warschauer Ratsherrn, der einer Besucherin des Gefängnisospitals von Hankas Selbstmordversuch berichtet:

– To nic! – dodał tryumfalnie pan radca – ale co za charakter! Ja zawsze powiadam, że gdyby choć połowę miała tej wytrwałości w dobrym, jaką ma w złym, toby była dzielna niewiasta! [...] – Niech pani wyobrazi sobie – rzekł puściwszy brodę chorej radca – że to jest niepoprawna złodziejka. Dwa razy wypuszczona z więzienia, dwa razy uciekła z pobytu do złodziejskich szajek. Tak jej ten chleb smakował.⁶¹⁹ (MK 1962, 125f.)

Auf diese Art wird Hanka durch die umgebenden Einflüsse zum kriminellen, „unverbesserlichen“ Charakter gemacht. Eine der fatalen Folgen des Strafvollzugs ist das

⁶¹⁶ „In den letzten Wochen hatte sie bei ihrer schweren Arbeit völlig die Meldungen, die Kanzlei, alle Behörden vergessen. Bisweilen vergaß sie sogar den ‚Aufenthalt‘, das Gefängnis, die ganze Vergangenheit. [...] Aber es gab die Vergangenheit, die nach ihr verlangte, und der Schatten des gelben Gefängnisgebäudes wurde länger und fiel bis hierher auf sie.“

⁶¹⁷ „Denken war für sie im Allgemeinen schwere Arbeit.“

⁶¹⁸ „Wie ihr für all das der Verstand ausreichte – wunderte sie sich selbst. Das, was sie unter dem Einfluss des Fiebers und einer unbestimmten Bedrohung wagte, weckte in ihr den Geist starken Aufbegehrens und Widerstandes. Das war für sie ein neues Gefühl, das einen seltsamen Umschwung in ihrer passiven, durch dreijährigen Gefängnisaufenthalt restlos abgestumpften Natur bewirkte. Ihre Taten und ihre immer stumpfsinnigen Gedankenbewegungen waren auch jetzt überwiegend instinktiv, aber dieser Instinkt hatte sich geschärft, seit ihm das düstere Bewusstsein zur Hilfe kam, dass sie nur auf sich selbst zählen kann.“

⁶¹⁹ „„Das ist noch nichts!“, erwiderte der Ratsherr triumphierend, ‚aber was für ein Charakter! Ich sage immer, wenn sie nur die Hälfte dieser Ausdauer im Guten hätte, wie sie sie im Schlechten hat, dann wäre sie ein tüchtiges Weib!‘ [...] ‚Stellen Sie sich vor‘, sagte der Ratsherr und ließ das Kinn der Kranken los, ‚dass das eine unverbesserliche Diebin ist. Zweimal aus dem Gefängnis entlassen, entfloh sie zweimal aus dem ‚Aufenthalt‘ zu Diebesbanden. So schmeckte ihr dieses Brot.“

Schüren von Hassgefühlen: „Dwa tygodnie, jakie Hanka spędziła w ratuszu, zostawiły głębokie ślady w całej jej istocie. Dusza jej zwiędła, zestarzała jak by. Instynkt nienawiści dojrzewał w powietrzu tej wielkiej, brudnej izbie [...].“⁶²⁰ (MK 1962, 99) Die gängigen Strafmaßnahmen fördern somit die kriminellen Anlagen, wie auch Hankas zweite Flucht aus dem „Aufenthalt“ demonstriert: „Tym razem była to ucieczka bez premedytacji nawet, bez zamiaru rzec by można [...]. Ona sama byłaby zdumioną, gdyby jej kto powiedział, że to ucieczka. „Ratowała się“ tylko, nic więcej.“⁶²¹ (MK 1962, 113) Die vormals moralisch empfindende Hauptfigur begeht nun Gesetzesverstöße und hat kein Bewusstsein mehr für diese Vergehen. Sie erkrankt am Mechanismus des Strafvollzugs, leidet an Fieber (vgl. MK 1962, 72, 78), befindet sich am Rande des Wahnsinns (vgl. MK 1962, 74), begeht zwei Selbstmordversuche und wird schließlich als Schwerstkriminelle nach Sibirien verschickt.

Der zwischen verschiedenen Ansichten situierte Text wählt einen Autorität und Überblick implizierenden heterodiegetischen Erzähler. Die Gestaltung dieser Erzählinstanz kann als Garant für eine gewisse Sicherheit im „Dickicht“ der kriminologischen Debatten betrachtet werden. Bezüglich der in „Z włamaniem“ aufgemachten Konfrontation zwischen „klassischer Schule“ und Berücksichtigung des Umfeldes wird durch die Haltung der Erzählinstanz leichter Partei für Letztere ergriffen. Hinter der Forderung für die hungrigen Kinder ist sicherlich der soziale Auftrag zu sehen – dem sich anzunehmen wohl das eine oder andere Mal eine Verpflichtung sowie eine „sichere Karte“ für Konopnicka darstellt. Es ist eine Frage der Rezeption, warum gerade diese „runden“ Texte mit eindeutiger These überliefert werden und die Meinung über das Werk der Schriftstellerin dominieren. Wie die Analyse der besprochenen Texte zeigt, betrachtet Konopnicka den Komplex um „Verbrechen und Strafe“ in verschiedensten Facetten. Als Basis dafür können ihre „Gefängnisbilder“ gelten, in denen das Milieu und die Strukturen „hinter Gittern“ erschlossen werden, wobei dieser Prozess der Aneignung hinreichend inszeniert wird – als eine Strategie, neben der im ausgehenden 19. Jahrhundert erwünschten Darstellung des gesellschaftlichen Organismus auch das Eigene und Individuelle zu verankern.

⁶²⁰ „Die zwei Wochen, die Hanka im Rathaus verbracht hatte, hinterließen tiefe Spuren in ihrem ganzen Wesen. Ihre Seele war verwelkt, wie gealtert. Der Instinkt des Hasses war in der Luft dieser großen, hässlichen Zelle gereift [...].“

⁶²¹ „Dieses Mal war es sogar eine Flucht ohne Vorbedacht, ohne Vorsatz könnte man sagen [...]. Sie selbst wäre verwundert, wenn ihr jemand sagte, dass das eine Flucht sei. Sie ‚rettete sich‘ nur, nicht mehr.“

3.2 Schwindsucht, Erblindung, Wahnsinn – Krankheiten im sozialen Gefüge

Jede Krankheit besitzt eine soziale Komponente, und diese bildet einen der Schwerpunkte, den literarische Werke über Krankheit hervorheben: Literaten zeigen – neben anderen Aspekten – die Stellung und Rolle, die Kranke innerhalb des sozialen Gefüges einnehmen.⁶²² Im Kontext der positivistischen Epoche ist davon auszugehen, dass aufgrund der Betonung gesellschaftlicher Zusammenhänge Krankheit verstärkt in ihrem sozialen Verwobensein thematisiert wird. So hebt auch Konopnicka vor allem die gesellschaftliche Komponente von Krankheit hervor, während sie gleichzeitig eine geringe „Medizinisierung“ beziehungsweise Verwissenschaftlichung des Gegenstands vornimmt. In diesem Zusammenhang kann nachgewiesen werden, wie es durch die Erzählstrategien eher zu einem „Zeigen“ denn zu einem „Erleben“⁶²³ von Krankheit kommt und wie die gestaltete „gesunde“ Erzählinstanz bedeutungsgenerierend bezüglich des sozialen Status der Kranken und von Kranksein wirkt.

Medizinische und künstlerische Darstellungen von Krankenverläufen besitzen insofern eine Ähnlichkeit, als dass ihnen das erzählerische Moment innewohnt. So nahm Sigmund Freud den literarischen Charakter seiner Fallgeschichten wahr und wollte diesen gegenüber seinen Fachkollegen legitimieren⁶²⁴:

[E]s berührt mich selbst noch eigentümlich, dass die Krankengeschichten, die ich schreibe, wie Novellen zu lesen sind, und dass sie sozusagen des ernstesten Gepräges der Wissenschaftlichkeit entbehren. Ich muss mich damit trösten, dass für dieses Ergebnis die Natur des Gegenstandes offenbar eher verantwortlich zu machen ist als meine Vorliebe [...].⁶²⁵

Betrachtet man die „Natur des Gegenstandes“ aus narratologischer Sicht, ist festzustellen, dass sich hinter Krankenbildern in den allermeisten Fällen Geschichten verbergen, dass Krankheiten ihrem Wesen nach mit dem Merkmal der Narrativität versehen sind. Dies betrifft etwa den Aspekt der Zeit, an deren linearen Verlauf Krankheiten ebenso wie das Erzählen geknüpft sind. Ausgehend von der notwendigen zeitlichen

⁶²² „[I]n der literarischen Darstellung von Krankheit [gilt] generell, dass sich die genuine Funktion der literarisierten Medizin [...] besonders auf das Wesen, auf die Symbolik und Metaphorik von Krankheit, auf die Fremddeutung und auf das Selbstverständnis des Kranken sowie auf seine Stellung und Rolle in der mikro- und makrosozialen Gruppe rekurriert.“ Eckart, Wolfgang U., „Wahn“, in: Jagow, Bettina von; Steger, Florian (Hg.), *Literatur und Medizin. Ein Lexikon*, Göttingen 2005, S. 842-852, S. 848.

⁶²³ Die hier im allgemeineren Sinne verwendeten Bezeichnungen „Zeigen“ und „Erleben“ sind nicht ganz deckungsgleich mit Genettes Unterscheidung zwischen narrativem und dramatischem Modus und nicht zu verwechseln mit dem älteren Gegensatzpaar „showing“/„telling“ von Henry James. Vgl. Genette, *Erzählung*, S. 116.

⁶²⁴ Vgl. Böschstein, Renate, „Analyse als Kunst. Thomas Mann und Sigmund Freud im Kontext der Jahrhundertwende“, in: Sprecher, Thomas (Hg.), *Literatur und Krankheit im Fin-de-Siècle (1890-1914). Thomas Mann im europäischen Kontext, Die Davoser Literaturtage 2000*, Frankfurt am Main 2002 (= Thomas-Mann-Studien, 26), S. 73-94, S. 73.

⁶²⁵ Zit. nach: ebd.

Gebundenheit von Krankheit und Erzählen finden sich bei Konopnicka zwei Arten des Sujetaufbaus⁶²⁶: Dies ist, erstens, die fortschreitende Entwicklung einer Krankheit auf einen Endpunkt hin (Schwindsucht, Erblindung) und, zweitens, der gleichbleibend krankhafte Zustand nach einem auslösendem Vorerlebnis (Wahnsinn). Die Schriftstellerin setzt also das zeitliche Muster dieser Krankheiten in das Medium des Erzählens um.

3.2.1 Krankheit als unaufhaltsames Fortschreiten

In der Erzählung „Nasza szkapa“⁶²⁷ („Unser Gaul“), erstmals 1890 publiziert, wird die Schwindsucht einer Ehefrau und dreifachen Mutter dargestellt, wobei die Krankheit nach etwa sechs Monaten erzählter Zeit in den Tod mündet. Für die Literaten des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts ist die künstlerische Verarbeitung der Schwindsucht unter anderem deshalb gerade attraktiv, weil mit ihr kein plötzlicher Tod verbunden ist, sondern

vielmehr die Infektion den Auftakt einer jahrelangen Agonie markiert. Dieser Umstand erlaubte es, Entwicklungen und existentielle Krisen darzustellen, die vor dem Hintergrund des absehbaren Todes komprimiert und pointiert werden konnten, ohne dabei an Glaubwürdigkeit zu verlieren.⁶²⁸

Die Entwicklung des Zustandes auf den Tod hin ist auch in „Nasza szkapa“ von den ersten Seiten an unübersehbar. Der Sujetaufbau spiegelt dieses Merkmal der Schwindsucht wider: Die Ereignisse, die sowohl den gesundheitlichen als auch materiellen Verfall zeigen, sind überwiegend rein chronologisch angeordnet. Der der Erzählung zugrunde liegende Konfigurationstyp kann daher mit dem Begriff der Linearität gefasst werden.⁶²⁹ Die Ereignisse folgen innerhalb des fiktional etablierten Zeitschemas aufeinander und schreiten voran, sie lehnen sich an eine Art „natürliche Chronologie“

⁶²⁶ Der Aufbau des Sujets wird durch Akte der Motivauswahl und -anordnung bestimmt. Vgl. Gutenberg, *Mögliche Welten*, S. 117: „Der erste Schritt zum Aufbau eines narrativen Plots besteht in der Selektion von Plotelementen, bei der aus einem Paradigma jeweils gewisse Elemente ausgewählt und andere ausgeklammert werden. [...] Mit narrativer Konfigurierung soll, in Anlehnung an Ricoeur, das Ergebnis von produktionsseitigen Operationen der Integration oder Verknüpfung bezeichnet werden, das die syntagmatische Achse von Plotkonstitution bildet.“ Lotman bedient sich bereits viel früher derselben Terminologie. Vgl. ebd., S. 118; sowie Lotman, *Struktur*, etwa S. 122. In der vorliegenden Arbeit wird weiterhin der Begriff des Sujets verwendet, welcher dem des Plots sehr nahe ist.

⁶²⁷ Konopnicka, Maria, „Nasza szkapa“, in: MK 1962, S. 416-453. Zur Gattungsfrage vgl. Brodzka, *O nowelach*, S. 219; sowie Trzynadlowski, *Sztuka słowa*, S. 195, der nachweist, dass „Nasza szkapa“ in stärkerem Maße die Eigenschaften einer Erzählung denn einer Novelle aufweist.

⁶²⁸ Klein, Christian, „Tuberkulose“, in: Jagow; Steger, *Literatur*, S. 806-810, S. 807.

⁶²⁹ Andrea Gutenberg stellt in ihrer Monografie verschiedene makrostrukturelle Konfigurationstypen von „Plot“ vor und zeigt deren Wirkungs- und Bedeutungspotential auf. Sie versteht „Plot“ als Organisationsprinzip von Bedeutungen, das auf einer Form- und einer Inhaltsebene beruht. Vgl. Gutenberg, *Mögliche Welten*, S. 129f.

an.⁶³⁰ Während diese Struktur als positives Wirkungspotential „die Implikation einer nach vorn bzw. in die Zukunft gerichteten steten Veränderung umfasst“, kann sie negativ besetzt „beispielsweise auf die Unaufhaltsamkeit und Unausweichlichkeit des Schicksals im Sinne eines deterministischen oder fatalistischen Weltbildes hindeuten“.⁶³¹

Die Vorherbestimmtheit des Krankheitsverlaufs wird in „Nasza szkap“ nun nicht nur auf einer biologischen, sondern auch auf einer außermedizinischen Ebene realisiert. Entsprechend kann der vorliegende Konfigurationstyp als Sukzession genauer bestimmt werden. Als Unterbegriff der Linearität suggeriert diese „eine engere kausale Verknüpfung der einzelnen Ereignisse“.⁶³² Gerade die Beziehung von Ursache und Wirkung macht in „Nasza szkap“ das Wirkungspotential aus. Denn ganz offensichtlich ist es der schrittweise erfolgende Verkauf des gesamten Eigentums der Familie, der die Krankheit vorantreibt. So wird gleich der erste Verkauf, welcher das Bett der Kinder betrifft, kausal mit dem verschlechterten Zustand der Kranken verknüpft: „Ojciec spoj-rzał na matkę. Była tak osłabioną i bladą, że wyglądała jak martwa leżąc na wznak, z głęboko zapadłymi oczami. – Anulka?... – szepnął ojciec pytająco. Ale matkę chwycił kaszel, więc odpowiedzieć nie mogła.“⁶³³ (MK 1962, 417) Die Kranke wird direkt nach dem Verkauf mit dem Merkmal des Todes korreliert, so auch nach dem Verlust des Pelzes: „[...] matka na poduszki opadłszy leżała jak nieżywa.“⁶³⁴ (MK 1962, 425) Der Verkauf der drei „Familienheiligtümer“ (MK 1962, 423; Bügeleisen, Mörser, Tiegel), die Gegenstände von rein ideellem Wert darstellen, wird ebenfalls als Ursache dafür angeführt, dass die Kranke nah an die Schwelle des Todes gebracht wird:

Dyszała ciężko, nierówno, w piersiach słycać było świst ostry. Nie odpowiedziała nic, tylko mnie przytrzymała za rękę. Dłoń jej była zimna, wilgotna. Dwa czy trzy razy otworzyła usta bez głosu, poźółkłe jej czoło potem się okryło.

Chwyciła powietrze głębokim, do westchnienia podobnym oddechem.

– I rondel... – szepnęła z wysiłkiem.

– Rondel?... – rzekłem równie cichym głosem.

Skinęła tylko ręką, głowa jej opadła na poduszkę, oczy się przymknęły.⁶³⁵ (MK 1962, 428)

⁶³⁰ Vgl. Gutenberg, *Mögliche Welten*, S. 130.

⁶³¹ Ebd.

⁶³² Vgl. ebd., S. 131.

⁶³³ „Der Vater schaute die Mutter fragend an. Sie war so geschwächt und blaß, daß sie aussah, als läge sie mit tief eingefallenen Augen tot auf dem Rücken. ‚Anulka?...‘ murmelte der Vater fragend. Doch die Mutter wurde von einem Husten geschüttelt und konnte nicht antworten.“ Konopnicka, Maria, „Unser Gaul“, deutsche Übersetzung von Kurt Harrer, in: Jakubowski, Jan Zygmunt; Milska, Anna (Hg.), *Die Kette. Polnische Meistererzählungen*, Weimar 1959, S. 194-234, S. 196. Im Folgenden zitiert als MK 1959; die Seitenangaben erfolgen in Klammern im laufenden Text.

⁶³⁴ „[...] die Mutter, die auf das Kissen zurückgefallen war, lag wie tot.“ (MK 1959, 204)

⁶³⁵ „Sie atmete schwer, ungleichmäßig, und in ihrer Brust war ein scharfes Pfeifen zu hören. Sie antwortete nichts und hielt mich nur an der Hand. Ihre Hand war kalt und feucht. Zwei- oder dreimal öffnete sie lautlos die Lippen, ihre gelbliche Stirn bedeckte sich mit Schweiß. Ächzend rang sie nach Luft. ‚Und den

Auch als der Verkauf des Gauls ansteht, ist das Motiv des Todes kausal mit der Handlungsszene verknüpft: „jak martwa z zamkniętymi oczami leżała“⁶³⁶ (MK 1962, 446). Es ist somit der Faktor der materiellen Armut, der die Unaufhaltsamkeit der Ereignisse auf biologischer Ebene bedingt.

Während der sukzessive Sujetaufbau den fortschreitenden materiellen und gesundheitlichen Verfall umsetzt, entwerfen die wenigen zeitlichen Umstellungen des Geschehens in Form von Analepsen eine von Stabilität gekennzeichnete Gegenwelt, die in Reflexionen über Werte wie Leben, Liebe und Familie zum Ausdruck kommt: „Moździerz był rowieśnikiem moim. Kupił go ojciec, gdym na świat przyszedł, aby matkę uradować i dobre jej serce za syna okazać.“⁶³⁷ (MK 1962, 423) Eine mit dem Motiv der Musik verknüpfte Rückwendung in die Zeit der ersten Liebe der Eltern (vgl. MK 1962, 433f.) hat eine ähnliche Funktion. Auch der homodiegetische Erzähler, Wicek, beginnt seine bisherigen Werte und Normen zu hinterfragen, besonders als der Verkauf des Gaules ansteht:

Jak tylko zapamiętam na świecie, zawsze był ojciec, matka i szkapa. [...] szkapa należała do rzędu tych istot, które są zawsze. Są, bo są. Wyobrazić sobie po prostu nie mogłem ani jej początku, ani też jej końca. Szkapa należała do nas, a my do niej; ani my od niej, ani ona od nas nie mogła się odłączyć.⁶³⁸ (MK 1962, 437)

Dauerhaftigkeit und Stabilität erweisen sich als brüchige Größen, während der kindliche Ich-Erzähler zu begreifen versucht, was Endlichkeit bedeutet.⁶³⁹ Die Analepsen bremsen als Gegenbewegung das Muster der Sukzession, sind jedoch das schwächere Prinzip.

Den Rhythmus der Erzählung bildet ein charakteristischer Wechsel der Erzählgeschwindigkeiten. Dieser bildet einerseits den Rhythmus der Krankheit, andererseits den der materiellen Verarmung ab. Im Wesentlichen wechseln sich zeitdeckendes Erzählen und Ellipsen⁶⁴⁰ ab. Ersteres hebt die Stationen des Abstiegs und Verfalls heraus: In szenischer Darstellung und detailreich wird vor allem der Verkauf einzelner Objekte

Tiegel...‘ murmelte sie mit letzter Kraft. ‚Den Tiegel?...‘ fragte ich mit ebenso leiser Stimme. Sie winkte nur mit der Hand, ihr Kopf fiel auf das Kissen zurück, die Augen schlossen sich.“ (MK 1959, 207f.)

⁶³⁶ „[...] Mutter [lag] wie tot mit geschlossenen Augen [da]“. (MK 1959, 227)

⁶³⁷ „Der Mörser war so alt wie ich. Der Vater hatte ihn gekauft, als ich auf die Welt gekommen war, um der Mutter eine Freude zu machen und ihr seine Dankbarkeit für den Sohn zu beweisen.“ (MK 1959, 202)

⁶³⁸ „Solange ich denken kann, waren auf Erden nur der Vater, die Mutter und der Gaul. [...] der Gaul gehörte zu den Wesen, die für immer da sind. Sie sind da, weil sie da sind. Ich konnte mir weder ihren Anfang noch ihr Ende vorstellen. Der Gaul gehörte zu uns und wir zu ihm. Wir konnten uns nicht von ihm und er sich nicht von uns trennen.“ (MK 1959, 217f.)

⁶³⁹ Barbara Bobrowska hebt das Motiv der Liebe der Eheleute hervor. Die Gesetze des Glaubens und die Tradition stellen Wegweiser für die Mitglieder der Familie dar. Vgl. Bobrowska, *Konopnicka*, S. 249.

⁶⁴⁰ Als eines der vier Erzähltempi ist die „unendliche Geschwindigkeit“ für Ellipsen kennzeichnend, „wo ein Nullsegment der Erzählung einer beliebig langen Dauer der Geschichte entspricht“. Genette, *Erzählung*, S. 67. Anders gesprochen, handelt es sich bei Ellipsen um ausgesparte Zeitspannen. Vgl. ebd., S. 76.

aus dem Besitz der Familie erzählt. Die daraufhin einsetzende Zeit vorerst stabilisierter Verhältnisse wird in Form von Ellipsen und summarischer Erzählungen übergangen oder rasch berichtet und somit wenig hervorgehoben.

An der Gestaltung des Erzählrhythmus hat ebenfalls die Frequenz teil. Vor allem das singulative Erzählen vermag es, die Entwicklung der Situation Schritt für Schritt wiederzugeben. Quasi kommt jedem einzelnen Verkaufsakt eine Erzählsequenz zu. An die Verkäufe ist die Figur des jüdischen Händlers gebunden: „W parę dni potem znowu przyszedł ‚handel‘. Nikt go nie wołał, ale przyszedł tak z grzeczności, jak mówił, do-wiedzieć się, czy matka zdrowsza. [...] Nazajutrz ‚handel‘ znowu przyszedł.“⁶⁴¹ (MK 1962, 419f.) Wird das Auftauchen des Juden anfänglich ebenfalls singulativ erzählt, wird dieser bald als hartnäckiger Begleiter des Krankheitsverlaufs exponiert: „A ‚han-del‘ to już tak do nas przywykł, że czy go kto wołał, czy nie wołał, co dzień choć przez drzwi zajrzał.“⁶⁴² (MK 1962, 421) Durch eine einzige Erzählsequenz – in Form der iterativen Erzählung – wird der jüdische Händler als ein Faktor gezeigt, der ebenfalls ein nicht-biologischer, gesellschaftlicher ist und doch den Rhythmus der Krankheit mitbestimmt.⁶⁴³

Zugleich wird vermittels der Erzählfrequenz ein biologisches Bild der Krankheit gezeichnet, das nicht unbedingt als medizinisch genau bezeichnet werden kann. Denn der für die Schwindsucht typische Wechsel von „Phasen des Verfalls mit solchen vermeintlicher Genesung“⁶⁴⁴ liegt nicht vor. So kennzeichnet den Krankheitsverlauf in „Nasza szkapa“ das Fehlen besserer Zeiten: „Matce też nie było ni lepiej, ni gorzej; wyschła tylko strasznie i na twarzy zbielała jak chusta; ciężkie kaszle też na nią przy-chodziły coraz częściej, osobliwie na świtanie.“⁶⁴⁵ (MK 1962, 426) Anstatt eines Auf und Ab findet sich ein schleichender gesundheitlicher Verfall, den längere Phasen quälenden Stillstands charakterisieren. Weitere typische Symptome – Husten, Kräfteverlust, Müdigkeit⁶⁴⁶ – sind jedoch gegeben: „[...] matka kaszlała tak, że aż się w piersiach coś

⁶⁴¹ „Ein paar Tage später kam der ‚Trödel‘ wieder. Niemand hatte ihn gerufen, doch er kam so aus Höflichkeit, wie er sagte, um sich zu erkundigen, ob es der Mutter besser ginge. [...] Am nächsten Tage kam der ‚Trödel‘ wieder.“ (MK 1959, 198f.)

⁶⁴² „Der ‚Trödel‘ hatte sich schon so an uns gewöhnt, daß er, ob ihn jemand rief oder nicht, jeden Tag zur Tür hereinsah.“ (MK 1959, 200)

⁶⁴³ Zur Darstellung jüdischer Figuren in Konopnickas Erzähltexten siehe das Kapitel 4.2 „Die Juden – Teil der polnischen Gesellschaft?“.

⁶⁴⁴ Klein, „Tuberkulose“, S. 807f. Infolgedessen wird auch kein Spannungsbogen aufgebaut, welcher von Niedergeschlagenheit zu Euphorie reicht. Vgl. ebd.

⁶⁴⁵ „Mit der Mutter wurde es weder besser noch schlechter; sie war nur schrecklich abgemagert und im Gesicht weiß geworden wie ein Tuch. Ein schwerer Husten überfiel sie immer öfter, besonders gegen Morgen.“ (MK 1959, 205)

⁶⁴⁶ Die Symptome der Schwindsucht bzw. Tuberkulose sind zunächst unspezifisch – Husten, Brustschmerzen, Müdigkeit. Vgl. Klein, „Tuberkulose“, S. 806.

rwalo“⁶⁴⁷ (MK 1962, 426); hinzu kommen Fieber und Schwäche: „Matkę aż febra trzęsła i [...] się ruszyć prawie nie mogła na łóżku [...]“.⁶⁴⁸ (MK 1962, 430) Eines der auffallendsten Symptome, das die literarische Darstellung der Schwindsucht kennzeichnet, fehlt allerdings gänzlich: der tuberkulöse Blutsturz⁶⁴⁹. Doch auch wenn die Krankheit in „Nasza szkapa“ namenlos bleibt, handelt es sich höchstwahrscheinlich um die Schwindsucht, so der frühere Name der Tuberkulose.⁶⁵⁰

Vor der wissenschaftlichen Untersuchung der Tuberkulose werden alle Krankheitsbilder, die mit einem Kräfteverlust einhergehen, unter dem Begriff der Schwindsucht gefasst. 1882 entdeckt schließlich Robert Koch die Tuberkelbakterien.⁶⁵¹ Doch die Begrifflichkeiten bleiben hartnäckig:

Der medizinische Begriff T[uberkulose] (1832 von Lukas Schönlein geprägt) konnte bis ins 20. Jh. den von der äußeren Erscheinung des Kranken [...] abgeleiteten Begriff Schwindsucht nicht verdrängen, was auf die mit der Krankheit verbundene Vorstellung vom absehbaren Tod des Infizierten hinweist.⁶⁵²

Entsprechend dürften auch der in „Nasza szkapa“ geschilderte Verlust an Lebenskraft und der absehbare Tod dem zeitgenössischen Lesepublikum bezüglich der „Diagnose“ keine Probleme bereitet haben. Denn die Tuberkulose, auch als „weiße Pest“ bezeichnet, stellt an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert in Europa die häufigste Todesursache dar.⁶⁵³ Aus diesem Grund verwundert es nicht, dass sie zum festen Bestandteil der europäischen Literatur wird;⁶⁵⁴ beginnend ab 1800 nimmt sie „den Rang einer, bzw. der literarischen Epochenkrankheit ein [Hervorhebung im Original]“.⁶⁵⁵

⁶⁴⁷ „[...] die Mutter hustete so, daß es ihr schier die Brust zerriß.“ (MK 1959, 206)

⁶⁴⁸ „Die Mutter schüttelte es wie im Fieber, und [...] sie [konnte] sich kaum im Bett bewegen [...]“ (MK 1959, 209)

⁶⁴⁹ Vgl. Klein, „Tuberkulose“, S. 810. Das Blutspucken als gefürchtetes Symptom findet sich zum Beispiel in Thomas Manns *Zauberberg* und in polnischen Werken, wie in Bolesław Prus' „Kamizelka“ (1882, „Die Weste“) und Jarosław Iwaszkiewicz's *Brzezina* (1933, *Das Birkenwäldchen*).

⁶⁵⁰ Vgl. ebd., S. 806.

⁶⁵¹ Vgl. ebd.

⁶⁵² Ebd., S. 807. Im Polnischen liegt eine äquivalente Verwendung der Begriffe „suchoty“ („Schwindsucht“, vgl. „suchy“ – „trocken“, „dürre“) und „gruźlica“ („Tuberkulose“) vor.

⁶⁵³ Vgl. ebd.

⁶⁵⁴ Die Präsenz der Tuberkulose „in der Literatur des 19. und 20. Jh. ist allenfalls mit der psychischer Erkrankungen [...] vergleichbar.“ Vgl. Klein, „Tuberkulose“, S. 807. Eines der bekanntesten Beispiele aus der polnischen Literatur des Positivismus stellt Prus' „Kamizelka“ dar, in der die Krankheit ebenfalls namenlos bleibt, aber aufgrund der geschilderten Symptome leicht vom Leser „diagnostiziert“ werden kann. Nach Brodzka finden sich auch in der Haltung der Angehörigen zu den Kranken Ähnlichkeiten zu „Nasza szkapa“. Vgl. Brodzka, *Maria Konopnicka*, S. 191.

⁶⁵⁵ Vgl. Hörisch, Jochen, „Epochen/Krankheiten. Das pathognostische Wissen der Literatur“, in: Degler, Franz; Kohlroß, Christian (Hg.), *Epochen/Krankheiten. Konstellationen von Literatur und Pathologie*, St. Ingbert 2006, S. 21-44, S. 34. Vgl. ebd., S. 33: Ab dem 17. Jh. „ergeben sich literarisch ventilierbare Korrelationen zwischen [...] Epochen und Krankheiten, die fast ein wenig suggestiv sind“. Zur Definition von „Epochenkrankheiten“ vgl. Degler, Franz; Kohlroß, Christian, „Einleitung: Epochenkrankheiten in der Literatur“, in: Dies. (Hg.), *Epochen*, S. 15-20, S. 15.

Der Stand der Tuberkulose-Forschung um 1890 bedingt in „Nasza szkapa“ wohl den geringen Grad an „Medizinisierung“ der Krankheitsdarstellung, wobei ein Zusammenhang zu weiteren Erzählstrategien, genauer zu der Auswahl der Motive und zum Modus ihrer Präsentation, auffällt. Nicht nur das Motiv der Krankheit, sondern auch deren Behandlung wird im Rahmen der Erzählung verhältnismäßig selten erwähnt. Werden sie dargestellt, dann sehr distanziert im Rahmen des narrativen Modus: „Tego dnia był u nas doktor, a ja biegałem aż dwa razy do apteki, bo matce znów było gorzej [...]“⁶⁵⁶ (MK 1962, 418). Weder über die Untersuchungen durch den Arzt noch über die Medikamente werden Details bekannt: „Tego dnia znów był u nas pan doktor i znów do apteki biegałem.“⁶⁵⁷ (MK 1962, 425) Ebenso wird über die Krankenpflege ein Minimum an Informationen vermittelt: „Ojciec tego wieczora późno do domu wrócił, ale przyniósł matce lekarstwo, ogień rozpałił i zrobił herbaty.“⁶⁵⁸ (MK 1962, 435) Die erzählerische Detailarmut spiegelt das geringe Maß an pflegerischen Mitteln wider, welche Heizen der Wohnung, Zubereitung von Tee, Verabreichung von Medikamenten und zum Teil kräftigende Nahrung umfassen (vgl. MK 1962, 419, 432).

Die Figur des Arztes wird nur zweimal näher in den Blick gerückt, indem seine Anweisungen in Form der berichteten Rede wiedergegeben werden: „– Zimno tu jakoś – mówił pan doktor wychodząc – i wilgoć czuć. Trzeba by lepiej palić... I wstrząsnął się otulając krótkim futerkiem.“⁶⁵⁹ (MK 1962, 425) Dabei wird belehrende Funktion des Arztes exponiert:

– Ależ tu zimno u was – mówił pan doktor zachodząc do matki. – I wilgoć straszna! Powinniście się postarać o suchą i ciepłą izbę dla żony – dodawał, gdy go ojciec wyprowadzał do sieni – żona wasza nie może w takiej izbie leżeć. Powietrze fatalne, zgniłe, żadnej wentylacji, żadnego światła. Powinniście przecież dbać o kobietę, kiedy chora. Z nią coraz gorzej i musi być gorzej w takich warunkach. [...] Mleka by też jej trzeba świeżego, mięsa, wina kieliszek czasem... Tu lekarstwa nic nie poradzą, tu dietę trzeba posilną prowadzić...⁶⁶⁰ (MK 1962, 441f.)

⁶⁵⁶ „An diesem Tage kam der Doktor zu uns, und ich lief zweimal in die Apotheke, denn der Mutter ging es schlechter.“ (MK 1959, 197)

⁶⁵⁷ „An dem Tag war wieder der Herr Doktor bei uns, und wieder lief ich in die Apotheke.“ (MK 1959, 205)

⁶⁵⁸ „Der Vater kam an diesem Abend spät nach Haus, doch er brachte der Mutter Medizin, machte Feuer an und brühte Tee.“ (MK 1959, 215)

⁶⁵⁹ „Kalt ist es hier“, sagte der Herr Doktor, als er fortging, „und feucht riecht es auch. Es müßte besser geheizt werden...“ Und er schüttelte sich und hüllte sich in seinen kurzen Pelz.“ (MK 1959, 205)

⁶⁶⁰ „Es ist kalt hier bei Ihnen“, sagte der Herr Doktor, wenn er zur Mutter kam, „und schrecklich feucht. Sie sollten sich bemühen, eine trocknere und wärmere Stube für Ihre Frau zu bekommen“, fügte er hinzu, wenn ihn der Vater in den Flur hinaus begleitete. „Ihre Frau darf nicht in so einem Raum leben. Es ist furchtbare Luft, modrig, keine Lüftung und kein Licht. Sie sollten sich doch ein wenig um die Frau kümmern, wenn sie krank ist. Unter den Umständen muß es ihr ja immer schlechter gehen. [...] Auch Milch, frisches Fleisch, ein Gläschen Wein könnte sie zuweilen gebrauchen... Hier hilft keine Arznei, sie muß eine kräftigende Diät bekommen.“ (MK 1959, 222)

Der tendenziöse Charakter des Textes ist an dieser Stelle unübersehbar; der Arzt zeigt keine Empathie mit dem Leben der wenig bemittelten Schicht.⁶⁶¹ Doch geben seine Worte im Prinzip das zeitgenössische medizinische Wissen wieder:

Leczenie gruźlicy powinno być jednocześnie higieniczne i terapeutyczne. Hygiena G[ruźlicy] jest to zbiór przepisów, tyjących się pożywienia, zajęć fizycznych, przebywania na powietrzu, na słońcu, pobytu w klimatach specjalnych i na określonych wysokościach. Co się tycze lekarstw, są one bardzo liczne [...].⁶⁶²

Der Enzyklopädieeintrag spricht von einer „Reihe von Vorschriften“ bezüglich der Ernährung und des Klimas, die auch der Arzt aus „Nasza szkapa“ als Minimum anmahnt. Arzneimittel hält dieser hingegen für wenig erfolgreich (vgl. MK 1962, 442), während in der Enzyklopädie von „zahlreichen Medikamenten“ die Rede ist. Dort wird jedoch sogleich angeführt, dass bezüglich der Zerstörung der Krankheitsherde die verschiedenen Arzneien bisher keinerlei Erfolge brachten.⁶⁶³ Trotz der Entdeckung der Tuberkelbakterien umfasst der zeitgenössische medizinische Diskurs um die Heilung der Tuberkulose Wendungen, die das erfolglose Bestreben der Wissenschaft ausdrücken („fruchtlos“, „enttäuschte Hoffnungen“, „keinerlei heilende Eigenschaften“):

Wspomnieć tu jeszcze trzeba o bezowocnych próbach leczenia G. tuberkuliną Kocha, tak pierwotną, opublikowaną w 1890 r., jak też nową, wynalezioną w 1897 r.; oba te środki zawiodły pokładane nadzieje. Tuberkulina Kocha, nie posiadając żadnych leczniczych właściwości [...].⁶⁶⁴

Die Hilflosigkeit der Wissenschaft ist wohl einer der Gründe für die distanzierte Gestaltung der Arztfigur in Konopnickas Erzählung.

Am Modus der Präsentation der Krankheitsmotive hat auch die Gestaltung der Erzählperspektive teil. Die besondere Art der Perspektivierung in „Nasza szkapa“ analysiert bereits Alina Brodzka:

Opowiadający nie ujawnia wyraźnie, z jakiego „punktu dojścia“ kontroluje swój dawny kąt widzenia. Nie wiemy na pewno, czy utwór zawiera splot dwu spojrzeń oddzielonych prze-

⁶⁶¹ Auch den übrigen Figuren – den jüdischen Händlern, neugierigen Nachbarn und dem geizigen Taufpaten – mangelt es an Anteilnahme und Hilfsbereitschaft. Während die Nachbarinnen den baldigen Tod der Mutter für das Beste halten, vertritt der Vater Werte wie Liebe, Loyalität, Treue und Verantwortung: „Zagładały czasem sąsiadki do izby dziwując się matce, że taka zmizerowana. – Żeby już albo w tę, albo w tę stronę Pan Jezus dał! – mówiła gwoździarka do ojca. – Tfu! – splunął ojciec. – Co tam pani takie rzeczy będzie gadała? Cóż to, przykrzy mi się, czy co? Czy my to tylko na zdrowe czasy przysięgali sobie, a na te chore to nie? Czy to ona przy kim, nie przy mnie, nie przy moich dzieciakach zdrowie straciła?...“ (MK 1962, 426) – „Zuweilen schaute die Nachbarin in die Stube und wunderte sich über die Mutter, daß sie so elend geworden war. ‚Wenn es der Herr Jesus nur schon so oder anders wenden würde!‘ sagte die Frau des Nagelschmiedes zum Vater. ‚Pfui!‘ spuckte der Vater. ‚Was reden Sie da für Sachen? Was soll das, wird mir’s vielleicht über, oder wie meinen Sie? Haben wir uns denn nur für gesunde Zeiten Treue geschworen und nicht auch für die kranken? Hat sie denn bei irgendeinem und nicht bei mir, nicht bei meinen Kindern die Gesundheit verloren?...‘ (MK 1959, 205f.)

⁶⁶² Orgelbrand, Samuel, *S. Orgelbranda Encyklopedia Powszechna z ilustracjami i mapami*. Bd. 6: *Od litery G do Herburty*. Warszawa 1900, S. 386.

⁶⁶³ Vgl. ebd.

⁶⁶⁴ Ebd., S. 386f.

pływem lat, czy też w grę wchodzi tylko dystans czasu, jakiego wymaga każda relacja o zamkniętem zdarzeniu.⁶⁶⁵

Die „Verflechtung zweier Blicke“ spielt auf die beiden Möglichkeiten der Perspektive an, die jeder homodiegetische Erzähler hat – die Einnahme der Sicht des früheren, erlebenden Ichs oder die des späteren, erzählenden Ichs. Deshalb soll dieser Komplex der erzählerischen Vermittlung auf seinen wichtigsten Ebenen untersucht werden. Auf perzeptiver Ebene handelt es sich eindeutig um die frühere, also die figurale Perspektive, denn die Auswahl der Geschehensmomente obliegt deutlich dem kindlichen Ich des Erzählers, der sich auf den Verlust geliebter Gegenstände und des Gauls konzentriert und die damit verbundenen Geschehnisse exponiert. An einigen sehr detaillierten Beschreibungen, so des Vaters, ist allerdings eine Überschreitung der Kompetenz einer kindlichen Sicht zu erkennen.⁶⁶⁶ Die mit dem Tod korrelierte Mutter ist hingegen wenig präsent für das Kind: „Żeby nie to ludzkie litowanie, to byśmy i nie czuli tak bardzo, że matka umarła. Z pół roku już się nie podnosiła w tej chorobie, a w ostatnich czasach tak samo cichutko na pościeli leżała, jak i teraz.“⁶⁶⁷ (MK 1962, 448) Dieses Resümee des Krankheitsverlaufs fällt in den Bereich der später erfolgenden Bewertung des Geschehens und ist der narratorialen Perspektive zuzuordnen. Ansonsten dominiert jedoch auch auf ideologischer Ebene die figurale Perspektive. Denn das subjektive Verhältnis zu den Ereignissen ist das eines Kindes, mit dessen Horizont Krankheit und Tod erfasst und bewertet werden. Aus diesem Grund werden die Symptome der Krankheit in kindlicher Weise umschrieben; während die Jungen aufgrund ihrer Spiele nicht zum Essen wollen, leidet die Mutter tatsächlich an Appetitlosigkeit: „[...] ojciec nie mógł nas napędzić do kaszy, którą nam zgotował na obiad i której tylko matka jeść nie chciała.“⁶⁶⁸ (MK 1962, 421)

Ebenfalls die Ebenen der Perzeption und der Ideologie betrifft der Spannungsaufbau. Denn es lassen sich zwei Spannungsbögen beobachten, welche zeitlich versetzt

⁶⁶⁵ Brodzka, *Maria Konopnicka*, S. 188-190.

⁶⁶⁶ Auch Brodzka kommt zu dem Schluss, dass die dargestellte Welt durch die Augen des kleinen Erzählers gesehen wird. Jedoch sei sein Wissen über das Milieu und über die Psychologie der Umgebung manchmal schärfer oder subtiler, als es die Möglichkeiten eines Kindes erlauben würden. Vgl. ebd., S. 191. Eine ähnliche Perspektivierung und Erzählhaltung wie in „Nasza szkapa“ ist für Konopnickas Erzählung „Ze szkoły“ festzuhalten, in der aus der Sicht eines Kindes über den Tod eines Schulkameraden und dessen Begräbnis berichtet wird. Vgl. Aleksandrowicz, Antoni, „O warunkach tzw. żywej percepcji tekstu (na tle opisu budowy opowiadania *Ze szkoły* Marii Konopnickiej)“, in: Budrewicz; Zięba, *Miejscą Konopnickiej*, S. 216-234, S. 217f., 223f.

⁶⁶⁷ „Wenn nicht das Bedauern von allen Menschen ringsum gewesen wäre, dann hätten wir vielleicht auch nicht so sehr gefühlt, daß die Mutter gestorben war. Ein halbes Jahr lang hatte die Krankheit sie ans Bett gefesselt, und in der letzten Zeit hatte sie auf ihrem Lager ebenso still gelegen wie jetzt.“ (MK 1959, 229f.)

⁶⁶⁸ „[...] der Vater konnte uns nicht an die Grütze treiben, die er uns zum Mittag gekocht hatte und von der nur die Mutter nicht essen mochte.“ (MK 1959, 200)

verlaufen. Aus diesem Grund gibt es zwei Höhepunkte. Aus Sicht der Erwachsenen findet etwa in der Mitte der Erzählung die Kulmination statt: „[...] rozciągnął ojciec harmonijkę razem ze stron obu i dobył z niej głos tak żalospny, jak na organach, kiedy umarłemu grają.“⁶⁶⁹ (MK 1962, 434) Die Funktion des Sterbeliedes ist die Bewusstmachung des unausweichlichen Todes.⁶⁷⁰ Aus Sicht Wiceks und seiner zwei jüngeren Brüder erreicht die Spannung jedoch etwas später ihren Gipfel, und zwar im Verkauf des geliebten Gauls. Entsprechend enden die Spannungsbögen zeitlich versetzt.⁶⁷¹ Für die Erwachsenen ist dies die Mündung der Krankheit in den Tod:

Ale gdy przyszedł ranek, leżała niby bez duszy, co dzień bielsza, a jak ta mgielka przeźroczysta. Ani w niej głosu, ani w niej tchu, ani żadnego chcenia. Porywa się ojciec, ucho do ust przykłada, przykazuje nam cicho być – i słucha. Aż westchnie głośno, jak by sam nagle ożył, i oczy do tego czarnego krzyża nad łóżkiem podniesie.
Ale raz się nie dosłuchał jakoś.
Matka umarła w nocy tak cicho, że nikt nie słyszał nawet.⁶⁷² (MK 1962, 447)

Für die Kinder bildet das glückliche Wiedersehen mit dem Gaul, das am Tag des Begräbnisses stattfindet, den Endpunkt der Geschichte.

Auf räumlicher Ebene lässt sich die Perspektivierung schwerer festmachen. So zeigt sich am Ende der Erzählung, wie figurale und narratoriale Perspektive in enger Folge wechseln können:

Zaczął się teraz prawdziwy tryumfalny pochód. Najpierw kroczył Piotruś [...] Za Piotrusiem szkapa wyrzucała z cichym parsaniem łbem, obciążonym kwieciem i zieleńią, ja zaś i Felek, jak giermkowie, po lewej i po prawej stronie. Wóz toczył się z wolna, to podnosząc się, to opadając na zapadłych grobach, a za nami z głuchym, coraz głuchszym łoskotem padała ziemia na matczyną trumnę.⁶⁷³ (MK 1962, 453)

⁶⁶⁹ „Dann zog der Vater die Harmonika ganz weit auseinander und holte aus ihr einen so klagenden Ton, daß es wie eine Orgel zum Begräbnis klang.“ (MK 1959, 214)

⁶⁷⁰ Auch in Iwaszkiewicz's *Brzezina* wird die Schwindsucht thematisiert, wobei das Motiv der Musik und ebenfalls ein Sterbelied eine wichtige Rolle spielen. Eine weitere Parallele zwischen „Nasza szkapa“ und *Brzezina* besteht in der Rolle der jüdischen Händler, die versuchen, aus der Verarmung der Schwindsüchtigen Gewinn zu ziehen. Die Emotionen der männlichen Angehörigen zeigen sich in beiden Texten durch charakteristisches Zupfen bzw. Kauen am Bart (vgl. MK 1962, 420, 424, 433, 437, 442), wobei dies in „Nasza szkapa“ für die Trauer und Verzweiflung des Ehemanns steht, in *Brzezina* für die Wut und Eifersucht des Bruders.

⁶⁷¹ Betrachtet man die Modellierung der dargestellten Welt und ihrer Wertesysteme, führt das zu einem ähnlichen Ergebnis: In „Nasza szkapa“ prallt die Welt der Erwachsenen mit der der Kinder zusammen. Vgl. Kawka, Maciej, „Możliwe światy wartości w noweli Marii Konopnickiej *Nasza szkapa*“, *Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie. Prace Pedagogiczne* 15 (1994), S. 73-79, S. 76.

⁶⁷² „Aber wenn dann der Morgen anbrach, lag sie wie entseelt, jeden Tag weißer, wie ein durchsichtiger Nebelschleier. Keine Stimme war in ihr, kein Atem, kein Willen. Dann sprang der Vater auf, legte das Ohr an ihren Mund, befahl uns, ruhig zu sein – und lauschte... Bis er schließlich laut aufseufzte, als wenn er selbst wieder zum Leben erwacht wäre, und die Augen zu dem schwarzen Kreuz über dem Bett erhob. Doch einmal hat er nichts mehr gehört. Die Mutter war in der Nacht so still gestorben, daß es keiner von uns gemerkt hatte.“ (MK 1959, 228)

⁶⁷³ „Nun nahm ein regelrechter Triumphzug seinen Anfang. An der Spitze schritt Piotruś [...]. Hinter Piotruś warf mit leisem Schnauben der Gaul den Kopf hoch, der mit Blumen und Grün beladen war. Ich aber und Felek gingen wie Pagen zur linken und zur rechten Seite. Langsam rollte der Wagen dahin, fuhr schwankend über die eingesunkenen Hügel, und hinter uns fiel mit dumpfem, immer dumpferem Poltern die Erde auf den Sarg der Mutter.“ (MK 1959, 234)

Herrscht anfänglich die figurale Perspektive vor, verstärkt durch die Bewertung des Begräbniszuges als Triumphzug, dominiert am Ende die narratoriale Perspektive, indem der spätere Erzähler das Spiel der Kinder mit dem Zuschauern des mütterlichen Grabes kontrastiert.

Die figurale Perspektive zeigt sich ebenso hinsichtlich des Parameters der Sprache, der folgender Frage nachgeht: „Wessen *Sprache* (Lexik, Syntax, Sprachfunktion) prägt den Ausschnitt?“⁶⁷⁴ Dabei haben homodiegetische Erzähler grundsätzlich „die Wahl zwischen ihrer damaligen und jetzigen Sprache“⁶⁷⁵. Brodzka beschreibt, ausgehend von der Annahme, dass der Blickpunkt die Sicht eines gut zehn Jahre alten Jungen ist, welche Folgen die Wahl dieser Perspektive hat.⁶⁷⁶ Demnach finden sich in der Lexik und im Satzbau des Jungen viele Elemente der Warschauer Mundart, während die Dialoge der Figuren vollständig mundartlich gestaltet sind.⁶⁷⁷ Von Interesse ist jedoch die in der Erzählerrede gewählte Sprache. Nach Brodzka ist die Erzählung des Jungen keine getreue Aufzeichnung der Warschauer Mundart, sie ist nicht im strengen Sinne authentisch, sondern stellt eine durchdachte und konsequente Stilisierung dar. Sparsam und gekonnt werden dialektale Elemente an die Literatursprache angepasst.⁶⁷⁸ Es lässt sich folgern, dass auf sprachlicher Ebene zumindest eine Stilisierung auf die figurale Perspektive stattfindet.

Welche Folgen für die Darstellung von Krankheit hat es nun, dass auf den relevantesten Ebenen die figurale Perspektive dominiert? Alle anderen Figuren können nur von außen beschrieben werden. Der Leser erfährt somit wenig über die Eigenwahrnehmung der Kranken. Formal ist dies nur über die Wiedergabe von direkter Figurenrede der Mutter möglich, was jedoch nur an zwei Stellen geschieht, beispielsweise als sie zu ihrem Mann Filip spricht:

Matka westchnęła ciężko.

– I cóż ja se mam myśleć, mój Filipie?... Myślę, że nas Bóg ciężko dotknął tą chorobą. Myślę, że ci się kamieniem u szyi stała i do dna cię ciągnę... O tych sierotach myślę... Zakryła oczy ręką i zaszlochała głośno.⁶⁷⁹ (MK 1962, 440)

⁶⁷⁴ Schmid, *Elemente*, S. 151.

⁶⁷⁵ Vgl. ebd., S. 149. Bei der Wiedergabe des Erfassten können Ausdrücke und Intonationen gebraucht werden, die dem „damaligen Wissen und Bewerten, [dem] inneren Zustand während des Geschehens entsprechen, oder aber Ausdrucksformen, in denen sich ein veränderter innerer Zustand oder ein verändertes Wissen und Bewerten kundtut“. Ebd., S. 134.

⁶⁷⁶ Vgl. Brodzka, *Maria Konopnicka*, S. 190.

⁶⁷⁷ Vgl. ebd., S. 190f.

⁶⁷⁸ Vgl. ebd., S. 190. Dieses Vorgehen lässt das Erleben des Kindes authentisch erscheinen: „W całokształcie ujęcie jest tak przekonywujące, że sugeruje pełny autentyzm przeżyć i relacji.“ Ebd., S. 191.

⁶⁷⁹ „Die Mutter seufzte schwer. ‚Was soll ich denken, lieber Filip?... Ich denke, daß Gott uns schwer heimgesucht hat mit meiner Krankheit. Ich denke, daß ich dir zu einem Stein geworden bin, der dir am Halse hängt und dich auf den Grund ziehen wird... An die armen Waisen denke ich...‘ Sie bedeckte die Augen mit den Händen und schluchzte laut auf.“ (MK 1959, 221)

Die Mutter empfindet sich als Last und reflektiert ihre Stellung als Kranke in der mikrosozialen Gruppe der Familie: Sie fühlt sich schuldig, die Angehörigen ruiniert zurückzulassen. Die zweite Eigenwahrnehmung der kranken Mutter betrifft den Verlauf ihrer Schwindsucht: „– Już ja będe umierać, Filipie... – mówiła takim cichuchnym głosem jak ten wiatr letni.“⁶⁸⁰ (MK 1962, 446) Obwohl nach dem Verkauf des Gauls bessere Zeiten für die Familie angebrochen sind, spürt die Mutter den Tod nun kurz bevorstehen.

Die Wahl der kindlichen Perspektive bedeutet in dieser Hinsicht zugleich die Nicht-Wahl einer Innensicht der Kranken. Offenbar sprechen im Positivismus verschiedene Gründe gegen die Einnahme einer figuralen und somit „kranken Perspektive“.⁶⁸¹ Denn diese zöge eine Abgabe von erzählerischer Kompetenz nach sich und wäre zudem mit der Schwierigkeit der Schilderung des eigenen Sterbens aus figuraler Perspektive verbunden. Zur authentischen Wiedergabe der Krankheit aus der Innensicht heraus wäre auch eine wesentlich höhere körperliche Intimität, hier zudem einer Frau, vonnöten. Die Wahl einer kindlichen, „gesunden“ Perspektive ist aus diesen Gründen als eine zeitgebundene Möglichkeit des Erzählens über Schwindsucht aufzufassen. Die Erzählliteratur des ausgehenden 19. Jahrhunderts subjektiviert die Krankheit nicht. Konopnicka folgt in diesem Sinne ganz dem realistischen Muster, indem sie Kranksein objektivierend zeigt und das im Wechselspiel mit dem sozialen Umfeld hervorhebt.

Ein starker gesellschaftlicher Bezug kennzeichnet auch die Erzählung „Będzie wojna. Obrazek“⁶⁸² („Es wird Krieg geben. Ein Bild“), die erstmals 1889 erscheint. Wie in „Nasza szkapa“ findet sich hier der lineare Sujetaufbau, der die Unaufhaltsamkeit des Krankheitsverlaufs mitgestaltet. Der Protagonist ist ein sechsundachtzigjähriger Mann. Dessen chronologisch erzählte Erblindung wird in ihrer Zeitgebundenheit durch die Verknüpfung mit Motiven des Jahresverlaufs dargestellt. Die Jahreszeiten werden herausgestellt, beginnend beim nahenden Frühling und in Form der summarischen Erzählung zum Sommer und Herbst übergehend:

⁶⁸⁰ „Ich werde bald sterben, Filip“, sagte sie mit so leiser Stimme wie ein Windhauch im Sommer.“ (MK 1959, 227)

⁶⁸¹ In Prus' „Kamizelka“ werden der Schwindsüchtige und das Fortschreiten seiner Krankheit ebenfalls von außen gezeigt, Iwaszkiewiczs *Brzezina* besticht gerade durch die Innensicht des Kranken. Die Schwindsucht wird bis hin zum Sterbeprozess zu großen Teilen aus figuraler Perspektive des Betroffenen erzählt.

⁶⁸² Konopnicka, Maria, „Będzie wojna. Obrazek“, in: MK 1974 II, S. 429-444.

[...] patrzył w ziemię surowym, wółmartwym wzrokiem swych białawych źrenic, których promień gasnący coraz szczuplejsze zakreślał kolisko. Aż i lato przeszło, uciszyły się burze i słodka, złota jesień rozciągnęła nad ziemią przejrzyste błękity.⁶⁸³ (MK 1974 II, 438)

Ähnlich eng werden der Winter und das von dem Protagonisten vorerst nicht bemerkte Voranschreiten der Erblindung verbunden:

Lecz oczy jego coraz mniej oglądać mogły. Gasły one z dnia na dzień po iskrze światła, po promyku jasności dziennej, po żdźbłe siły. Gdy zima przyszła, stary kija z rąk nie wypuszczał, z izdebki swojej mało się wychylał, nie postrzegając wśród znanych sobie czterech ścian wzmania się ślepoty.⁶⁸⁴ (MK 1974 II, 442)

Der alte Mann ist aber gerade bestrebt, Naturphänomene am Himmel zu erblicken – woran er durch seine mangelnde Sehkraft und körperliche Unbeweglichkeit gehindert wird:

– Nie może to być – szeptał stary – nie może to być, żeby tam znaku jakiego nie było na niebie! Jużci, zegar Boży nie stanął i godziny idą, i przybliżają się czasy. Więc te i owe wskaziziele niebieskie widne być muszą. A cóż? Kiedy oto krzyżów skościałych sprostować ani weź! Oj! żeby ja jeno raz w górę spojrzeć mógł, już bym ja to sobie wszystko wymiarkował!⁶⁸⁵ (MK 1974 II, 437)

Die sorgfältige Ausarbeitung der inneren Figurenrede bewirkt, dass die Erzählung – anders als „Nasza szkapa“ – mit fortschreitendem (Krankheits-)Verlauf in das Innere des Erkrankten vordringt. Daran haben die verschiedenen Formen der Wiedergabe von Figurenrede ihren Anteil, die in fließenden Übergängen einander abwechseln. Es findet sich anfänglich berichtete Rede, um in transponierte Rede („Jużci, zegar Boży nie stanął“) und dann wieder zur berichteten Rede („godziny idą, i przybliżają się czasy“ usw.) überzugehen, nun jedoch in Form eines autonomen Monologs, den das Fehlen von Anführungszeichen, die Verwendung des Präsens und der ersten Person Singular kennzeichnen.⁶⁸⁶ Durch diese Vermittlung der Figurenrede wird die Illusion einer absoluten Nähe zu dem Erblindenden erzeugt.

⁶⁸³ „[...] er schaute auf den Boden mit dem strengen, halbtoten Blick seiner weißlichen Pupillen, deren erlöschender Strahl einen immer schmaleren Kreis zog. Bis auch der Sommer verging, die Gewitter sich legten und der süße, goldene Herbst klares Azur über der Erde ausbreitete.“

⁶⁸⁴ „Aber seine Augen konnten immer weniger sehen. Sie erloschen von Tag zu Tag nach dem Strahlen des Lichts, nach dem Glanz der Tageshelle, nach ein bisschen Anstrengung. Als der Winter kam, ließ der Alte den Stock nicht aus den Händen, kam selten aus seinem Kämmerlein heraus, während er in den ihm bekannten vier Wänden die Zunahme der Blindheit nicht bemerkte.“

⁶⁸⁵ „Das kann nicht sein“, flüsterte der Alte, „es kann nicht sein, dass dort nicht irgendein Zeichen am Himmel ist!“ Gewiss, die Uhr Gottes ist nicht stehengeblieben und die Stunden vergehen, und die Zeit naht. Also müssen diese und jene himmlischen Hinweise zu sehen sein. Aber was denn? Wenn das steife Kreuz sich aber auch nicht strecken lässt! Oh, könnte ich nur einmal nach oben schauen, dann würde ich schon selbst alles bemerken! [...]“

⁶⁸⁶ Genette verzeichnet unter den verschiedenen Arten der inneren Figurenrede als Unterform der berichteten Rede den autonomen Monolog. Bei diesem „tritt der Erzähler völlig zurück und wird durch die Figur ersetzt [Hervorhebung im Original]“. Genette, *Erzählung*, S. 124, 226. Der autonome Monolog, auch „freie direkte Rede“ („discours direct libre“) genannt, ist die mimetischste Form – „der autonome Zustand der ‚unmittelbaren Rede‘, ohne abgrenzende Zeichen [Hervorhebung im Original]“. Ebd., S. 229. Genette verweist zu diesem Thema auf das „exzellente sechste Kapitel von *Transparent Minds*“ von

Das erzählerische Phänomen der Distanz korrespondiert auf diese Weise mit dem biologischen Fakt der Blindheit. Mit dem enger werdenden Gesichtskreis des Kranken verringert sich die erzählerische Distanz zu ihm. Die anfänglich homodiegetische Erzählerin, die als Passantin den Mann beobachtet (vgl. MK 1974 II, 431), tritt im Verlaufe der Erzählung vollständig zurück, um einer heterodiegetischen Erzählinstanz Platz zu machen. Dies hat zur Folge, dass glaubwürdig die Innensicht des Kranken eingenommen werden kann, zugleich aber jederzeit die Position einer Übersicht möglich ist. Wie die Begriffe der Innen- und Übersicht deutlich machen, ist für das Krankheitsbild der Erblindung die Perspektivierung von besonderem Interesse, da deren wichtigsten Aspekt die perzeptive Ebene bildet, die wiederum eng an die visuelle Wahrnehmung geknüpft ist. Eine Erzählung in durchgängig figuraler Perspektive eines Erblindeten scheint schwer realisierbar.⁶⁸⁷ Doch Konopnicka gelingt es an zentralen, der Krankheit gewidmeten Stellen den zunehmenden Verlust des Augenlichts aus der Innensicht heraus erlebbar zu machen: „W ostatnich czasach chodzić jakoś nie mógł, nogi mu się zastały, jak mówił. A potem ta mgła biaława, która mu się na oczach kładła coraz gęstsza. Kijem sobie drogi szukać musiał, a i odpoczywać po trosze.“⁶⁸⁸ (MK 1974 II, 439) Die Eigenwahrnehmung des Kranken zeigt, dass er seine schwindende Sehkraft als weißen, dichten Nebel auf den Augen erlebt. Die fortschreitende Krankheit nimmt der Alte anhand des Spektrums Licht/Dunkelheit wahr, das ein semantisches Feld mit Begriffen wie „mgła“ („Nebel“), „światło“ („Licht“), „ciemno“ („dunkel“), „zmiaroch“ („Dämmerung“), „cień“ („Schatten“) bildet:

[...] szyby też w okienku mgłą jakąś zaszły i nie przepuszczały tyle co wprawdzie światła. [...] A i z tym się jakoś pomiarkować nie mógł, że już by w kwietniu znacznie dłuższe dni być powinny, a tu ledwo godzina od południa, już mu się ciemno robi przed oczyma. Dziwnie wczesne zmierzchy padają tej wiosny! A w miarę jak coraz głębsze cienie napępiały izdebkę jego, stary dłużej siadywał przed dworkiem, chcąc sobie dnia przysporzyć, jeśli tylko pogoda sprzyjała. Ale i tu zachodziły niewytłumaczone zmiany. Czeremcha, która jeszcze zeszłej wiosny śliczną była okryta zielenią, tego roku miała szare jakieś liście [...], i nawet własna jego chustka bawełniana, która – wybornie to pamięta – na jesień jeszcze była czerwoną, też się jakoś szarą zrobiła.⁶⁸⁹ (MK 1974 II, 443)

Dorrit Cohn, Genette, *Erzählung*, S. 226, und schließt sich zur Gliederung der Redeformen Brian McHale an. Ebd., S. 229.

⁶⁸⁷ In Gilbert Adairs Roman *A closed book* (2000; deutsch *Blindband*) beruht die Entwicklung der Fabel gerade auf der fehlenden Informiertheit eines der beiden Protagonisten, welcher ein erblindeter Schriftsteller ist. Dieser erkennt nicht, dass er sich seinem Mörder und früherem Schüler gegenüber befindet. Das Werk besitzt also eine kriminalistische Struktur. Einblicke in das Innere des Blinden erhält der Leser vermittelt innerer Dialoge. Doch wird diese Innensicht nicht durchgängig eingenommen, sie wechselt mit einer narratorialen Perspektive ab; der Erzähler ist heterodiegetisch.

⁶⁸⁸ „In letzter Zeit konnte er irgendwie nicht gehen, die Beine sind ihm eingerostet, wie er sagte. Und dann dieser weißliche Nebel, der sich ihm immer dichter auf die Augen legte. Mit dem Stock musste er sich den Weg suchen und sich auch mehr und mehr ausruhen.“

⁶⁸⁹ „[...] auch die Scheiben im Fensterchen waren von einem Nebel überzogen und ließen nicht mehr so viel Licht wie vorher durch. [...] Und auch darin konnte er sich irgendwie nicht zurechtfinden, dass im

Die zunehmende Erblindung geht damit einher, dass der Protagonist das Vermögen verliert, Helligkeit und Farben wahrzunehmen. Die figurale Sicht verdeutlicht hierbei einen wichtigen Aspekt der Eigenwahrnehmung: Der alte Mann bewertet seinen Zustand nicht als Krankheit, sondern führt die zunehmende Dunkelheit und Graueit auf äußere Gegebenheiten zurück.

Wie die Schwindsucht in „Nasza szkapa“ mündet auch der Krankheitsverlauf des alten Mannes in einen absehbaren Endzustand. Seine völlige Erblindung ermöglicht keine weitere Steigerung und bildet als Höhepunkt der Erzählung zugleich ihren Abschluss: „[...] nad nim i dokoła niego rozciągała się wielka, wielka ciemność. Był ślepy.“⁶⁹⁰ (MK 1974 II, 444) Dieses letzte Stadium wird aus narratorialer Perspektive erzählt beziehungsweise muss aus dieser erzählt werden, um den Kontrast zu den Ereignissen im Umfeld des Alten zu zeigen: Seine Mitmenschen – und der heterodiegetische Erzähler aus narratorialer Perspektive – können einen Kometen am Himmel erblicken, was dem Blinden nicht mehr möglich ist.

Die starke Symbolhaftigkeit der Erblindung in „Będzie wojna. Obrazek“ steht in enger Verbindung mit dem Zustand der den Kranken umgebenden Gesellschaft. Der Verlust des Augenlichts kontrastiert das Vermögen inneren Sehens, welches den Kranken kennzeichnet. Er ist fähig zu Visionen und verfügt über eine besondere Erkenntnisfähigkeit⁶⁹¹:

Podniósł swój kij i szedł dalej uspokojony, dobrej myśli pełny. I teraz wprawdzie nie mógł wyprostować krzyżów i spojrzeć w niebo, ale pewnym był, że tam nad głową jego dzieją się rzeczy niezwykle, cudowne, objawieniu z Patmos równe.⁶⁹² (MK 1974 II, 435)

Die Darstellung der Krankheit legt ihre gesellschaftlich-politische Kontextualisierung nahe, insofern sie es ist, die einen alten Patrioten dienstunfähig macht und als Alterskrankheit den körperlichen Verfall der Aufstandsgeneration symbolisiert. Denn der alte

April die Tage schon bedeutend länger sein müssten, aber da, kaum eine Stunde nach dem Mittag, wird es ihm schon dunkel vor den Augen. Seltsam früh dämmt es in diesem Frühling! Und in dem Maße, wie immer tiefere Schatten sein Stübchen ausfüllten, saß der Alte länger vor dem kleinen Hof, da er sich die Tage verlängern wollte, wenn das Wetter nur günstig war. Aber auch hier gingen unerklärliche Veränderungen vor sich. Die Ahlkirsche, welche noch im vergangenen Frühjahr mit herrlichem Grün bedeckt war, hatte dieses Jahr irgendwie graue Blätter. [...], und sogar sein eigenes Baumwolltuch, welches – er erinnert sich ausgezeichnet – im Herbst noch rot war, war auch irgendwie grau geworden.“

⁶⁹⁰ „[...] über ihm und um ihn herum zog sich tiefe, tiefe Dunkelheit. Er war blind.“

⁶⁹¹ Zur Verbindung von körperlichem Eingeschränktheit und übermäßiger Geisteskraft vgl. Degler; Kohlroß, „Einleitung“, S. 16: Die Autoren bringen die Darstellung von Krankheit mit dem Begriff der Limitation in Verbindung und verweisen unter anderem auf die antike Darstellung Homers als blind: „Auch hier, auch im Verständnis von Krankheit als dem Grund einer besonderen Befähigung, spielt der Gedanke der Limitation eine Rolle, nur eben eine produktive: die Beschränkung der körperlichen Kraft potenziert die Geisteskraft.“

⁶⁹² „Es hob seinen Stock und ging beruhigt, guter Dinge weiter. Auch jetzt konnte er zwar sein Kreuz nicht gerade strecken und in den Himmel schauen, aber er war sicher, dass sich dort über seinem Kopf ungewöhnliche, wunderbare Dinge ereigneten, gleich der Offenbarung von Patmos.“

Mann hat beide polnischen Aufstände erlebt, zwei Söhne im Januaraufstand verloren und seine Besitzungen in Folge von Restriktionen eingebüßt (vgl. MK 1974 II, 440).⁶⁹³ Seine Generation steht kurz vor dem Aussterben, die junge Generation vermag das „richtige“ Sehen und Deuten nicht:

Chłopak głowę podnosił.
– Cości jakby leciało... jaskółka czy co?...
– A widzisz! – wołał stary. – Jaskółki lecą! Wojsko niebieskie! Legie Boże! Całą chmurą lecą, na miasto spadają, na poddasza, na strychy, na kościelne wieże... Nowinę wielką niosą...⁶⁹⁴
(MK 1974 II, 434f.)

Die Symbolik der Schwalbe zählt zu der Motivik, die sich um den Topos des „polnischen Schicksals“ konzentriert.⁶⁹⁵ Die Rolle des Blinden ist somit die eines „wieszcz“ – eines Propheten, Wahrsagers oder eben Sehers. Nach Barbara Bobrowska kündigt der Alte die Ankunft des fünften lebensspendenden Elements, der Freiheit, an; er glaubt an die prophetische Bedeutung von Erscheinungen in Verbindung mit für die nationale Geschichte wichtigen Ereignissen: Für ihn bedeutet der Komet Krieg.⁶⁹⁶

Das soziale Umfeld reagiert jedoch durch Fremdzuschreibung einer anderen Krankheit auf den alten Mann: „– Wariat jakiś – powiedział sobie profesor po owej wizycie i wkrótce o niej zapomniał.“⁶⁹⁷ (MK 1974 II, 442) Der Wissenschaftler am Observatorium erklärt sich das Verhalten des alten Mannes als „Verrücktheit“. Seine Figur zählt zu der jüngeren Generation, die im Geiste des Szientismus erzogen wurde.⁶⁹⁸ Auch der durchschnittliche Warschauer Passant wertet den Gruß des Alten („Będzie wojna!“/„Es wird Krieg geben“)⁶⁹⁹ als seltsam oder verrückt: „Większość idących nie uważała zgoła na to pozdrowienie, śpiesząc drogą swoją; niektórzy byli nim tak zdziwieni, że przystawali, patrzyli na starego jakby na wariata i wzruszywszy ramionami szli dalej [...]“⁷⁰⁰ (MK 1974 II, 432) In der Erzählung „Będzie wojna. Obrazek“ findet die Zuschreibung „wahnsinnig“ oder „verrückt“ außerhalb des wissenschaftlichen

⁶⁹³ Vgl. dazu auch die Anmerkung in MK 1974 II, S. 489.

⁶⁹⁴ „Der Junge hob den Kopf: ‚Was soll denn da fliegen... die Schwalbe oder was?‘ ‚Ja siehst du!‘ rief der Alte, ‚Die Schwalben fliegen! Himmlisches Heer! Göttliche Legionen! Als ganzer Schwarm fliegen sie, fallen auf die Stadt herab, auf Dachtraufen, Dachböden, Kirchtürme. Sie bringen eine große Neuigkeit...“

⁶⁹⁵ Vgl. Bobrowska, Barbara, „Ziarno i nić Ariadny – dwa symbole wyjścia z labiryntu historii w kryptopatriotycznych utworach Adama Asnyka i Marii Konopnickiej“, *Pamiętnik literacki* 91:2 (2000), S. 75-90, S. 78. Demnach ist für Konopnickas patriotische Dichtung die Vogel-Symbolik bedeutend.

⁶⁹⁶ Vgl. Bobrowska, *Konopnicka*, S. 247.

⁶⁹⁷ „Irgendein Irrer“, sagte sich der Professor nach jenem Besuch und vergaß ihn bald.“

⁶⁹⁸ Vgl. Bobrowska, *Konopnicka*, S. 247.

⁶⁹⁹ In der Textversion aus der *Czas* (1889) begrüßt der alte Mann die Passanten mit den Worten „Nie zginęła“. Vgl. ebd., S. 246.

⁷⁰⁰ „Die Mehrheit der Vorübergehenden achtete überhaupt nicht auf diesen Gruß und eilte ihrer Wege, einige waren so verwundert, dass sie stehen blieben, den Alten wie einen Verrückten anschauten, mit den Achseln zuckten und weitergingen [...]“

Rahmens statt.⁷⁰¹ Doch im Kern entspricht das Laienverständnis von Wahnsinn dem wissenschaftlichen:

Unter W[ahnsinn] ist eine krankhaft falsche Beurteilung der Realität zu verstehen, an der mit subjektiver Gewissheit festgehalten wird und die erfahrungsunabhängig auftritt. Die Überzeugung steht im Widerspruch zur Wirklichkeit und zur Überzeugung der anderen Menschen.⁷⁰²

In diesem Sinne stellt die romantisch-patriotische Weltsicht des alten Mannes eine „krankhaft falsche Beurteilung der Realität“ des ausgehenden 19. Jahrhunderts dar:

Wielkie jakieś słońce w pamięci miał, jakiś zenit złoty i raz jeszcze zobaczyć go pragnął. Ale oczy jego, białawą mgłą przysłonięte i wpółmartwo spod sępicz brwi patrzące, sięgały tylko horyzontów najniższych, tam właśnie, gdzie słońce to gasło.⁷⁰³ (MK 1974 II, 432)

Der alte Mann ist blind für die Gegebenheiten seiner Epoche, die durch „niedrige Horizonte“ und die „untergehende Sonne“ gekennzeichnet ist.

Diese Merkmale der spätpositivistischen Realität finden sich auch in Konopnickas Korrespondenz. Am 3. März 1888 schreibt sie aus Warschau an Teofil Lenartowicz, wie traurig und schmerzlich sie das Leben im Vaterland wahrnimmt: „Ach, Panie! Gdybyście Wy tu na to wszystko z bliska patrzyli, nie tylko już na ucisk, ale na to zmarnienie, znikczemnienie ducha narodu, to... Eh, lepiej, lepiej tym, co tego co dzień nie widzą.“⁷⁰⁴ Auch hier sind Sehen und Nicht-Sehen Metaphern für das Erleben des zeitgenössischen gesellschaftlichen Umfeldes. Die Schriftstellerin beklagt das „Verkümmern“ und die „Niedertracht“ beziehungsweise „Schlechtigkeit“ des National- oder Volksgeistes. Weitere Briefe Konopnickas demonstrieren, dass sie sich in ihrer Epoche fehl am Platz fühlt, die Realität anders als ihre Zeitgenossen sieht. Sie „lebe außerhalb der Welt“ („Mieszkam poza światem [...]“⁷⁰⁵) und das Dasein in Warschau sei ein „Dahinvegetieren“, während „die Menschen es nicht vermögen, die große Sache des Lebens anzupacken“: „Żyjemy tu mrówczo, duszno, rzeczami i sprawami małymi; wielka sprawa życia porusza się leniwo, ludzie jej podźwignąć nie umieją. Wegetujemy.“⁷⁰⁶ Die „emsige Beschäftigung mit kleinen Dingen“ kann auch als eine Form der gesellschaftlich-politisch situierten Blindheit verstanden werden. Die Darstellung dieser Krankheit in „Będzie wojna. Obrazek“ erfolgt vermittels einer erzählerischen

⁷⁰¹ Der Alltagssprachliche, außermedizinische Gebrauch von „wariat“ („Wahnsinniger“, „Verrückter“, „Irre“) und „wariacja“ („Wahnsinn“, „Verrücktheit“) ist im Polnischen ähnlich wie im Deutschen möglich. Bei den folgenden Übersetzungen werden die verschiedenen deutschen Begriffe synonym verwendet.

⁷⁰² Eckart, „Wahn“, S. 843.

⁷⁰³ „Er hatte eine große Sonne in Erinnerung, einen goldenen Zenit und wünschte ihn einmal noch zu sehen. Aber seine Augen, die mit einem weißlichen Nebel bedeckt waren und halbtot unter den buschigen Augenbrauen hervorblitzten, reichten nur bis zu den niedrigsten Horizonten, gerade dorthin, wo die Sonne verlosch.“

⁷⁰⁴ Brief Konopnickas an Teofil Lenartowicz vom 3. März 1888. Konopnicka, *Korespondencja I*, S. 86.

⁷⁰⁵ Brief Konopnickas an Stanisław Krzemiński vom 13. November 1888. Ebd., S. 40.

⁷⁰⁶ Brief Konopnickas an Teofil Lenartowicz vom 19. Dezember 1886. Ebd., S. 73.

Strategie, die von der in „Nasza szkapa“ abweicht: Die Einnahme der „kranken“ Innenperspektive macht einen subjektiven, emotionalen Nachvollzug des nationalen Verfallsprozesses möglich.

3.2.2 Wahnsinn als weiblicher Zustand

Auf einen anders gelagerten Wahnsinn trifft man in drei Erzählungen, die fast zur selben Zeit erscheinen: „Jeszcze jeden numer“ („Noch eine Nummer“, 1888), „Anusia“ (1889) und „Na rynku“ (1889, „Auf dem Markt“). In diesen drei Werken wird jeweils der Zustand einer weiblichen Figur in Fremddeutungen von Laien als krankhaft wahrgenommen. Eine „Medizinisierung“ bleibt dabei völlig aus: Weder tritt die Figur eines Arztes auf, noch gibt es Motive einer Behandlung der Kranken. In „Anusia“⁷⁰⁷ etwa schwankt die Laiendiagnose zwischen „Wahnsinn“ und „Besessenheit“: „Kanię znało całe miasto. Jedni mówili, że to wariatka, inni, że opętana [...]“.⁷⁰⁸ (MK 1962, 286) Ein Amtsbote – als typisierter Vertreter der öffentlichen Meinung – bezeichnet in „Na rynku“⁷⁰⁹ die betreffende Figur als „von Sinnen“, „verrückt“ oder „einen Rappel habend“ („fiksotka“, MK 1962, 335), hinzu kommt „Schwachsinnigkeit“ („rozum głupi“, MK 1962, 335). Der krankhafte Geisteszustand der entsprechenden Figur in „Jeszcze jeden numer“ wird von dem Gefängniswärter mit den Worten umschrieben, dass bei ihr etwas „im Kopf kaputt sei“ („jej się zara w głowie zaczęło psuć“, MK 1974 III, 342).

Diese Fremddeutungen werden jeweils durch die homodiegetische Erzählerin insofern bestätigt, als dass diese Verhaltensweisen der Wahnsinnigen beschreibt, welche – im Rahmen der Regeln der erzählten Welt – als krankhaft oder mindestens normabweichend wahrgenommen werden. Die Protagonistin in „Jeszcze jeden numer“, Dzika („die Wilde“) genannt, kennzeichnet eine erhöhte Emotionalität: „[...] padła w tył na tapczan, uderzyła w ścianę głową i zanosła się wielkim płaczem...“⁷¹⁰ (MK 1974 III, 344) Während das geschilderte Kopfanschlagen wohl im Affekt geschieht, liegt der Fall bei der namenlos bleibenden Verrückten aus „Na rynku“ anders. Sie setzt sich sengender Hitze und einem Verletzungsrisiko aus, indem sie im Hochsommer, gekleidet in einen Pelzmantel und in die grelle Sonne starrend, inmitten einer vorüberziehenden

⁷⁰⁷ Konopnicka, Maria, „Anusia“, in: MK 1962, S. 273-293.

⁷⁰⁸ „Die ganze Stadt kannte Kania. Die einen sagten, dass sie eine Wahnsinnige sei, die anderen, eine Besessene [...]“.

⁷⁰⁹ Konopnicka, Maria, „Na rynku“, in: MK 1962, S. 330-335.

⁷¹⁰ „[...] sie fiel nach hinten auf die Liege, schlug mit dem Kopf gegen die Wand und brach in bitterliches Weinen aus.“

Rinderherde hockt. Diese Verhaltensweise weist einige Parallelitäten zu einem medizinischen Phänomen auf, das die moderne Medizin mit dem Begriff der Autoaggression fasst und zu dem Handlungen wie Verbrennungen, Kopfanschlagen, Haarausreißen oder Schneiden zählen.⁷¹¹ Nach heutigem Kenntnisstand sind vor allem Frauen sogenannte „Selbstverletzte“, weshalb Autoaggression „als privatistische Verarbeitungsform von unerträglichen Situationen v. a. von Frauen verstanden werden“ kann.⁷¹² Diese Fakten lenken die Aufmerksamkeit darauf, dass Konopnicka in den genannten Erzählwerken ausschließlich Frauen als Wahnsinnige oder Selbstverletzerinnen darstellt. Damit wird die gesellschaftliche Komponente von Krankheit hervorgehoben – in diesem Falle speziell die der Geschlechterverhältnisse.

Zugleich bestimmt Konopnickas Erzählungen über Wahnsinn die epochenspezifische Vorliebe für das Erklären von Zuständen, das anhand der Vorgeschichte geschehen kann. Entsprechend ist es die Verwendung von Analepsen, welche die besprochenen drei Texte auszeichnet. In „Na rynku“ berichtet der Amtsbote in nüchterner Weise: „Tać ona trzy lata temu własną chałupę spaliła i dziecko w niej, że to jej chłop w boru umarznął na śmierć... No i jak amen w pacierzu poszłaby do chwestunku, tylko że ma rozum głupi.“⁷¹³ (MK 1962, 335) Das auslösende Moment, der Verlust des Mannes durch Erfrieren, führte die als schwachsinnig eingestufte Frau zu Handlungen, die nicht nur gegen sich selbst, sondern auch gegen ihr Kind gerichtet waren.⁷¹⁴ Diese Vorgeschichte wird repetitiv⁷¹⁵ erzählt, wodurch ein und dieselben Ereignisse in zwei verschiedenen Versionen präsentiert werden können. Der „gesunden“ Rede des Amtsboten geht die „kranke“ Version voraus, die in direkter Rede der Verrückten wiedergegeben wird:

– A daj no głównie, Magoś! – rzekła posepnie – trza tatusia zagrzać... Tu na izbie ognia zrobić trza, tu na słomie... A dajże drugą... Czego krzyczysz, głupia? To ty nie wiesz, że jak mróz na świecie je, to trza w chałupie palić?... A grzejże się, nieboże, kiej ci powiadam... A pójdźże bliżej. A patrz ino, jak to tatusiowi ciepło, aż na nim sukmana gore...

⁷¹¹ Vgl. Fricke, Hannes, „Autoaggression“, in: Jagow; Steger, *Literatur*, S. 92-96, S. 92.

⁷¹² Ebd., S. 93. Demnach liegt das Verhältnis von weiblichen zu männlichen Selbstverletzern bei etwa 10:1.

⁷¹³ „Die hat vor drei Jahren die eigene Hütte abgebrannt und darin ihr Kind, weil doch ihr Kerl im Wald zu Tode erfroren ist... Na, und so sicher wie das Amen in der Kirche wäre sie zur gerichtlichen Untersuchung gegangen, nur dass sie schwachsinnig ist.“

⁷¹⁴ Während in einigen Erzählungen Konopnickas die Motive des Wassers und Feuers als reinigende Kräfte eine Rolle spielen (etwa in „Dziady“), werden diese durch trübes, lebloses Wasser (die Weichsel in „Będzie wojna“) und das zerstörerische Element des Brandes („Na rynku“) kontrastiert. Vgl. Bobrowska, *Konopnicka*, S. 252. Das Motiv des Feuerlegens findet sich auch in „Pod prawem“ als Verzweiflungstat der Protagonistin.

⁷¹⁵ Die repetitive Erzählung funktioniert nach dem Muster „[n]-mal erzählen, was einmal passiert ist [Hervorhebung im Original]“ und ist somit der „Typ von Erzählung, in dem der Wiederkehr der Aussage kein wiederholtes Geschehen zugrunde liegt“. Genette, *Erzählung*, S. 82. Auf diese Weise kann ein Ereignis mehrfach mit stilistischen Varianten oder mit Variationen der Perspektive erzählt werden. Ebd.

Zamilkła i przez chwilę patrzyła przed siebie. Wtem porwała się za głowę, ręce wszczepiła we włosy.
– Gore! Gore!... – wrzasnęła nieludzkim głosem. – Ratujta!... kto w Boga wierzy, ratujta. Magoś! Magoś!
Padła twarzą nie ziemię i nagle zamilkła. Można było myśleć, że jej serce pękło.⁷¹⁶ (MK 1962, 334f.)

Hier dominiert das innere Erleben der Figur, welche die Schlüsselereignisse nochmals durchlebt. Es wird die abweichende Beurteilung der Realität durch die wahnsinnige Frau deutlich: Durch das vermeintliche „Wärmen“ ihres bereits verstorbenen Mannes führt sie den Tod ihrer Tochter herbei.

Die Analepse aus „Jeszcze jeden numer“ verschafft Klarheit darüber, dass Erfahrungen wie Heimatverlust sowie Gewaltausübung dem krankhaftem Zustand der Protagonistin zugrunde liegen. Dzika wurde von einem Soldaten aus dem Russisch-Türkischen Krieg mitgebracht, der ihrer bald überdrüssig wurde und ihren Aufenthalt ohne Papiere dem Dorfschulzen verriet. Dieser nahm sie gewaltsam fest, wie der Gefängniswärter berichtet: „Pobił ją ta on wójt, poturbował, bo się nie dała brać i strasznie do oczów skakała, aż ją tu do nas przywieźli.“⁷¹⁷ (MK 1974 III, 342) Der Verlust des vertrauten Umfeldes, von Freiheit und Würde stellt für Dzika eine unerträgliche Situation dar und liefert die Erklärung für ihren wahnsinnigen Zustand.

Die verrückte Kania aus der Erzählung⁷¹⁸ „Anusia“ nun ist in der Lage, ihre Vorgeschichte selbst zu erzählen und ihren Wahnsinn so selbst zu erklären. Textintern wird dies durch ihr drängendes Bedürfnis motiviert, sich Anusia, dem Kindermädchen der homodiegetischen Erzählerin, zu erklären:

Nie ja go ciągnęłam... sam Ignął... latał za mną... Jeszcze ja nie była taka jak dzisiaj... Oj, przebaczenie, panienko! Ja go nie ciągnęłam... Bóg widzi... Ja ostatnia... kopnąć nogą szkoda... ale ja wiedziałam, że on się żenić ma... Mówię jemu: „Z Kowalszczanką siężeń, a za mną nie lataj, bo ja twoja zguba...“ A on nic... duszę gubi... strach... Cóż ja?... Ja już dur taki miała... takie zadanie... Ale jego nie ciągnęłam... Niech mnie tak Bóg sądzi, jak nie ciągnęłam... A czy mi ich mało było. Podotąd mi ich było... Powozami do mnie zjeżdżali, drzwiami i oknami leźli... Hej, ha! Życie! Życie! Życie!...⁷¹⁹ (MK 1962, 288f.)

⁷¹⁶ „So gib nur ein Holzscheit, Magoś“, sagte sie düster, „um Papa zu wärmen... Hier in der Hütte muss Feuer gemacht werden, hier auf dem Stroh... So gib schon ein zweites... Was schreist du, Närrin? Weißt du denn nicht, dass man in der Hütte heizen soll, wenn Frost auf Erden ist? Nun wärme dich, armes Ding, wenn ich es dir sage... Komm schon näher. Schau nur, wie warm es Papa ist, sogar der Rock brennt an ihm...“ Sie schwieg und blickte eine Weile vor sich hin. Plötzlich griff sie sich an den Kopf und grub die Hände in den Haaren ein. „Feuer! Feuer!“ schrie sie mit unmenschlicher Stimme. „Zu Hilfe! Helft in Gottes Namen. Magoś! Magoś!“ Sie fiel mit dem Gesicht auf den Boden und schwieg plötzlich. Man konnte denken, ihr Herz sei gesprungen.“

⁷¹⁷ „Dieser Dorfschulze schlug sie, richtete sie übel zu, weil sie sich nicht gefangen nehmen ließ und schrecklich mit ihm aneinander geriet, bis man sie hierher zu uns brachte.“

⁷¹⁸ Vgl. zur Gattungsfrage Brodzka, *O nowelach*, S. 156.

⁷¹⁹ „Nicht ich habe ihn ermuntert... er selbst hing an mir... lief mir nach... Ich war noch nicht so eine wie heute... Oh, vergeben Sie, Fräulein! Ich habe ihn nicht ermuntert... So wahr es Gott weiß... Ich bin die Letzte... zu schade, um mit den Füßen zu treten... aber ich wusste, dass er sich verheiraten sollte... Ich sage ihm: „Die Kowalszczanka heirate, aber lauf mir nicht nach, weil ich dein Untergang bin...“ Aber er macht sich nichts draus... verliert seine Seele... Was mache ich? Ich hatte schon diese geistige Um-

Es offenbart sich ein Beziehungsdreieck, an dem Anusia, Kania und ein namenlos bleibender Mann beteiligt waren, der sich zu Letzterer als einer stark begehrten Frau hingezogen fühlte. Kania wird als „bewusste Irre“ gezeigt, die ihr Verhalten reflektiert, mehr noch, die an sich selbst „geistige Umnachtung“ respektive „Wahnsinn“ diagnostiziert.

Während in allen drei Fällen der Zustand des Verrücktseins als Folge geschlechterbezogener, extremer Ereignisse kausal erklärbar wird, scheinen auch die Wahl der Perspektive und des Erzählers dem kulturellen Kontext verhaftet und ähneln der Strategie aus „Nasza szkapa“. Konopnicka gibt zwar durch die Form der berichteten Rede ansatzweise ein inneres Bild der Verrückten. Doch da sie in allen drei Erzählungen eine homodiegetische Erzählerin gestaltet, ist eine figurale, innere Perspektive des Wahnsinns formal unmöglich. Es ist davon auszugehen, dass hier das Bestreben der Positivisten, durch Beobachtung zur Erkenntnis zu gelangen,⁷²⁰ eine Rolle spielt. Dieses Beobachten muss, um objektive Ergebnisse zu liefern, durch den Blick von außen stattfinden, nicht durch inneren, subjektiven Nachvollzug des Wahnsinns.

In „Na rynku“ wird eben diese beobachtende Rolle der Erzählerin hervorgehoben: „Patrzyłam na nią z najwyższym zdziwieniem“.⁷²¹ (MK 1962, 332, ähnlich bereits 331) Die Form der singulativen Erzählung ordnet jedem Akt des Schauens eine Erzählsequenz zu: „Patrzałam na nią z najwyższym zajęciem [...]“.⁷²² (MK 1962, 333) Das Beobachten scheint hier mindestens genauso wichtig zu sein wie das Beobachtete. Das Objekt des Schauens kann entsprechend nur aus narratorialer Perspektive von außen gezeigt werden. Es entsteht eine Distanz zu den beschriebenen Wahnsinnigen, die Konopnicka durch Verfahren der Selbststilisierung der Erzählerin – ähnlich wie in den „Obrazki więzienne“ – noch verstärkt. Diese bekommt karitative Züge verliehen, als sie zu der verrückten Frau läuft und sie anspricht. Das fürsorgende Merkmal stellt Konopnicka mit Vorliebe heraus, hier vermittelt der Figur des Amtsboten: „– At, co tam pani będzie się fatygowała nad taką fiksatką...“⁷²³ (MK 1962, 335) Das karitative Moment ist in „Jeszcze jeden numer“ noch ausgeprägter. Die homodiegetische Erzählerin behandelt einen Anfall aus Wein- und Lachkrämpfen Dzikas:

nachtung... diese Aufgabe... Aber ich habe ihn nicht ermutigt... Möge Gott über mich richten, dass ich ihn nicht ermutigt habe... Ach, waren es denn wenige. Bis hierher standen sie mir... Wagenweise kamen sie zu mir gefahren, krochen durch Fenster und Türen... Hey, ha! Leben! Leben! Leben!“

⁷²⁰ Vgl. etwa Skoczek, „Wprowadzenie“, S. 16f.

⁷²¹ „Ich blickte mit höchster Verwunderung auf sie.“

⁷²² „Ich blickte mit größtem Interesse auf sie [...]“.

⁷²³ „Ach, was werden Sie sich denn um so eine Verrückte bemühen...“

Trwało to może kwadrans, a może i dłużej, w którym to czasie na próżno usiłowałam uspokoić Dzika. Rozpięłam jej stanik i zmaczawszy chustkę w dzbanku położyłam ją na drgającym sercu biednej dziewczyny. Siadłam potem przy niej, objęłam ją i przycisnęłam głowę jej do piersi.⁷²⁴ (MK 1974 III, 345)

Als ein Art Pflegerin kann die Erzählerin Dzika beruhigen, bis diese einschläft: „Wtedy jej głowę złożyłam na poduszce, otuliłam ją kołdrą i wyszłam cicho na palcach.“⁷²⁵ (MK 1974 III, 345) Sie betreibt eine mütterlich anmutende Fürsorge. Dabei kommt sie der Verrückten ganz nahe, doch durch ihr überlegtes und überlegenes Verhalten hebt sie sich von der Kranken ab, verstärkt die Distanz.

Die wahnsinnigen Frauen kennzeichnet ein entgegengesetztes Merkmal, das in abrupt wechselnden, extremen Emotionen besteht – hier aus der Sicht des Gefängniswärters über Dzika erzählt:

Jak my ją pod czternasty zamknęli, tak jej się zara w głowie zaczęło psuć, że ino ciągle chodziła, rękami wymachiwała i cości gadała a gadała, ale po jakimu, to nikt nie mógł wiedzieć. [...] To znów jak na nią przypadło, to się ciągiem śmiała. „Cha, cha, cha! cha, cha, cha!“ Aż się, bywało tak zmurduje, że się o ziemię jak drewno ciśnie i targa się za włosy i płacze tak, że aż się człowiekowi coś dzieje słuchając.⁷²⁶ (MK 1974 III, 342f.)

Hingegen bestimmen Zurückhaltung und Mäßigung die Gestaltung der Erzählinstanz, das heißt, Emotionalität und Individualität werden zurückgestellt: „Drogą, na której tu wszystko zrobić można, jest droga powściągliwości i umiarkowania.“⁷²⁷ (MK 1974 III, 338) Dieses Zitat entstammt dem ersten Teil von „Jeszcze jeden numer“, der einen anderen Erzählstrang als den um Dzika verfolgt: Die als wohltätige Besucherin gestaltete Ich-Erzählerin eignet sich den Gefängnisraum Schritt für Schritt an (siehe das Kapitel 3.1.1 „Hinter Gittern“). Somit werden in der Erzählung die zeitgenössischen Diskurse über Verbrechen und Krankheit miteinander verbunden – und diese Verknüpfung zeigt sich auch in „Na rynku“ und „Anusia“.

Die Haltung der Erzählerin gegenüber den kranken Frauen variiert hinsichtlich einer Kategorie, und zwar der Moral. Die wahnsinnige Kindsmörderin in „Na rynku“ verdient keine karitativen Gesten, sie wird nur mit Verwunderung respektive Interesse beobachtet. Wie Magnone argumentiert, wird diese Hauptfigur wie eine „auf ihr Aus-

⁷²⁴ „Das dauerte vielleicht eine Viertelstunde, vielleicht aber auch länger; während dieser Zeit bemühte ich mich vergeblich, Dzika zu beruhigen. Ich knöpfte ihr Mieder auf, und nachdem ich ein Tuch in den Krug getunkt hatte, legte ich es auf das zitternde Herz des armen Mädchens. Ich setzte mich dann zu ihr, umarmte sie und drückte ihren Kopf an die Brust.“

⁷²⁵ „Dann bettete ich ihren Kopf auf dem Kissen, hüllte sie in die Decke ein und ging leise auf Zehen hinaus.“

⁷²⁶ „Als wir sie in die Vierzehn schlossen, begann bei ihr gleich etwas im Kopf kaputt zu gehen, dass sie ständig umherging, mit den Armen fuchtelte und etwas redete und redete, aber in welcher Sprache, das wusste keiner. Dann wiederum, als es über sie kam, lachte sie ununterbrochen. ‚Ha, ha, ha! ha, ha, ha!‘ Es kam vor, dass sie sich so quält, bis sie wie ein Holzklötz auf den Boden fällt und sich die Haare rauft und so weint, dass einem ganz schrecklich zumute wird, wenn man zuhört.“

⁷²⁷ „Der Weg, auf dem du hier alles machen kannst, ist der Weg von Zurückhaltung und Mäßigung.“

sehen bedachte“ oder „auf sich haltende“ Irre dargestellt, die weder auffallend schön ist, noch den Kontakt zur Außenwelt sucht.⁷²⁸ Sie sei autistisch, vergraben in die Welt der eigenen Alpträume und – am wichtigsten – habe einen guten Grund wahnsinnig zu sein.⁷²⁹ Damit habe die Irre vom Markt nichts mit uns gemeinsam; und diese Distanz betont die Erzählerin selbst, welche die Frau von allen Seiten wie ein interessantes Exponat betrachtet.⁷³⁰

Die als schön beschriebene Dzika hingegen verhält sich in emotionaler und körperlicher Hinsicht auffällig. Doch sie schämt sich für ihr wildes Äußeres, scheint es als unanständig zu empfinden:

Nagle wzrok jej padł na mnie i odbił ogromne zdumienie. Powolnym, jakby zawstydzonym ruchem odgarnęła z twarzy włosy, spuściła nogi, poprawiła suknię i podniosła się nie zdejmując ze mnie coraz głębszym cieniem zachodzących oczu. [...] – *Au nom de Dieu, Madame!* – wyszeptła wtedy Dzika, przyciskając do piersi obie ręce kurczowym jakimś ruchem – *au nom de Dieu.*⁷³¹ (MK 1974 III, 344)

Sie wird als „schuldlose“ beziehungsweise „gute Irre“ mit moralischem Empfinden gezeigt, die das Mitleid der Erzählerin verdient: „Patrzyłam na nią z niezmiernym współczuciem.“⁷³² (MK 1974 III, 344)

In „Anusia“ wiederum wird die wahnsinnige Kania eher als ein „moralisch ungesundes“ Wesen geschildert, das den Begriff des „Schlechten“ nicht kennt:

Rzeczywiście mamy tu do czynienia z istotą niemalże niepoczytalną, której wola nie stawia żadnego oporu chorobliwym podnietom niezdrowej organizacji i w której pojęcie złego, jako takie, nie istnieje prawie. Psychiatrzy angielscy stan taki określają, jako „moral insanity“ [...].⁷³³

Diese genaue Analyse eines „beinah unzurechnungsfähigen“ weiblichen Verhaltenstyps führt Konopnicka in ihrer 1889 erschienenen Rezension zu Orzeszkowas Roman *Cham* (dt. 1964 *Der Njemenfischer*, eigentlich *Der Flegel*) durch – bezogen auf die Figur der Franka. In dem Roman gelange eine junge „Hysterikerin“ in das „gesunde“ bäuerliche Heim des Protagonisten Paweł: „Świeżość duszy i moralne zdrowie, jakie uosabia Paweł, przeciwstawiają się potężnie tej wółchorej, a wółchorskiej istocie, która ma być klęską jego życia.“⁷³⁴ Orzeszkowas Franka sei physisch krank und leide an „moralischer

⁷²⁸ Vgl. Magnone, „Córki“, S. 69.

⁷²⁹ Vgl. ebd.

⁷³⁰ Vgl. ebd.

⁷³¹ „Plötzlich fiel ihr Blick auf mich und spiegelte große Verwunderung wider. Mit einer langsamen, wie beschämten Bewegung strich sie die Haare aus dem Gesicht, senkte die Füße herab, brachte ihr Kleid in Ordnung, während sie die Augen nicht von mir ließ, die ein immer tieferer Schatten überzog. [...] *Au nom de Dieu, Madame!*“ flüsterte Dzika dann und drückte beide Hände mit einer krampfhaften Bewegung an die Brust, *au nom de Dieu.*“

⁷³² „Ich blickte mit grenzenlosem Mitleid auf sie.“

⁷³³ Konopnicka, *Publicystyka*, S. 212-230, S. 223f.

⁷³⁴ Ebd., S. 222.

Indisposition“ („niezdrowie moralne“⁷³⁵). Konopnicka nimmt hier auf den zeitgenössischen medizinischen Diskurs Bezug, um die Figur Frankas zu erklären, und belegt ihre Ausführungen durch Verweise auf englische Psychiater und frisch erschienene Fachliteratur⁷³⁶ – womit sie im Übrigen die damals rein männliche Fachperspektive auf die krankhaften Frauenfiguren einnimmt.

Was verbindet Franka und Kania? Beide Frauen sind für Männer sehr begehrenswert und geben diesem Begehren nach. Konopnicka schildert, wie auch Paweł aus *Cham* sich von dem von Franka „ausgehenden Feuer ergreifen lässt“:

[T]en człowiek w pełni lat męskich z nieugaszonymi pragnieniami w piersi, których nie zaspokoilo krótkotrwałe i bezmiłosne małżeństwo, musiał przy zetknięciu się z taką, jak Franka, istotą ulec, przylgnąć do niej, dać się ogarnąć bijącym od niej ogniem.⁷³⁷

Obwohl Kania aus der Erzählung „Anusia“ Gewissensbisse quälten, unterliegt sie der körperlichen Anziehungskraft des Mannes, der eigentlich für Anusia vorgesehen war:

Co ja jego namolestowałam!... I nic. Przylgnął tak, że i smolę by i odlepił, a jego nie... „Żenić się – powiada – z Kowalszczanką nie będę i z żadną nie będę... nic nie chcę... ciebie chcę...“ – „A ja taka owaka“ – mówię jemu. „A bądź ty sto razy taka – powiada – przepadł ja z tobą i dla ciebie...“ Aż też i zmarniał. Nie pierwszy ci i nie ostatni... Ale mnie gryzie przez to, że my, panienko...⁷³⁸ (MK 1962, 289)

In beiden Zitaten fällt die nebulöse Bezeichnung für den Zustand der Frauen auf („taka, jak Franka“/„so eine wie Franka“, „ja taka owaka“/„ich bin so eine“). Die stark ausgeprägte und ausgelebte Weiblichkeit Frankas und Kantias wird von Konopnicka also entweder verschleiert oder in diversen medizinischen Begriffen gefasst, deren Palette breit ist: „halbkrank“, „moralisch krank“, „Hysterie“, „Wahnsinn“, „Besessenheit“, „geistige Umnachtung“.

Eine weitere Parallelität zwischen dem literarischen und nichtliterarischen Text über diese weibliche „Krankheit“ besteht in der Gewissheit über deren Unheilbarkeit. Darüber scheint sich auch die Figur Anusias im Klaren zu sein, da sie sich von Kania distanziert (vgl. MK 1962, 289f.). Konopnicka macht auch in ihrer Orzeszkowa-Rezension klar: Solch ein Wesen kann man nicht retten oder heilen. Darin irre sich Paweł aus *Cham*.⁷³⁹ Er umsorgt Franka, nimmt sie wiederholt bei sich auf: „Ale to na nic. Franka

⁷³⁵ Konopnicka, *Publicystyka*, S. 224.

⁷³⁶ Vgl. ebd., S. 223f.

⁷³⁷ Ebd., S. 222f.

⁷³⁸ „Was habe ich auf ihn eingeredet! Aber nichts. Er klebte so an mir, dass man selbst Pech losgelöst hätte, aber nicht ihn... ‚Heiraten‘, sagt er ‚werde ich die Kowalszczanka nicht und auch keine andere... ich will nichts... dich will ich...‘ – ‚Aber ich bin so eine‘, sage ich ihm. ‚Sei du hundert Mal so‘, sagt er ‚ich bin mit dir und für dich verloren gegangen.‘ Bis er auch zugrunde ging. Nicht der erste war’s und nicht der letzte... Aber mich plagt es deswegen, weil wir, Fräulein...“

⁷³⁹ Vgl. Konopnicka, *Publicystyka*, S. 224.

cierpi nostalgię błota, jest do niego pociągana tak potężnie [...]“⁷⁴⁰. Konopnicka atestiert, dass das „Heimweh nach dem Sumpf“ unüberwindbar sei. Es helfen weder Mitleid noch pflegerische Tätigkeiten.

In diesem Zusammenhang ist die Gestaltung der Erzählinstanz in „Anusia“ von Interesse. Die kindliche homodiegetische Erzählerin schildert im Prinzip zwei entgegengesetzte Weiblichkeitsentwürfe, wobei die Thematik durch den naiv-unbedarften Blickpunkt entschärft und verschleiert wird. Auf der einen Seite steht Anusia, das Kindermädchen, eine alte Jungfer, die der einzigen, nicht zustande gekommenen Liebe ihres Lebens nachtrauert und sich durch starke Religiosität auszeichnet; auf der anderen Seite befindet sich die noch immer schöne Verrückte, die ihre Weiblichkeit voll ausgelebt hat, der Typ einer dörflichen Femme fatale, die außerhalb der Gesellschaft steht. Dazwischen und zugleich ganz am Anfang steht das erst fünfjährige Mädchen. Dessen Erzählung kennzeichnet eine Perspektive der Erinnerung, die Brodzka als „doppelte Perspektive“ („perspektywa podwójna“)⁷⁴¹ bezeichnet, die sich aber von Konopnickas Vorgehen in „Nasza szkapka“ unterscheidet.⁷⁴² Die Verschiedenheit besteht darin, dass in „Anusia“ die narratoriale Perspektive überwiegt, das heißt die Sicht des späteren Ichs. Von diesem Blickpunkt aus werden die geschlechterspezifische Erziehung und das frühzeitig angelegte Rollenverhalten gespiegelt, was zum Teil allerdings nur als Subtext herauslesbar ist.

Damit nimmt die Erzählung das Funktionieren von Geschlechtervorstellungen in den Blick, die ihrerseits zu den wichtigsten gesellschaftlichen Mechanismen zählen. So ahmt die kleine Erzählerin bereits ihre kommende Mutterrolle nach: Sie spielt, wie sie ihr „Kind nährt“ (vgl. MK 1962, 275, 281). Das Kind beobachtet weiterhin, wie der Jungfernstand einsam, unschön, alt und streng macht. Nur wenn Anusias jüngerer Bruder auftaucht, verändert sich deren Aussehen: „Anusia była młoda, ładna i wcale, ale to

⁷⁴⁰ Konopnicka, *Publicystyka*, S. 224.

⁷⁴¹ Brodzka, *Maria Konopnicka*, S. 159, die darauf hinweist, dass Konopnicka diesen Ausdruck selbst verwendet, allerdings in Bezug auf Prus' Erzählung „Omyłka“ („Ein Versehen“). Danach verschiebe Prus seine Geschichte in die Ferne von Erinnerungen aus Kinderjahren: „W tej podwójnej perspektywie postawiona, *Omyłka* uderza w nas złagodzone światłem i stłumionym umyślnie echem. I to jest stroną tej metody dodatnią. Stroną ujemną jest niemożliwość dostrojenia opowieści w każdym jej tonie do skali pojęć i wrażeń dziecka.“ Konopnicka, Maria, „Pierwsze opowiadania Bolesława Prusa“, in: Dies., *Publicystyka*, S. 197-211, S. 210. Wie Krystyna Tokarżówna bemerkt, kam es nach der Buchpublikation von *Omyłka* im Januar 1888 zur ersten grundlegenden Kollision zwischen Prus' politischem Programm und Konopnickas Patriotismusbegriff, während mit der Zeit das Verhältnis zwischen den beiden Schriftstellern die Form gegenseitiger Abneigung annahm. Vgl. Tokarżówna, Krystyna, „‘Luźne słoneczne ognia’ (Maria Konopnicka i Bolesław Prus)“, in: Achmatowicz, Teresa (Hg.), *Konopnicka wśród jej współczesnych. Szkice historycznoliterackie*, Warszawa 1976, S. 39-72, S. 52, 54.

⁷⁴² Vgl. Brodzka, *Maria Konopnicka*, S. 160.

wcale nie dziobata; wszystko też można w dniu takim wyprosić u niej.“⁷⁴³ (MK 1962, 276) Zudem lernt die Kleine bereits, sich mädchenhaft zu verhalten, denn da sie „wie ein Junge“ spielt, bringt ihr dies „unschönen Ruhm“ („brzydka sława“) im Hause ein:

Mówiono, że drę na sobie ubranie jak chłopak, że niezawodnie biegam do dzieciaków Pawła mocować się z nimi, a gdy zobaczono, że mam na kolanach sińce i podrapaną skórę, zrodziło się podejrzenie, że włożę na drzewa po wiśnie.⁷⁴⁴ (MK 1962, 284f.)

Das Mädchen wird für zu körperlich wildes Verhalten getadelt und vorgewarnt, dass sie keine Röcke mehr mit Spitzensaum tragen dürfe. Das geschlechterbezogene Erziehungsmittel wirkt, die Erzählerin bricht in Tränen aus (vgl. MK 1962, 285).

Gesellschaftlich-kulturelle Geschlechtszuschreibungen⁷⁴⁵ werden in „Anusia“ mittels der kindlichen Erzählerin wie nebenbei und doch deutlich genug aufgezeigt. Sie legen es nahe, Kantias Wahnsinn als Abweichung von den bestehenden Geschlechterkonventionen zu lesen. Anusia erkennt, dass dieser ausgelebte Sexualtrieb keine Krankheit ist: „– Co to za Kania? – pytamy, bywało, Anusi. A ona: – Ot, nieszczęśliwa.“⁷⁴⁶ (MK 1962, 287) Vielmehr ist es ein „Unglück“, dass Kantias Anlagen und Verhaltensweisen der herrschenden Geschlechterordnung zuwiderlaufen. Trotzdem ist Anusia nicht zur Vergebung bereit. Schließlich verliert Kania durch eine nicht näher bezeichnete Krankheit alle Spuren ihrer früheren Schönheit:

Twarz jej była cała w strasznych białawych, lekko przyschłych ranach, włosy niemal do skóry zgolone, ciało ohydłą nagością świecące. Od bramy biegła jak ścigane zwierzę i padła tuż przed schodkami naszego ganku uderzając nędzną głową o kamienie.⁷⁴⁷ (MK 1962, 290f.)

Erst jetzt nimmt Anusia sie auf und ermöglicht ihr einen würdigen Tod.

Mit dem Zustand stark ausgeprägter Weiblichkeit befasst sich Konopnicka auch im Privaten, und zwar bezüglich ihrer mittleren Tochter Helena. Entsprechende Parallelen zwischen Konopnickas privaten und literarischen Texten hat Lena Magnone untersucht, wonach Helena der Figur Kantias ähnlich ist.⁷⁴⁸ Doch war auch Helena mög-

⁷⁴³ „Anusia war jung, schön und gar nicht, aber auch gar nicht pockennarbig; auch konnte man an diesem Tag alles bei ihr erbitten.“

⁷⁴⁴ „Man sagte, dass ich meine Kleidung wie ein Junge zerreiße, dass ich unbestreitbar zu den Lausbuben Pawels laufe, um mit ihnen zu ringen, und als man entdeckte, dass ich auf den Knien blaue Flecken und zerkratzte Haut habe, kam der Verdacht auf, dass ich auf die Bäume nach Kirschen klettere.“

⁷⁴⁵ Damit thematisiert „Anusia“ unter der Textoberfläche eine der Grundannahmen der feministischen Forschung und der Genderstudies: die Unterscheidung zwischen biologischem Geschlecht (*sex*) und gesellschaftlich-kulturellen Geschlechterzuschreibungen (*gender*).

⁷⁴⁶ „Es kam vor, dass wir Anusia fragten: ‚Was ist das für eine – die Kania?‘ Und sie: ‚Ach, eine Unglückliche.“

⁷⁴⁷ „Ihr Gesicht war voller furchtbarer weißlicher, leicht angetrockneter Wunden, die Haare fast bis zur Kopfhaut rasiert, der Körper trat in grässlicher Nacktheit zutage. Vom Tor her lief sie wie ein gejagtes Tier, stürzte dicht vor der Treppe unseres Vorraums und schlug mit dem elenden Kopf gegen die Steine.“

⁷⁴⁸ Vgl. Magnone, „Córki“, S. 69; Dies., „Spotkanie z kobiecością“, S. 385. Magnone stellt des Weiteren eine Ähnlichkeit zwischen den Gefängnistexten und den familiären Erfahrungen Konopnickas fest, wonach die im Gefängnis sitzenden Mädchen das Schicksal Helenas vorwegzunehmen scheinen. Vgl. ebd.,

licherweise nicht wahnsinnig, sondern eher wurde ihre Sexualität „medizinisiert“.⁷⁴⁹ So unterliegt Helenas Zustand in Konopnickas Briefen einer starken Medizinisierung.⁷⁵⁰ Die Schriftstellerin greift krampfhaft nach medizinischen und paramedizinischen Definitionen des Zustands der Tochter, was nicht nur Ausdruck des positivistischen Szientismus sei.⁷⁵¹

Im folgenden Kapitel 4.1 „Die Geschlechterfrage – Erzählende Frauen, erzählte Emanzipation?“ wird näher auf das Verhältnis der Schriftstellerin zu ihren Töchtern eingegangen. Zuvor seien bereits hier einige Aspekte dargelegt, die speziell das Thema der Krankheit betreffen. Während für „Na rynku“ und „Jeszcze jeden numer“ eine große Distanz zwischen der Erzählerin und den Kranken nachgewiesen wurde, ist das Bestreben der Distanznahme im Privaten noch stärker. Konopnicka liegt sehr daran, sich öffentlich von der Tochter abzusondern.⁷⁵² An ihren Mann Jarosław schreibt sie von einer diesbezüglichen Bekanntmachung, die er unterzeichnen sollte: „Należy się to godności nazwiska, jakie noszę, aby z niego zrzucić tę plamę [...]. [...] trzeba okazać jawnie, że rodzina wyrzeka się wszelkiej solidarności z H.[eleną] i nic z nią wspólnego nie ma.“⁷⁵³ Die Schriftstellerin will jegliche Gemeinsamkeit mit dem „Schandfleck“ Helena „abwerfen“. Helena wird – wie Franka aus *Cham* – von Konopnicka als „halbkrank“ beschrieben, hier in einem Brief an ihre älteste Tochter Zofia: „[...] niespełna zmysłów będącą a zbyt zdrową, ażeby ją zamknąć w domu wariatów [...].“⁷⁵⁴ Die Schriftstellerin ordnet ihre Tochter in einem unklaren Zwischenzustand ein – „nicht ganz bei Sinnen“, aber „zu gesund“ für das „Irrenhaus“.

Eine Fremdsicht auf den Fall Helenas zeigt jedoch, dass die Zeitgenossen über ihren Zustand ähnlich wie Konopnicka sprechen. Im Januar und Februar 1890 laufen gegen Helena Gerichtsprozesse.⁷⁵⁵ Einer der Zeugen, der Advokat Leopold Méyet, schreibt an Orzeszkowa:

S. 355f. Allerdings ordnet Magnone Helena als „älteste Tochter“ Konopnickas ein. Vgl. Magnone, „Córki“, S. 54. Nach Jacek Nowak war von den drei Töchtern Konopnickas Zofia (1866 – 1956) die älteste, Helena (1869 – nach 1905) die mittlere und Laura (1870 – 1935) die jüngste. Vgl. die Anmerkungen in Konopnicka, *Listy do Ignacego Wasiłowskiego*, S. 81. Bezüglich des Todesjahres Helenas herrscht offenbar ebenfalls Uneinigkeit: Entgegen der Angabe bei Jacek Nowak („nach 1905“) schreibt Grażyna Legutko, dass Konopnicka im Alter von 61 Jahren, demnach im Jahre 1903 oder 1904, den Tod ihrer Tochter Helena erlebte. Vgl. Legutko, „Nekropolie Marii Konopnickiej“, S. 339.

⁷⁴⁹ Vgl. Magnone, „Córki“, S. 68.

⁷⁵⁰ Vgl. ebd.

⁷⁵¹ Vgl. ebd.

⁷⁵² Vgl. ebd., S. 58.

⁷⁵³ Brief Konopnickas an ihren Mann Jarosław vom 9. Januar 1890. Zit. nach: ebd.

⁷⁵⁴ Brief Konopnickas an ihre Tochter Zofia vom 2. Dezember 1889. Zit. nach: ebd., S. 59.

⁷⁵⁵ Vgl. ebd.

Lekarze o jej stanie nie mogą wyrobić sobie prawdziwego, a co ważniejsza, naukowego pojęcia. Położenie zresztą jest bez wyjścia. Jeżeli orzekną, że jest zdrowa – pojedzie na Syberię, jako szlachcianka; jeżeli ją uwolnią, jako wariatkę, nazajutrz po wypuszczeniu z więzienia będzie kraść na nowo.⁷⁵⁶

Erstens verunsichert der Mangel an wissenschaftlicher Erklärung das Umfeld, denn die Ärzte können sich „keinen richtigen Begriff“ von Helenas Zustand machen. Zweitens ist das Bewusstsein dafür geschärft, dass sich Helenas Zustand in einer Grauzone zwischen Gesundheit und Krankheit bewegt. Und drittens wird die Betroffene als unheilbar eingestuft: Sie „wird aufs Neue stehen“, hat also genauso „Heimweh nach dem Sumpf“ wie die moralisch ungesunde Franka.

Die Ereignisse um Helena kulminieren in den Jahren 1889 und 1890. Zu dieser Zeit erscheinen Konopnickas Erzählungen über den Wahnsinn und die Rezension zu *Cham*.⁷⁵⁷ Sie zeigt – mit Distanz – verschiedene wahnsinnige Frauen, erklärt und analysiert deren Zustand. Dabei scheint es, als spiele die Kategorie der Distanz nicht nur als narrativer Modus eine wichtige Rolle. „Distanz“ ist auch als räumliche Komponente für Konopnicka bedeutsam, wie sowohl ihre privaten als auch literarischen Erzählungen über Wahnsinn zeigen. Helena sucht die Nähe zu ihrer Mutter und verfolgt sie, worüber diese sich beklagt.⁷⁵⁸ Ähnlich wird Kania dargestellt: „Zaniosła się wielkim kaszlem, ale biegła za nami, urywanym z zadyszania, chrapliwym głosem przebaczenia prosząc, chwytając suknię Anusi, która z białą twarzą i zaciśniętymi ustami otulała nas rękoma przed dotknięciem Kani [...]“.⁷⁵⁹ (MK 1962, 289) Konopnicka entscheidet sich schließlich – wie Anusia –, sich von der Wahnsinnigen fernzuhalten und reist ins Ausland.⁷⁶⁰

Wie ihrer Korrespondenz zu entnehmen ist, wirkt Konopnicka nach einiger Zeit wieder glücklich.⁷⁶¹ Sie bereist mit einer Freundin, der Malerin Maria Dulębianka,

⁷⁵⁶ Brief Leopold Méyets an Eliza Orzeszkowa vom 18. Februar 1890. Zit. nach den Anmerkungen in: Konopnicka, *Korespondencja II*, S. 198.

⁷⁵⁷ Der These von Lena Magnone, dass Konopnicka in ihrem Werk das Thema des Wahnsinns praktisch nicht berührt, muss widersprochen werden. Vgl. Magnone, „Córki“, S. 69.

⁷⁵⁸ Brief Konopnickas an ihren Mann Jarosław vom 21. Dezember 1889. Vgl. ebd., S. 59.

⁷⁵⁹ „Sie bekam einen heftigen Hustenanfall, aber lief hinter uns her, bat mit keuchender, abgerissener Stimme um Verzeihung und griff nach dem Kleid Anusias, die, mit weißem Gesicht und zusammengepresstem Mund, uns mit den Händen vor der Berührung Kantias abschirmte [...]“.

⁷⁶⁰ In Konopnickas Korrespondenz der Jahre 1892-1903 fehlen jegliche Bemerkungen über Helena. Vgl. Magnone, „Córki“, S. 60. Erst 1903 berät sich Konopnicka mit ihrem Sohn Jan über die Unterbringung Helenas in einer Privateinrichtung in Drewnica: „Straszny jest los Heleny. Żebyż ją tylko przyjęli do tej Drewnicy. Na te dwieście rubli musimy się dobyć.“ (Brief Konopnickas vom 12. August 1903. Zit. nach: ebd.) Konopnicka greift nicht mehr zu medizinischen Begriffen. Sie bezeichnet nun Helenas Zustand oder Veranlagung als „Schicksal“ und scheint das Mitleid aufzubringen, zu dem auch Anusia am Ende gegenüber Kania fähig ist.

⁷⁶¹ Zuvor musste Konopnicka im Februar 1891 einen weiteren familiären Schicksalsschlag hinnehmen: Ihr ältester Sohn Tadeusz starb nach einer zu spät vorgenommenen Operation. Die 1893 veröffentlichte Novelle „Dym“ („Rauch“) ist eines der wenigen unmittelbaren Echos auf diesen Verlust in Konopnickas Werk. Vgl. Brodzka, *Maria Konopnicka*, S. 186f.

Italien. Am 18. Juli 1892 schreibt sie aus Genua an Lenartowicz: „Pluskamy się tu w morzu, ale dno strasznie kamieniste i nierówne. Do połowy sierpnia zabawimy pewno w Genui.“⁷⁶² Sie scheint das Leben zu genießen und gibt einen sehr privaten Einblick, wie sie sich am Strand vergnügt. Vielleicht bemerkt sie dies selbst, denn im nächsten Brief vom 9. September 1892, ebenfalls aus Genua, berichtet sie, dass sie krank sei:

Ja tu przebyłam ciężkie zapalenie oka, a także w ogóle nie byłam zbyt zdrową. Z tym większą skwapliwością pragnę skorzystać jeszcze z jesieni i razem z moją wierną towarzyszką, panną Dulembą, zwiedzić to i owo, może w okolicach samej Genui, może dalej nieco. W każdym razie nie zaraz się jeszcze stąd wybieram.⁷⁶³

Aufgrund einer „Augenentzündung“ verlängert Konopnicka ihren Aufenthalt in Italien. Auch in weiteren Briefen hebt die Schriftstellerin hervor, dass sie sich im Ausland kuriere. Es entsteht beinahe der Eindruck, als seien die Krankheiten eine Rechtfertigung dafür, dass sie Muße hat und die Freiheit des Reisens genießt. Dies wäre allerdings eine gesellschaftliche Funktion von Krankheit, die Konopnicka nicht in Form von Literatur hinterließ.

Die Analyse des literarischen Erzählens über Krankheit legt den Schluss nahe, dass die Schriftstellerin sich bei diesem Thema dem Dienst an Nation und Gesellschaft verpflichtet fühlt. Sie knüpft die Darstellung von Krankheit einerseits an die nationale Frage und warnt vor deren Vernachlässigung („Będzie wojna“). Andererseits betont Konopnicka die sozialen Aspekte von Krankheit und wirft einen kritischen Blick auf die polnische Gesellschaft, die sich mitleidlos gegenüber mittellosen Kranken zeigt („Nasza szkapka“). In Konopnickas Erzählungen über Wahnsinn sind schließlich einige epochen-gebundene Strategien festzustellen: kausale Verknüpfungen, eine durch Mäßigung gekennzeichnete Erzählinstanz sowie die Einnahme einer „gesunden“ Perspektive. Durch diese Strategien wird eine auf äußerliche Beobachtung gegründete Sicherheit bezüglich der Krankheit suggeriert. Das Motiv der Fürsorge für die wahnsinnigen Frauen kann als Hinweis auf den positivistischen Optimismus gelesen werden, dass mit entsprechenden Maßnahmen der Krankheit Herr zu werden ist. Erst die Lektüre der Privatkorrespondenz Konopnickas offenbart eine andere Erzählweise über Krankheiten sowie Unsicherheiten im Umgang mit „Wahnsinn“. Weder Annäherung noch Mitleid finden sich hier, sondern eine räumliche Trennung von dem „kranken“ Umfeld. Mit der Distanznahme kündigt die Schriftstellerin zugleich ihren „familiären Dienst“ auf, doch die erlangte Freiheit thematisiert sie nur in privaten Texten.

⁷⁶² Brief Konopnickas an Teofil Lenartowicz vom 18. Juli 1892. Konopnicka, *Korespondencja I*, S. 127.

⁷⁶³ Brief Konopnickas an Teofil Lenartowicz vom 9. September 1892. Ebd., S. 130.

4. FRAUEN UND JUDEN IM KONTEXT DES POSITIVISTISCHEN PROGRAMMS

Das positivistische Programm zielt in seinen Bestrebungen zur Reorganisation der polnischen Gesellschaft neben der Bauernschaft vor allem auf zwei weitere Gruppen ab: Frauen und Juden, die sich gleichermaßen emanzipieren sollen.⁷⁶⁴ Neben der „organischen Arbeit“ und der „Arbeit an der Basis“ („praca u podstaw“) bilden die Emanzipation der Frauen und die Assimilation der Juden somit das Hauptanliegen der Positivisten.⁷⁶⁵ Über die ähnliche Behandlung dieser Bevölkerungsteile von positivistischer Seite hinaus besteht eine weitere Parallele zwischen diesen: Auf die Ähnlichkeit der Situation von Frauen und Juden im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert weist die neuere polonistische Forschung hin⁷⁶⁶ und kommt zu dem Ergebnis, dass die polnische Literatur zum überwiegenden Teil unbewusst wertende Bilder von Juden hervorbrachte, worin sich Parallelen zur Konstruktion von Weiblichkeit zeigen.⁷⁶⁷ Diesen kulturhistorischen Aspekten trägt auch die Entwicklung der poststrukturalistischen Narratologie Rechnung, die sich hinsichtlich der Kategorien *gender* und *race* öffnet, um Rassen- und Geschlechtszugehörigkeit in ihre Untersuchungen einzubeziehen.⁷⁶⁸ Unter Berücksichtigung dieser Kategorien und ihrer Konstruktion werden im folgenden Kapitel Konopnickas Erzähltexte über Juden und Frauen beleuchtet. Dabei soll auch der Frage nachgegangen werden, inwiefern sich die Schriftstellerin bei diesen Themen dem Dienst an Nation, Gesellschaft und Familie verpflichtet fühlt oder sich von diesem befreit.

⁷⁶⁴ Vgl. Borkowska, „Polnische Literatur“, S. 206. Vgl. auch Grynberg, „The Jewish Theme“, S. 49.

⁷⁶⁵ Vgl. Malik, „Prądy kulturalne“, S. 26.

⁷⁶⁶ „Twierdzę, że sytuacja kobiet nosi pewne cechy podobieństwa wobec sytuacji Żydów.“ Umińska, Bożena, *Postać z cieniem. Portrety Żydówek w polskiej literaturze od końca XIX wieku do 1939 roku*, Warszawa 2001, S. 18.

⁷⁶⁷ Vgl. ebd., S. 17f.

⁷⁶⁸ Vgl. Nünning; Nünning, „Von der strukturalistischen Narratologie“, S. 13f.

4.1 Die Geschlechterfrage – Erzählende Frauen, erzählte Emanzipation?

Die Schriftstellerinnen der Generation Konopnickas und Orzeszkowas funktionieren im positivistischen Projekt auf eine besondere Art.⁷⁶⁹ Die gesamte Epoche ist durch eine Selbstbeschränkung gekennzeichnet, die in einem gemäßigten Ausdruck des Sprechenden, in einem abgeschwächten Interesse an Erotik und deren existentieller Dimension sowie im Respektieren der Prinzipien der realistischen Darstellung besteht.⁷⁷⁰ Diese Grundsätze werden vor allem von Frauen rigoros befolgt, die sich beim Schreiben vom eigenen Geschlecht distanzieren.⁷⁷¹ Die von Grażyna Borkowska ausführlich beschriebene „Strategie der Mimikry“ beruht auf der Verdrängung der Weiblichkeit.⁷⁷² Konopnicka wird zwar nicht zu den Autorinnen gerechnet, die sich dieser Strategie bedienen, jedoch stellt eine ihrer Rollen – die der Nationaldichterin („wieszczka narodowa“) – „die exakte Realisierung ‚der Nachahmung gegenüber der männlichen literarischen Tradition‘“⁷⁷³ dar. Dies trifft auf einige ihrer Prosatexte zu, in denen Konopnicka sich der nationalen Thematik widmet; so fällt etwa im Zusammenhang mit der Aufstandsthematik die Gestaltung männlicher Ich-Erzähler und Erzählperspektiven auf (siehe das Kapitel 2.2.1 „Glaube und Kirche im nationalen Kontext“). Doch verfasst die Schriftstellerin auch Erzähltexte, in denen das Verhältnis der Geschlechter das Hauptthema bildet, und verwendet dort ganz andere narrative Strategien. Konopnickas selbstgewählte Rolle der „Nationaldichterin“ ist keineswegs ihre einzige, sondern sie nimmt am Geschlechterdiskurs in einer Weise teil, die bereits in die modernistische Behandlung dieses Themas weist.⁷⁷⁴

Vier entsprechende Prosatexte bieten sich in diesem Zusammenhang zur Analyse an, hier geordnet nach den Jahren ihrer Erstpublikation: „Maryśka“ (1887), „Józefowa. Studium z natury“ (1890, „Die Józefowa. Eine Naturstudie“) „Krysta“ (1895) und „Mój zegarek“ (1904, „Meine Uhr“). Dabei können einige Anregungen und Ansätze der recht weit entwickelten Verbindung von Narratologie und Genderstudies nutzbar gemacht werden.⁷⁷⁵ Für die genannten Erzähltexte erweist sich etwa neben der Untersuchung der Erzählinstanz und der Perspektive vor allem die Analyse des erzähl-

⁷⁶⁹ Vgl. Magnone, „Córki“, S. 52. Magnone resümiert hier die Erkenntnisse Grażyna Borkowskas.

⁷⁷⁰ Vgl. ebd., S. 52f.

⁷⁷¹ Vgl. ebd., S. 53.

⁷⁷² Vgl. die Strategie zusammenfassend: ebd., S. 52.

⁷⁷³ Vgl. ebd., S. 53. Der zweite Teil der These Magnones lautet, dass „die beunruhigende Schönheit der Töchter Konopnickas, ihre Weiblichkeit und ihr Wahnsinn die Rückseite der von der Dichterin angewandten Strategie der Mimikry, ihr Symptom zu sein [scheinen].“

⁷⁷⁴ Vgl. Borkowska, Grażyna, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996, S. 156.

⁷⁷⁵ Vgl. beispielsweise Nünning, „Gender“ sowie Nünning, Vera; Nünning, Ansgar (Hg.), *Erzähltextanalyse und Gender studies*. Stuttgart 2004.

ten Raumes als gewinnbringend, um kulturspezifische Erfahrungen bezüglich des Verhältnisses der Geschlechter aufzudecken. Wie Natascha Würzbach ausführt, ist neben der Klassenzugehörigkeit und ethnischen Herkunft das Geschlecht von entscheidendem Einfluss für die Zuweisung von gesellschaftlichen Räumen an Individuen und Gruppen; für die Konkretisierung der Geschlechterproblematik im erzählten Raum benennt sie folgende Aspekte: „1. Zugänglichkeit und Grenzüberschreitung, 2. Standort und Bewegung der Figuren, 3. geschlechtsspezifische Erlebnisweisen und Bedeutungszuweisungen.“⁷⁷⁶ So sind allen Figuren der zu analysierenden Werke bestimmte Räume zugewiesen, und die Überschreitung ihrer Grenzen kann im Lichte der Geschlechterthematik gedeutet werden; zudem gelingt es Konopnicka in „Krysta“ durch besondere Vermittlung der inneren Rede ein ihrer Zeit vorausweisendes Beispiel für die geschlechtsspezifische Erlebnisweise des Raumes zu schaffen. Die Suche nach einem konkret „weiblichen Schreiben“ soll in diesem Kapitel hingegen vernachlässigt werden. Da die „männlich“ oder „weiblich“ konnotierten Schreibstrategien auf konventionellen Geschlechterzuschreibungen beruhen – wie auch in der Forschung betont wird⁷⁷⁷ –, tragen sie wenig zur kulturhistorischen Kontextualisierung der Geschlechterfrage bei. Um die Wechselwirkung mit dem gegebenen kulturellen Umfeld herauszuarbeiten, sollen neben den vier Erzähltexten wiederum einige publizistische und private Äußerungen sowie biografische Fakten Konopnickas hinzugezogen und unter dem Aspekt der sozialkulturell zugeschriebenen Geschlechtsidentität einer Lektüre unterzogen werden.

⁷⁷⁶ Vgl. Würzbach, Natascha, „Raumdarstellung“, in: Nünning; Nünning, *Erzähltextanalyse*, S. 49-71, S. 51, 57.

⁷⁷⁷ Vgl. etwa Allrath, Gaby; Surkamp, Carola, „Erzählerische Vermittlung, unzuverlässiges Erzählen, Multiperspektivität und Bewusstseinsdarstellung“, in: Nünning; Nünning, *Erzähltextanalyse*, S. 143-179, S. 152f; oder Würzbach, „Raumdarstellung“, S. 65, die zeigt, dass sich für die sprachliche Darstellung von Räumen einige Kriterien finden lassen, die auf geschlechtsstereotype Eigenschaften und Verhaltensweisen rekurrieren. So ist die traditionell männlich konnotierte Haltung der Überlegenheit durch einen erhöhten Standpunkt und die panoramische Erfassung des Raums gekennzeichnet, hinzu kommt die Tendenz zur verallgemeinernden Auswertung der Beobachtung in Kommentaren. Hingegen bevorzugen weiblich markierte Erzählinstanzen emotional besetzte Wirklichkeitsausschnitte, was bezüglich der Raumdarstellung bedeutet, dass folgende Merkmale vorliegen: Nahsicht, Erfassung von Einzelheiten, Sensibilität von Stimmungen, unmittelbare Wahrnehmung. Vgl. ebd. Bereits an diesem Beispiel wird das Stereotype der Weiblichkeits-/Männlichkeits-Zuschreibungen deutlich, die durch eine entsprechende Textanalyse wiederum fortgeschrieben werden. Da die Strategien unabhängig vom Geschlecht des Autors sind, würde man sich somit nur im Kreise drehen.

4.1.1 Ethisch-moralische Vorstellungen der dörflichen Gemeinschaft

In den Novellen „Maryśka“ und „Krysta“⁷⁷⁸ durchleben die weiblichen Hauptfiguren Beziehungsdramen, die im Geflecht der ethisch-moralischen Vorstellungen der dörflichen Lebensgemeinschaft erzählt werden. Maryśka, die der landlosen Schicht⁷⁷⁹ angehört und an einem Herrengut als Köchin angestellt ist, durchlebt den tragischen Moment der Brautwerbung ihres ehemaligen Geliebten Antek um die Tochter einer vermögenden Familie. Der Stallknecht Antek ist zugleich der Vater ihres etwa zweijährigen Sohnes; mit einem weiteren, unehelichen Kind ist Maryśka von ihm schwanger. Das räumliche Zentrum der Handlung und der Maryśka zugewiesene Raum bildet die Gesindeküche. Aus der Schilderung des Raumes geht hervor, dass die Gesindeküche vor allem den bediensteten Frauen vorbehalten ist; sie ist für diese, zumal im Winter, der Arbeitsplatz. Dort wird gebacken, gekocht, gesponnen und Futter für das Vieh vorbereitet. Die männlichen Figuren der Knechte haben Zutritt zu dem Raum, wo sie sich von der Arbeit aufwärmen und zu Abend essen (vgl. MK 1962, 235, 242). Die Küche ist somit auch als Raum dargestellt, den sich Frauen und Männer teilen und in dem es zu Annäherungsversuchen und Blickwechseln kommt, so zwischen Jędrrek und Ulina, die mit Brotbacken beschäftigt ist: „Czyniła zaś to wszystko z powolnymi, trochę ciężkimi ruchami, nie przemówiwszy ani słowa, tylko parę razy na wesołego Jędrka wejrząwszy, który, gwizdząc prez zęby, oczyma za nią wodził [...]“⁷⁸⁰ (MK 1962, 242) Hier findet auch gemeinsam das Abendessen statt, das dem kommunikativen Austausch dient: „Zaczęto jeść i gawędzić.“⁷⁸¹ (MK 1962, 242) Dabei sind es vor allem die Männer, die über Informationen aus dem weiteren Raum des Dorfes verfügen, die über den Stand der Brautwerbung und den Wert der verhandelten Besitztümer diskutieren. Den Frauen kommt im geschlechtergemischten Gespräch hingegen ein Redeanteil geringeren Umfangs zu, der ergänzende Bemerkungen umfasst.

Dem zentralen und Innenraum „Küche“ ist somit ein Außenraum gegenübergestellt. Dieser umfasst das Gebiet der Gutsbesitzungen und des Dorfes. Die Text-

⁷⁷⁸ Konopnicka, Maria, „Maryśka“, in: MK 1962, S. 234-252; sowie „Krysta“, in: MK 1974 III, S. 202-238. Beide Texte sind als Novellen zu definieren. Vgl. Brodzka, *O nowelach*, S. 168, 262.

⁷⁷⁹ Es handelt sich um die dörfliche landlose Schicht, der Maria Dąbrowska später einen ganzen Erzählband – *Ludzie stamtąd* (1926, *Die Landlosen*) – widmen wird. Einige Ähnlichkeiten in der Behandlung des Themas durch beide Schriftstellerinnen sind festzustellen, zum Beispiel wenn es um die Macht der Sexualität geht, die auch in Dąbrowskas Erzählung „Lucja z Pokucie“ („Lucja aus Pokucice“) zentral ist.

⁷⁸⁰ „Sie führte alles jedoch mit langsamen, ein wenig schweren Bewegungen aus, während sie kein Wort sagte, nur einige Male auf den fröhlichen Jędrrek schaute, der durch die Zähne piffte und sie mit seinen Blicken verfolgte [...]“

⁷⁸¹ „Man begann zu essen und sich zu unterhalten.“

spannung resultiert nun unter anderem daraus, dass die Grenze zwischen beiden Räumen durchlässig ist, obwohl die Küche als Ort der Handlung vorerst nicht verlassen wird. Durch die Klänge der Musikkapelle dringen jedoch das Ereignis der Brautwerbung und sogar der Verlauf der Verhandlungen zwischen dem Bräutigam und den Schwiegereltern bis in die Gesindeküche vor:

Wskroś jękliwego zawodzenia i zrywających się poświstów wichru słycać było donośny huk bębna, który taneczną coraz wyraźniejszą nutę na troje drobił, z wielkiej mocy przybijając pierwsze uderzenie, a dwa drugie mimo, jakoby do niechcenia puszczając; już z samego tego bębnienia znać było, że znowy będą nie byle jakie.⁷⁸² (MK 1962, 243f.)

Diese Verschränkung von Innen- und Außenraum macht zugleich die räumliche Beengtheit und Standortgebundenheit deutlich, der die weibliche Hauptfigur unterliegt. Denn die Küche ist nicht nur Arbeits- und Gemeinschaftsraum, sondern auch Maryśkas Wohnraum, worauf die Nennung ihrer Truhe und ihres Betts hinweist (vgl. MK 1962, 244f.). Die Figuren der weiteren Bediensteten können so gleichzeitig den Brautzug als auch das Drama der verlassenen Maryśka miterleben, das sich an ihren Reaktionen zeigt, die von Gleichgültigkeit, Abwesenheit und Verstörtheit bis hin zu Weinen und Wut reichen. Da Maryśka über keinen geografisch feststellbaren Rückzugsraum verfügt, unternimmt sie verschiedene Schritte, um sich von der Gemeinschaft abzugrenzen oder die räumlich engen Grenzen zu erweitern. So dreht sie sich mit dem Rücken den anderen zu, läuft zum Weinen nach draußen, setzt ihr quengelndes Kind vor die Tür, begibt sich in den Stall. Jedes Mal kehrt Maryśka jedoch – wegen des Wetters, der Arbeit – in die Küche zurück, was ihre feste Bindung an den Raum zeigt. Als die Bediensteten sie auffordern, ihr Kind wieder hinein zu nehmen, ist sie gezwungen, den gemeinschaftlichen Innenraum wieder herzustellen.

Es sind vielfältige Äußerungen, die weiblichen und männlichen Stimmen der Bediensteten-Gemeinschaft, denen Maryśka sich in der Küche ständig gegenüber sieht. Der Herausstellung dieser Gesinde-Stimmen ordnet Konopnicka die Erzählhaltung unter: Sie schafft eine homodiegetische Erzählerin, die in geringstmöglichem Grade am Geschehen beteiligt ist. Erst in der Schlusszene äußert sie sich als personalisiertes Ich. Jedoch wird der Eindruck erweckt, der Standpunkt der Erzählerin befinde sich während der gesamten Handlung inmitten der Küche. Ihre Aufmerksamkeit schwenkt von den

⁷⁸² „Durch das klägliche Jammern und das plötzlich aufkommende Pfeifen des Sturmes hindurch war das laute Dröhnen der Trommel zu hören, welche die immer deutlichere Tanznote in drei Teile zerfallen ließ, indem der erste Schlag mit großer Kraft erfolgte und die beiden anderen nebenbei, wie nachlässig geschlagen wurden; schon allein an diesem Trommeln war zu erkennen, dass die Absprachen nicht von Pappe sein würden.“

Reaktionen der Bediensteten immer wieder zu den Geräuschen von außen, so als Maryśka weinend die Küche verlässt:

Wtedy Ulina podniosła się i westchnąwszy rzekła:
– Oj, oj! źle głupiemu na świecie, kiej rozumu nie ma! – [...] Zza węgła tymczasem słycać było wskroś wichru ciężkie, bolesne zawrozenie Maryśki, a nieco dalej zbliżającą się do wsi kapelę.⁷⁸³ (MK 1962, 239)

Es ist dies die von Konopnicka bevorzugte Haltung der unbeteiligten Beobachterin. Wie Brodzka feststellt, konzentriert sich die Beobachtung darauf, die Hauptfigur durch ihre Taten, Gesten und Reaktionen zu charakterisieren.⁷⁸⁴ Weiterhin vermag es diese räumliche Position inmitten des Geschehens, das Funktionieren der dörflichen Gemeinschaft wie „aus sich selbst heraus“ zu beschreiben und deren moralisch-ethischen Kanon zu legitimieren, wobei die Frage nach den Geschlechterkonventionen von besonderem Interesse ist.

Aus diesem Grund sollen die verschiedenen Figuren der Bediensteten des Gutes betrachtet werden, die unterschiedlich auf das Drama Maryśkas reagieren. Die Frauen distanzieren sich von ihrer Geschlechtsgenossin: Sie kichern und lachen, lassen versteckten Spott über Maryśkas Dummheit laut werden, wahren vor den Männern aber Zurückhaltung in ihren Äußerungen: „[...] dziewczki dyplomatycznie milczały; ano, nie wiadomo, co jeszcze kogo spotkać kiedyś może...“⁷⁸⁵ (MK 1962, 244) Von den Männern spottet nur einer und wirft böse Blicke; die anderen lachen laut, als Maryśka herausläuft, um sich – als materielle Sicherheit – die Stiefel des abwesenden Anteks zu holen. Schließlich macht sich jedoch bei allen im Angesicht von Maryśkas Unglück Niedergeschlagenheit breit: „Jedzącym zrobiło się czegoś markotno; parobcy przycichli, dziewczki zaczęły wzdychać [...]“⁷⁸⁶ (MK 1962, 244) Im Endeffekt findet die Gemeinschaft zu einem einheitlichen, pragmatischen Urteil. Sie begrüßt, dass Maryśka sich Anteks frisch besohlte Stiefel aneignet: „Oglądali parobcy, oglądały dziewczki i wszyscy zgodzili się na to, że Maryśka może za one buty dostać choćby i całe dwa ruble. Prawa jej do zabrania Antkowi i do sprzedania ich nikt nie zaprzeczał i nikt o nim nie

⁷⁸³ „Dann erhob Ulina sich und sagte seufzend: ‚Oh, oh! Schlecht ergeht es dem Dummen, der keinen Verstand hat!‘ [...] Hinter der Ecke war unterdessen durch den Sturm das schwere, schmerzliche Wehklagen Maryśkas zu hören und etwas weiter entfernt die sich dem Dorf nähernde Musikkapelle.“

⁷⁸⁴ Vgl. Brodzka, *Maria Konopnicka*, S. 166. Brodzka stellt fest, dass die Novelle damit der schriftstellerischen Methode Maupassants nahesteht. Magnone schreibt, dass in „Maryśka“ die Protagonistin praktisch stumm ist, während sich ihre „Autopräsentation“ mit Hilfe impliziter Informationen vollzieht: Ihr Körper spricht für sie. Vgl. Magnone, „Spotkanie z kobiecością“, S. 371, die diese Darstellungsweise auch für die Erzählungen „Anusia“ und „Józefowa“ feststellt.

⁷⁸⁵ „[...] die Mägde schwiegen diplomatisch; nun, man weiß nicht, was einem noch einmal widerfahren wird.“

⁷⁸⁶ „Den Essenden wurde es irgendwie traurig zumute; die Knechte wurden leiser, die Mägde begannen zu seufzen [...]“

wątpił.⁷⁸⁷ (MK 1962, 246) Eine räumliche und ethische Grenzüberschreitung, zugleich die Kulmination der Novelle, vollzieht Maryśka, als sie schließlich in den Außenraum zu fremdem Eigentum vordringt: Sie gräbt in verzweifelter Anstrengung hinter der Scheune Anteks Kartoffelmiete aus, um diese für sich in eine Kammer bei der Gesindeküche zu bergen. Hier reagieren die Knechte unsicher ob der Rechtmäßigkeit dieses Vorgehens: „Rzecz zaczynała być poważną, parobcy spochmurnieli. W twarzach ich widać było głęboki namysł: czy rozwaleniu Antkowego kopczyka zapobiec, czy też dać pokój. [...] – No, no! – dawało się słyszeć do czasu do czasu – no, no!“⁷⁸⁸ (MK 1962, 246) Zögernd, aber schließlich zustimmend wird die Meinung Jeronims, eines besonnenen Knechts, aufgenommen:

– A niech ta! [...] Zawszeć to ta łatwiej chłopu na trzech morgach i o dwojgu bydłat, choćby mu też i kartofli do sadzonki kupić przyszło, niż takiej to mizerocie z dzieciakiem u spódnicy i z drugim za pasem. Co prawda, to nie grzech. Zawszeć to sierocka krzywda. Bierze Antek bogaczkę, niechże się i ta chudoba czymniebądź zasili.⁷⁸⁹ (MK 1962, 247)

Wortführer und Meinungsträger sind in dieser Angelegenheit die Männer; sie entscheiden gemeinschaftlich ethische Fragen, die damals noch keine rechtlichen sind: die Frage der Unterhaltspflicht von Vätern gegenüber ihren Kindern und den allein erziehenden Müttern. Dieser praktische, vernunftmäßige Aspekt wird im gemeinsamen Raum der Gesindeküche geregelt, während moralische und emotionale Fragen der außerehelichen Mutterschaft an diesem Ort nicht verhandelt werden. Damit findet Maryśka in ihrem tragischen Erleben der Situation keine Anlaufstation beziehungsweise keinen Raum der Geborgenheit.

Die gut eine Seite umfassende Schlusszene zeigt nach einer Ellipse Maryśka an einem anderen Platz, dem einzig ihr noch zugänglichen Raum: Als Mutter zweier unehelicher Kinder sitzt sie mit diesen bei ihrer eigenen Mutter; sie leben zur Miete auf fremdem Grund und Boden. Als an Typhus Erkrankte ist sie nun nicht mehr arbeitsfähig, das heißt die Gesindeküche ist ihr nicht mehr zugänglich. Das Zimmer ist von Armut gekennzeichnet: „W całej izbie znać było wielką biedę.“⁷⁹⁰ (MK 1962, 251) Doch die Krankheit Maryśkas scheint nicht eindeutig zu sein, wie den Worten der Mutter zu

⁷⁸⁷ „Die Knechte und Mägde betrachteten [die Stiefel] und alle waren sich darin einig, dass Maryśka für diese Stiefel wenigstens zwei ganze Rubel erhalten kann. Das Recht, Antek diese wegzunehmen und sie zu verkaufen, stellte niemand in Abrede und bezweifelste keiner.“

⁷⁸⁸ „Die Sache begann ernst zu werden, die Mienen der Knechte verfinsterten sich. Auf ihren Gesichtern zeigte sich tiefes Nachdenken: Sollte man das Zerstören von Anteks Miete verhindern oder doch Ruhe geben? [...] ‚Na, na!‘, war von Zeit zu Zeit zu hören, ‚na, na!‘“

⁷⁸⁹ „Nun, soll sie! [...] Immerhin hat es ein Mann auf drei Morgen und mit zwei Rindern leichter, obwohl er auch Kartoffelstecklinge kaufen musste, als solch eine Armselige mit einem Kind am Rocksäum und einem zweiten im Bauch. Das ist allerdings keine Sünde: Immerhin geht es um das Unrecht von Waisen. Nimm Antek eine Reichere, möge er auch dieses magere Mädchen irgendwie versorgen.“

⁷⁹⁰ „In der ganzen Stube war eine große Armut zu erkennen.“

entnehmen ist: „Ona to niby i nie taka chora, ino że nijakiej w niej mocy. A skąd ma być moc! Albo to zje co godnego, albo i wypije?“⁷⁹¹ (MK 1962, 252) Maryśka ist kraftlos, verweigert die Nahrung. Die daraus resultierende Krankheit und Schwäche ermöglichen es ihr, sich aus dem gemeinschaftlichen Raum zurückziehen. Ihre körperliche Verweigerung ist genauso wie die nichtverkauften Stiefel Anteks ein Zeichen dafür, dass Maryśka sich den von der Gemeinschaft herangetragenen Geschlechtervorstellungen entzieht. Sie akzeptiert nicht – wie die Mehrheit ihrer Umgebung – das Prinzip, nach dem die „Ökonomie des Lebens“ eine höhere Priorität als das Gefühl hat.⁷⁹²

Die Novelle „Krysta“, die von der zeitgenössischen Kritik hoch geschätzt wird,⁷⁹³ weist einige thematische Parallelen zu „Maryśka“ auf: Es handelt sich um ein Beziehungs-drama im dörflichen Milieu, dem ein uneheliches Kind entspringt; die Mutter übernimmt eine Fürsorgefunktion gegenüber ihrer Tochter, während die Hauptfigur sich krank zurückzieht. Jedoch hat dieses Mal die weibliche Figur die Treue gegenüber ihrem Mann, wiederum mit Namen Antek, gebrochen. Seit dieser vor zwei Jahren zum Militärdienst nach Russland gegangen ist, gab es keine Nachricht von ihm, so dass er als tot gilt. Währenddessen ist Krysta auf das Werben des Knechts Paweł eingegangen. Die Hauptfigur findet sich wieder den pragmatisch orientierten Geschlechtervorstellungen der dörflichen Gemeinschaft ausgesetzt, die hier vor allem ihre Mutter vertritt.

Räumlich teilt sich die erzählte Welt, ähnlich wie in „Maryśka“, in einen Innen- und Außenraum. Der Innenraum ist das Haus, hier liegt Krysta nach der Geburt in der Stube im Bett. Bei der Zuweisung dieses gesellschaftlichen Raumes spielt neben der Geschlechts- die Klassenzugehörigkeit eine Rolle, denn Krysta befindet sich in ihrem eigenen Haus, das heißt ihre Familie gehört zu der Schicht, die eigenen Grund und Boden besitzt. Dieses Raummerkmal des „Eigenen“ wird vor allem von der Mutter vorge-nommen:

⁷⁹¹ „Sie ist eigentlich nicht so krank, nur dass sie keine Kraft in sich hat. Aber woher sollte sie Kraft haben! Isst oder trinkt sie denn etwas Vernünftiges?“

⁷⁹² Vgl. Brodzka, *Maria Konopnicka*, S. 167. Somit dringt Konopnicka mit „Maryśka“ tief das Seelenleben der Vertreter des „vierten Stands“ ein; diesem Streben hatte sie seit langem mehrfach Ausdruck in publizistischen Äußerungen und privater Korrespondenz gegeben. Vgl. ebd., S. 165. An Jaroslav Vrchlický schreibt Konopnicka 1886 etwa bezüglich Prus' Roman *Placówka* (*Der Vorposten*): „[P]rzybyła nam powieść Prusa pt. *Placówka*. Nie znam, powiem szczerze, książki, która by zupełnie i dokładniej wyczerpywała sferę uczuć, sferę pojęć, a nawet sferę języka polskiego chłopca. [...] Takiego dokumentu z życia ludu jeszcześmy nie mieli.“ Brief vom 18. Oktober 1886. Konopnicka, *Korespondencja I*, S. 204. Zur Darstellung des einfachen Volkes im Gegensatz zu der des Adels siehe auch das Kapitel 2.1.3 „Erzählen über das Volk – Verschwinden des adligen Ichs?“.

⁷⁹³ Vgl. Brodzka, *Maria Konopnicka*, S. 212.

– [...] Strzegła ja cię, córko, pókiś dziewczką była; a potem ty już sama sobie gospodynią byłaś... Żle wypadło... bieda... A co robić... Jeszcze tobie, córko, nie krzywda! Wyleżysz się ciepło pod pierzyną, nikt cię do roboty to trzeci dzień nie woła, nie pędzi, matki ci poda, posłuszy... Jeszcze to, jeszcze... A te insze to i na komornym muszą, w cudzej izbie, w cudzym posiedzeniu muszą...⁷⁹⁴ (MK 1974 III, 208)

Die Stube ist der Raum zu Erholung und Genesung, nicht notwendigerweise der Arbeitsort der Tochter. Doch ist die ganze Besetzung nicht von zwei Frauen allein zu versorgen, weshalb ein Hausherr nötig ist: „– [...] Czyja by wszystkiemu głowa była, czyje zarządzenie, kiedy gospodarza nie stało?“⁷⁹⁵ (MK 1974 III, 207)

Für Krysta, aufgrund ihres schwachen gesundheitlichen Zustands an den Innenraum gebunden, ist das Haus somit ein Ort der Qual, aus dem sie sich nicht vor dem Zusammenleben mit der Mutter und Paweł zurückziehen kann. Der Knecht hat Zugang zu der Stube, betritt sie energisch: „Wszedł szeroko, głośno, jakby tu gospodarzem był [...]“⁷⁹⁶ (MK 1974 III, 210). Krysta beklagt, dass Paweł überhaupt in das Haus gelangte: „– Ach, matko, matko, matko!... Po co my, po co, parobka do chałupy brały!“⁷⁹⁷ (MK 1974 III, 206) Denn das Haus ist der Ort, an dem der Knecht um sie warb und sie ihm schließlich erlag: „– Po co on tu w chałupie siedział? Po co za mną dniem, nocą zagładał...?“⁷⁹⁸ (MK 1974 III, 207) Zugleich enthält der Raum aber noch Spuren Anteks, so seinen Pelz. Doch Paweł wird mehr und mehr Raum zugestanden, insofern die Mutter ihm Anteks Pelz anbietet. Für den Knecht bedeutet die Verbindung mit Krysta einen Aufstieg in der dörflichen Hierarchie: Er kann durch eine Heirat eigenen Grund und Boden erhalten, sich also den Raum aneignen. Die weibliche Hauptfigur aber verbindet mit dem häuslichen Raum nur Negatives: „– Oj, nie będzie tu dobrze, matko, nie będzie, ino źle będzie! Żle się zaczęło i źle skończy!“⁷⁹⁹ (MK 1974 III, 209)

Krysta teilt den häuslichen Raum weiterhin mit ihrer Mutter, die geschlechtsbezogene Erwartungen an sie heranträgt. Die energische Frau, die nach außen zeigen möchte, dass alles „gemäß dem Sakrament“ und „gemäß dem heiligen Ehestand“ geschah, gibt Krystas Wünschen keinen Raum: Sie will Paweł zum Ehemann Krystas und neuen Hausherrn machen. Folglich wird die Stube für Krysta zum Ort der Bedrohungen:

⁷⁹⁴ „[...] Ich behütete dich, Tochter, solange du ein Mädchen warst; aber dann warst du schon selber Hausherrin. Schlecht ist es ausgegangen... schlimm... Aber was soll man machen... Noch gereicht es dir, Tochter, nicht zum Nachteil. Du liegst warm unter dem Federbett, schon den dritten Tag ruft dich keiner zur Arbeit, treibt dich an, die Mutter versorgt dich, bedient dich... Noch ist es so... Aber die anderen müssen zur Miete unterkommen, in einer fremden Stube, müssen auf fremdem Besitz sein...“

⁷⁹⁵ „Wer wäre allem das Oberhaupt gewesen, wer hätte Anweisungen gegeben, als der Hausherr nicht mehr da war?“

⁷⁹⁶ „Er trat weit ausgreifend und laut ein, als ob er hier der Hausherr sei [...]“

⁷⁹⁷ „Ach, Mutter, Mutter, Mutter! Warum, warum haben wir den Knecht ins Haus genommen!“

⁷⁹⁸ „Warum saß er hier im Haus? Warum hat er Tag und Nacht nach mir geschaut?“

⁷⁹⁹ „Oh, hier wird es nicht, wird es nicht gut sein, Mutter, nur schlecht wird es sein! Schlecht hat es begonnen und schlecht wird es enden!“

Węc jak stała [matka], tak się z pięściami do łóżka zwróciła.

– Dałabym ja jej [Kryście], zatraconej, żeby cię [Pawła] nie chciała! Na leśne jabłko bym sprąła. Pierzynę bym z niej ściągnęła! Z chałupy bym wygoniła i z dzieciakiem razem!⁸⁰⁰ (MK 1974 III, 215)

Der Raum des Hauses bietet also nur Schutz, wenn die Tochter den Regeln der Mutter folgt, die diese auch gewaltsam durchsetzen will.

Die Meinung der Mutter dominiert im Innenraum und steht stellvertretend für die ethisch-moralischen Vorstellungen des Dorfes bezüglich der Geschlechterordnung. Demnach sind neue Partnerschaften von Soldatenfrauen keine Seltenheit, wie die Mutter erklärt: „– [...] Jeszcze takiej żołnierki we wsi nie było, co by utrwała. Jużci że źle, że grzech. A co robić? Ochfiarować Panu Jezusowi i już!“⁸⁰¹ (MK 1974 III, 208) Im dennoch vorhandenen Bewusstsein für Krystas heikle Lage empört die Mutter sich aber auch gegenüber Paweł, der eine Tauffeier in aller Stille wünscht:

– [...] Czego ja się będę przed ludźmi kryła?... Czego się będę wstydziła?... Czy to [dziecko] Krysta na gościńcu znalazła abo na pogrąbkach? Czy to w płachcie ze służby przyniosła?... Gospodarska córka je!... Sama sobie gospodyni je!... We swoim gruncie, we swojej chałupie siedzi! Z matką siedzi! [...] Jakaś na pokrytkę przed ludźmi robić chciał, toś se mógł inszej szukać! Parobczyńskiej dziewczki mogłeś sobie szukać! Po komornicach chodzić!“⁸⁰² (MK 1974 III, 214)

Schließlich wird im häuslichen Raum die Tauffeier für das Kind ausgerichtet. Krysta betrachtet dies als Anteks Begräbnisfeier, ihr Ehemann wird damit endgültig aus dem Raum vertrieben: Der Innenraum hat somit die Ordnung der Mutter angenommen.

Den mütterlichen Regeln entkommt Krysta durch einen Raumwechsel – so strebt sie nach der Feier nach draußen: „Pilno jej było stąd iść, pilno za Antka na mszę dać. A toć go tu pochowali jakby... Toć tu jakby na pogrzebie jego pili...“⁸⁰³ (MK 1974 III, 218) Krysta verlässt das Haus, um in der Kirche für Antek zu beten.⁸⁰⁴ Erst außerhalb der häuslichen Grenzen dringen die Ereignisse um Mutterschaft und Heirat in ihr Bewusstsein vor: „Teraz dzieciak imię ma, chrzestnych ma, w księżce zapisany stoi... A

⁸⁰⁰ „Wie sie [die Mutter] also dastand, drehte sie sich mit den Fäusten zum Bett: ‚Ich würde ihr [Krysta], der Elenden, was geben, dass sie dich [Paweł] nicht will! Ich würde sie windelweich prügeln. Das Federbett würde ich ihr wegziehen! Aus dem Haus würde ich sie gemeinsam mit dem Kind jagen!‘“

⁸⁰¹ „[...] Solch eine Soldatenfrau gab es im Dorf noch nicht, die ausgeharrt hätte. Freilich, dass es schlimm ist, eine Sünde. Aber was soll man machen? Dem Herrn Jesus opfern und damit Schluss!“

⁸⁰² „[...] Was soll ich mich vor den Leuten verstecken? Was soll ich mich schämen? Hat Krysta es [das Kind] auf der Landstraße gefunden? Hat sie es in einem Tuch vom Dienst mitgebracht? Sie ist die Tochter von Hofbesitzern! Sie ist selbst Hausherrin! Sie sitzt auf eigenem Grund und Boden, im eigenen Haus! Mit der Mutter! [...] Wenn du es im Verborgenen vor den Leuten machen wolltest, hättest du dir eine andere suchen können! Die Tochter eines Knechts konntest du dir suchen! Den landlosen Frauen hinterherlaufen!“

⁸⁰³ „Sie [Krysta] hatte es eilig, von hier wegzugehen, um eine Messe für Antek lesen zu lassen. Hier war es so, als hätten sie ihn begraben... Hier war es so, als hätten sie auf sein Begräbnis getrunken...“

⁸⁰⁴ Als landbesitzende Tochter hat Krysta – verglichen mit Maryśka – mehr Möglichkeiten, in den Außenraum, das Dorf und seine nähere Umgebung, zu dringen. Nicht gezwungen zur Arbeit, kann sie wählen, ob sie mit der Mutter auf den Markt fährt oder in die Kirche geht; zum Kinderhüten wird eine alte Frau aus dem Dorf bestellt.

toć u nich w chałupie chrzciny wczoraj były...⁸⁰⁵ (MK 1974 III, 221) Als habe der von Mutter und Paweł dominierte Innenraum Krysta am Denken und Fühlen gehindert, wird sie nun im Freien von Scham und Empörung erfasst, begreift ihre Tat als Sünde. Entsprechend ist im Außenraum die Wiedergabe der inneren Figurenrede gestaltet. Gibt es innerhalb der Grenzen des Hauses keinen Einblick in Krystas Gefühls- und Gedankenregungen, erfolgt die Schilderung der äußeren und inneren Vorgänge im freien Feld aus der Innensicht Krystas heraus.

Wie die Forschung an der Schnittstelle von Narratologie und Genderstudies zeigt, kommt es vermehrt in von Frauen verfassten Erzähltexten zu einer „Abkehr von rein handlungsorientierten Plots“ bei zugleich vermehrter „Darstellung von Wahrnehmungsprozessen und Bewusstseinsinhalten“⁸⁰⁶. So sind es in diachroner Hinsicht besonders Autorinnen – wenn auch nicht ausschließlich –, die die Weiterentwicklung der verschiedenen narrativen Verfahren zur Bewusstseinsdarstellung vorantreiben⁸⁰⁷, und unter diesem Aspekt ist auch Konopnickas „Krysta“ als führendes Beispiel im Kontext der polnischen Literatur des Spätpositivismus einzuordnen. Die Wahl der figuralen Perspektive der Hauptfigur hat folgende Konsequenzen:

Durch weibliche Fokalisierungsinstanzen und eine dem weiblichen Blick entsprechende Perspektivenführung, mit der eine identifikatorische Schilderung von Frauenschicksalen einhergeht, werden weibliches Erleben und weibliche Wirklichkeitserfahrung aufgewertet: Die Leserin sieht die Ereignisse in der erzählten Welt nicht dominant durch die Außensicht eines als überindividueller Normenrepräsentant fungierenden männlichen Erzählers, sondern mit den Augen weiblicher PerspektivträgerInnen.⁸⁰⁸

Konopnicka verzichtet in der Novelle ebenfalls auf einen Erzähler, der als „überindividueller Normenrepräsentant“ funktioniert, vielmehr bevorzugt sie eine Perspektivierung, die Genette mit dem Begriff der externen Fokalisierung am besten fasst. Diese wechselt mit einer Innensicht Krystas ab, so dass es zu einer Exponierung des weiblichen Erlebens kommt.

Das Erzählen dieses inneren Erlebens hat Auswirkungen auf die Raumgestaltung. Was Konopnicka in diesem Zusammenhang für ihre weibliche Hauptfigur gelingt, ist die Gestaltung einer subjektiven Raumerfahrung, „die ‚objektiv‘ nachvollziehbare Gegebenheiten mit persönlichen Gefühlen und Wahrnehmungsmodifikationen überformt“⁸⁰⁹. Die subjektive Semantisierung von Räumen, die wie in dem vorliegen-

⁸⁰⁵ „Jetzt hat das Kind einen Namen, hat Taufpaten, steht im Buch eingetragen... Gestern war doch bei ihnen im Haus die Tauffeier gewesen...“

⁸⁰⁶ Allrath; Surkamp, „Erzählerische Vermittlung“, S. 170.

⁸⁰⁷ Vgl. ebd., S. 171.

⁸⁰⁸ Ebd., S. 170.

⁸⁰⁹ Würzbach, „Raumdarstellung“, S. 62.

den Text meist an eine Innensicht gebunden ist, findet sich im 19. Jahrhundert selten, sondern wird erst in der klassischen Moderne voll ausgeformt.⁸¹⁰ Konopnicka überwindet damit auf der Ebene der erzählerischen Vermittlung des Raumes die positivistisch-realistische Darstellungsweise, die ein bestimmtes Geschlechterverständnis impliziert.⁸¹¹ Der aus Krystas Perspektive wahrgenommene Außenraum ist als Gegensatz zum häuslichen Raum vor allem leer und still konzipiert: „pole puste“⁸¹², „okolica była otwarta, dalekowiedna“⁸¹³ (MK 1974 III, 220); „cisza szerokich pustych pól“⁸¹⁴ (MK 1974 III, 221); „Jak zajrzeć – puste, puste pole.“⁸¹⁵ (MK 1974 III, 224) Der weithin einzusehende Weg verstärkt zudem den Eindruck von Leere und Weite: „Wskroś okolicy, het, na zachód słońca, ciągnęła się droga topolami sadzona, w której dalekim, siniejącym przezroczu majaczyła wieża stojącego na wzgórzu kościoła.“⁸¹⁶ (MK 1974 III, 220) Da die Hauptfigur nicht auf den Weg achten muss, der von der Landschaft vorgezeichnet ist, wird die Konzentration auf das eigene Innere gefördert.⁸¹⁷

Die Zeit ist gefüllt durch den Gedankenfluss Krystas und ihr automatisches Gehen: „Długą chwilę tak szła [...]“⁸¹⁸ (MK 1974 III, 221); „Idzie coraz prędziej.“⁸¹⁹ (MK 1974 III, 223) Die Hauptfigur verliert das Gefühl für die Zeit und die räumlichen Gegebenheiten: „Kościelna wieża przybliżyła się coraz, jakby przez powietrze płynęła z krzyżem i dzwonami.“⁸²⁰ (MK 1974 III, 222); „Godzina za godziną płynie, a drogi nie ubywa prawie.“⁸²¹ (MK 1974 III, 224). Ihr subjektives Erleben besteht in einer zeitlich-räumlichen Auflösung: „Droga jakby się rozpłynęła, roztajała, za nią tylko topole idą...

⁸¹⁰ Würzbach, „Raumdarstellung“, S. 62. Die subjektive Semantisierung von Räumen ist zu unterscheiden von der relativ ‚objektiven‘ Schilderung von mimetisch realistischen Räumen, die sich „an einem wie immer gearteten sozialen Konsens“ orientieren. Ebd.

⁸¹¹ Auch auf der Ebene des Dargestellten trifft man bei Konopnicka bezeichnenderweise einen bestimmten Heldinentyp nicht an: Es finden sich keine Frauenfiguren nach positivistischem Ideal, wie etwa die jungen Lehrerinnen in Eliza Orzeszkowas „A... B... C...“ (1884) oder, bereits kritischer gestaltet, in Stefan Żeromskis „Siłaczka“ (1895, „Die Starke“).

⁸¹² „[...] leere Felder“.

⁸¹³ „[...] die Umgebung war offen, weit“.

⁸¹⁴ „[...] die Stille der weiten leeren Felder“.

⁸¹⁵ „Wohin man schaut – leere, leere Felder.“

⁸¹⁶ „Durch die Gegend, weit, zum Sonnenuntergang hin, zog sich ein mit Pappeln bepflanzter Weg, in dessen weiter, blau schimmernder Durchsichtigkeit sich der Turm der auf einer Anhöhe stehenden Kirche abzeichnete.“

⁸¹⁷ „Długi rząd оголоconych z liści, prejrzystych już topoli przeprowadza ją [Krystę] ulotnym, delikatnym szmerem.“ (MK 1974 III, 222) – „Die lange Reihe der von Laub entblöhten, schon durchsichtigen Pappeln führt sie [Krysta] mit flüchtigem, sanftem Rauschen.“

⁸¹⁸ „Eine lange Zeit ging sie so [...]“.

⁸¹⁹ „Sie geht immer schneller.“

⁸²⁰ „Der Kirchturm kommt immer näher, als würde er mit dem Kreuz und den Glocken durch die Luft schwimmen.“

⁸²¹ „Stunde für Stunde verrinnt, aber der Weg nimmt fast nicht ab.“

idą... idą...⁸²² (MK 1974 III, 224) Diese individualisierte Raumwahrnehmung wird unter anderem dadurch erreicht, dass die Gedankenkette der Hauptfigur in einer dem autonomen Monolog angenäherten Form wiedergegeben wird.⁸²³

Neben der Leere des Raumes lässt sich eine „Leere des Zeitrasters“ erkennen, das bald mit Krystas Schuldgefühlen und mit Selbstmordgedanken gefüllt wird.⁸²⁴ In Parallelität zum absterbenden herbstlichen Außenraum beginnt in Krysta die Entscheidung zum Selbstmord zu reifen: „Ciemne poczucie konieczności zagłady wszystkiego, co było jasne, kwitnące, żywe, bije na nią z tych pól nagich, obumierających.“⁸²⁵ (MK 1974 III, 222) Durch das Gefühl des räumlichen Versinkens durchlebt sie ihren Tod im Voraus: „Krysta czuje się jakby zatopiona, jakby zatopiona w tej szarej pustce, w tej cichości pól, która aż dzwoni nad nią. Ogarnia ją to tak, jakby wielka, wielka woda.“⁸²⁶ (MK 1974 III, 224) Somit stellt der Außenraum zwar einen von den mütterlichen Regeln freien Raum dar, bietet aber der Hauptfigur keine alternative (Lebens-)Ordnung – er ist also nicht nur im topografischen, sondern auch im semantischen Sinne leer.

Sowohl die Mutter, die Taufgäste, als auch Paweł verstehen Krystas verzweifelten Zustand nicht, bedienen sich bestimmter Werte: Sie „billigen in natürlicher, einfacher Weise die Tatsachen, die durch den Lauf des Lebens aufgebürdet werden“⁸²⁷. Konopnicka erfasst in der Novelle diese Lebensregeln, welche die Ethik der volkstümlichen Figuren beherrschen.⁸²⁸ Für Krysta erweist sich der häusliche Raum als „ein Gefängnis von unüberwindbaren Konventionen“⁸²⁹ beziehungsweise ethischer Vorstellungen. Sie ist durch Gehorsam gegenüber der Mutter an diesen Raum gebunden. Als Fluchtmöglichkeit dienen ihr das Verlassen der häuslichen Grenzen und der Austritt

⁸²² „Der Weg ist wie verschwommen, geschmolzen, es sind nur die Pappeln, die hinter ihr gehen... gehen... gehen...“

⁸²³ Da bei den Verbformen niemals die dritte Person Singular verlassen wird, handelt es sich nicht um einen autonomen Monolog. Die Annäherung an diese Form erreicht Konopnicka gleichwohl in den Passagen, in denen die Wiedergabe der inneren Figurenrede im Präsens erfolgt.

⁸²⁴ Vgl. Kilian, Eveline, „Zeitdarstellung“, in: Nünning; Nünning, *Erzähltextanalyse*, S. 72-97, S. 89. Was hier mit Krysta passiert, erinnert daran, was Kilian bezüglich Charlotte Perkins Gilmans Kurzgeschichte „The Yellow Wall-Paper“ (1890) schreibt, in der die Entwicklung der Heldin ausgehend von einer postpartalen Depression dargestellt wird. Ihr Mann und Arzt verordnet ihr eine Ruhekur, in Folge derer die Protagonistin die „Leere dieses Zeitrasters“ sukzessive mit Wahnvorstellungen füllt.

⁸²⁵ „Das dunkle Gefühl, dass alles Helle, Blühende, Lebendige notwendig vernichtet wird, strahlte von diesen nackten, absterbenden Feldern auf sie aus.“

⁸²⁶ „Krysta fühlt sich wie versunken, wie versunken in dieser grauen Leere, in dieser Stille der Felder, die über ihr läutet. Dies umfängt sie so, wie tiefes, tiefes Wasser.“ Das Motiv des „tiefen Wassers“ begleitet auch die Hauptfigur Hanka in der Erzählung „Pod prawem“ – es steht auch dort für ein Gefühl der Ausweglosigkeit und für den Todeswunsch.

⁸²⁷ Brodzka, *Maria Konopnicka*, S. 214.

⁸²⁸ Vgl. ebd., S. 213.

⁸²⁹ Würzbach, „Raumdarstellung“, S. 53.

in den Außenraum, in dem sie sich wiederum in den psychischen Innenraum zurückziehen kann.⁸³⁰

Möglicherweise lässt sich Krystas Zustand aber nicht nur als Verzweiflung und Reue verstehen, denn er weist auch Anzeichen einer Krankheit auf, etwa in Form einer postpartalen Depression⁸³¹, zu deren Symptomen geistige und körperliche Erschöpfung, Teilnahmslosigkeit, Ängste, Schamgefühle, Vernachlässigung des Kindes und Selbstmordgedanken zählen. Dazu finden sich körperliche Krankheitssymptome bei Krysta: Wenige Tage nach der Geburt liegt sie geschwächt und verwirrt im Bett, hat großen Durst sowie Fieber, das sich an ihrer Stimme und in ihren Augen zeigt: „dyszący gorączką głos“⁸³² (MK 1974 III, 202); „rozjarzone gorączką [...] oczy“⁸³³ (MK 1974 III, 202). Sie schaut mit stumpfen Augen in Richtung des Kindes, scheint es nicht wahrzunehmen. Während der gesamten Handlung betrachtet oder berührt Krysta es kein einziges Mal, die Tauffeier wird in einer Ellipse übergangen – Krysta nimmt zwar an der Feier zu Ehren des Kindes teil, ist aber geistig und emotional abwesend. Sie hat zudem kein Interesse an einem Namen für das Kind, so erfährt der Leser auch nach der Taufe dessen Namen nicht. Aus narratologischer Sicht wird das Kind somit „nicht erzählt“, ebenso wie es nicht-existent für seine Mutter ist. Selbst der als wenig sensibel beschriebene Paweł bemerkt Krystas Wesensveränderung: „Coś się tutaj odmieniło w chałupie... Coś się tutaj popsuło! [...] Krysta patrzeć nie chce, gadać nie chce... Jużci, nigdy nie była do gadania, ale przecież nie taka! Zadali jej co w tej chorobie czy jak?“⁸³⁴ (MK 1974 III, 211f.) War es das Erlebnis der Geburt, das „hier etwas kaputt gemacht hat“? Nach langer Bettlägerigkeit hält Krysta ihren Körper so, als müsse sie sich schützen, sie wirkt ängstlich und verkrampft: „Mimo woli podnosiła barki, tuliła w nie głowę, zakładała ręce na piersi i przyciskała do boków łokcie, jakby się chroniąc przed czymś szorstkim, przed czymś zimnym, ostrym.“⁸³⁵ (MK 1974 III, 220f.) Am

⁸³⁰ Würzbach zeigt, dass das Haus soziokulturell als Schutzraum konzipiert ist, aber auch zum Ort der Bedrohung werden kann, zum Beispiel bei männlicher Gewaltausübung. „Für eigenwillige und begabte Töchter erweist sich das Elternhaus als ein Gefängnis von unüberwindbaren Konventionen, in dem sie durch Liebes- und Gehorsamsbindungen festgehalten werden.“ Eine typische Fluchtmöglichkeit bietet der Rückzug in den psychischen Innenraum. Vgl. Würzbach, „Raumdarstellung“, S. 53.

⁸³¹ Zu derselben Feststellung kommt Magnone, „Spotkanie z kobiecością“, S. 375-377. Vgl. auch Kilian, „Zeitdarstellung“, S. 89, bezüglich Charlotte Perkins Gilmans „The Yellow Wall-Paper“.

⁸³² „[...] vom Fieber keuchende Stimme“.

⁸³³ „[...] fiebrig glühende Augen“.

⁸³⁴ „Etwas hat sich hier im Haus verändert... Etwas ist hier kaputt gegangen! [...] Krysta will nicht schauen, nicht reden... Freilich, sie war nie zum Schwatzen aufgelegt, aber doch nicht so! Wurde ihr etwas mit dieser Krankheit angetan oder wie?“

⁸³⁵ „Unwillkürlich hob sie die Schultern an, schmiegte den Kopf daran, verschränkte die Arme vor der Brust und drückte die Ellbogen an die Seiten, als wollte sie sich vor etwas Rauem, vor etwas Kaltem, Scharfem schützen.“

Ende der in der Novelle fortschreitenden Entwicklung steht fast konsequent der Selbstmord. Krysta will und kann sich nicht mit der dörflichen Geschlechterordnung abfinden – mit dem „Druck des Konformismus“⁸³⁶. Sie sucht hartnäckig und vergeblich eine Erklärung für den ihr selbst unverständlichen Schritt, ein Verhältnis mit Paweł einzugehen.⁸³⁷ Dem Rückzug in den mentalen Freiraum, wo der „normabweichende“⁸³⁸ Todeswunsch entsteht, folgt der Austritt aus dem diesseitigen Raum. Krysta weigert sich demnach in Form von Krankheit und Selbstmord, die gesellschaftliche Realität mit ihren geschlechterbezogenen Erwartungen anzuerkennen. Sie wehrt sich dagegen, einem unerwünschten Kind Mutter und einem ungeliebten Mann Ehefrau zu sein.

Vergleicht man die in beiden Novellen dargestellte Mutter-Tochter-Beziehung mit einigen biografischen Daten Konopnickas, fallen Parallelen, aber auch frappierende Unterschiede ins Auge. Aus Konopnickas Privatkorrespondenz entsteht das Bild erheblicher familiärer Erschütterungen. Ihr bereiten vor allem zwei ihrer Töchter Probleme – Laura und in stärkerem Maße Helena –, so dass die um Selbständigkeit bemühte Schriftstellerin daran gehindert wird, zu arbeiten und Geld zu verdienen. An ihren Mann Jarosław, von dem sie seit 1878 getrennt lebt, schreibt sie am 2. Dezember 1889 von „ständigen Schwierigkeiten“: „Od dwóch miesięcy nie pisałam, nie zarabiałam nic, żyjąc w ciągłych tarapatach o tę potworę“⁸³⁹. Als „Ungeheuer“ tituliert Konopnicka ihre mittlere Tochter Helena, der gegenüber sie ihre Rolle als Mutter verweigert. So schreibt sie am 23. November 1887 an ihren Onkel: „Mogę tylko Stryjeczkowi powiedzieć, że z moich sześciorga dzieci mam teraz tylko trzech moich pocziwych chłopaków, tudzież moją dobrą Zośkę i równie zacną Lorkę. A że nie śmierć zabrała mi trzecią, Helenę, nad tym boleję.“⁸⁴⁰ Während sie ihre drei Söhne als „herzensgut“, ihre älteste Tochter Zofia als „gut“ und die jüngste, Laura, als „brav“ bezeichnet, bedauert Konopnicka, dass ihr „der Tod nicht die dritte, Helena, genommen hat“.

Helenas genaues Geburtsjahr ist schwierig nachzuverfolgen, sie kommt wohl im Jahr 1869 zur Welt.⁸⁴¹ Etwa 1887 wird sie, unverheiratet, schwanger; weder das Ge-

⁸³⁶ Brodzka, *Maria Konopnicka*, S. 214

⁸³⁷ Vgl. ebd.

⁸³⁸ Würzbach, „Raumdarstellung“, S. 61. „Mentale Räume galten in der Kulturgeschichte frühzeitig als Freiräume, die in besonderem Maße von Frauen genutzt wurden. [...] Der Rückzug in die Kontemplation, die Ekstase oder auch in eine normabweichende psychische Welt von Irresein konnte v. a. für Frauen eine Ablehnung der gesellschaftlichen Realität und einen Gewinn an (innerer) Freiheit bedeuten.“ Ebd., S. 61.

⁸³⁹ Brief Konopnickas an ihren Mann Jarosław vom 2. Dezember 1889. Zit. nach: Magnone, „Córki“, S. 57.

⁸⁴⁰ Brief Konopnickas an ihren Onkel Ignacy Wasilowski vom 23. November 1887. Konopnicka, *Listy do Ignacego Wasilowskiego*, S. 214.

⁸⁴¹ Vgl. die Anmerkungen ebd., S. 81. Magnone, „Córki“, S. 54, gibt allerdings an, dass Helena höchstwahrscheinlich zwischen 1864 und 1866 zur Welt kommt.

burtsjahr noch der Name des Kindes sind bekannt.⁸⁴² Konopnicka gebraucht in Briefen die Wendung „dieses Kind“ („to dziecko“)⁸⁴³, für dessen finanzielle Unterstützung sie aufkommen muss: „[...] spadł mi na kark ciężar nowych znów opłat za dziecko Hel.[eny] i obowiązek dalszego utrzymywania go. Bo kto się nim zajmie? Potem trzeba będzie koniecznie umieścić go na wsi, als przez jakich parę lat jeszcze płacić wypadnie.“⁸⁴⁴ Konopnicka klagt, dass ihr „die Last neuer Zahlungen“ für Helenas Kind „im Nacken sitzt“. Doch ist Helena nicht wie die literarischen Figuren Maryśka oder Krysta: Sie kehrt ohne ihr Kind nach Warschau zurück; aus den Jahren 1889 und 1890 ist bekannt, dass sie vermehrt stiehlt, vor Gericht steht, für unzurechnungsfähig erklärt wird.⁸⁴⁵ Dementsprechend beklagt sich Konopnicka über Helena: „Ach, co za bezwstyd i łotrowstwo.“⁸⁴⁶ Die Merkmale der „Schamlosigkeit“ und „Schurkerei“ eröffnen eine Verbindung zur Charakterisierung Krystas: „Uderzają na nią nagłe ognie wstydu, buntu, gniewu.“⁸⁴⁷ (MK 1974 III, 221) Während Krysta Schamgefühle empfindet, fehlen diese aus Konopnickas Sicht der eigenen Tochter. Helena zieht sich auch nicht räumlich zurück, wie Maryśka, um schmerzlich und still ihrem ehemaligen Liebhaber nachzutrauern, sondern leidet an einer unangenehmeren Krankheit⁸⁴⁸, die sie nach Konopnickas Meinung bewusst einsetzt, um Skandale hervorzurufen:

Hel.[ena] dotknięta jest bardzo ciężką formą hysterii, graniczącą z obłędem. Ataki histeroepileptyczne, jakie miewa, może nie tylko przewidzieć, ale – jak każda histeryczka – i wywołać u siebie. To jest klucz do jej postępowania w ostatnich czasach. Przychodziła miewać te ataki przed moimi drzwiami, w sieni, przy zbiegowisku wszystkich lokatorów i całej służby. Jako chorą wnoszono ją do mnie, tego też tylko chciała: skandalu i udręczenia mnie swoją obecnością.⁸⁴⁹

Als „Hysterikerin“ könne Helena ihre Attacken „selbst hervorrufen“, wobei sie die Mutter mit ihrer Anwesenheit „quälen“ wolle.

Konopnicka bietet als Mutter der Tochter und dem unehelichem Kind keinen gemeinsamen Raum an, den Helena aber anstrebt. Sie kündigt an diesem Punkt ihren Dienst an der Familie auf, wenn sie – anders als die Mütter Maryśkas und Krystas – nicht die Fürsorge für ihre Tochter und ihr Enkelkind übernimmt. Im Gegenteil, Helenas Verhalten ist einer der Gründe für Konopnickas endgültigen Wegzug aus Warschau. Sie entzieht sich als Mutter räumlich. In der Novelle „Krysta“ sind die Rollen

⁸⁴² Vgl. Magnone, „Córki“, S. 55.

⁸⁴³ Ebd.

⁸⁴⁴ Brief Konopnickas an ihre Tochter Laura vom 7. April 1890. Zit. nach: ebd., S. 55.

⁸⁴⁵ Vgl. ebd., S. 56.

⁸⁴⁶ Brief Konopnickas vom 30. Mai 1889. Zit. nach: ebd.

⁸⁴⁷ „Plötzliche Feuer von Scham, Auflehnung, Zorn prasseln auf sie nieder.“

⁸⁴⁸ Zur Medizinisierung von Helenas Zustand siehe das Kapitel 3.2.2 „Wahnsinn als weiblicher Zustand“.

⁸⁴⁹ Brief Konopnickas an ihren Mann Jarosław vom 2. Dezember 1889. Zit. nach: Magnone, „Córki“, S. 56.

umgekehrt verteilt: Die Mutter quält die Tochter im gemeinsamen häuslichen Raum, den die Tochter schließlich verlässt.⁸⁵⁰ Konopnicka verfasst mit „Krysta“ eine öffentliche, literarische Narration über ein Drama um Mutter, Tochter und ein uneheliches Kind, wobei sie zu drastischen Darstellungen greift – drastisch im damals akzeptablen Rahmen. Die Verweigerung mütterlicher Fürsorge, das Verstoßen der eigenen Tochter scheint diesen kulturell-gesellschaftlich vorgegebenen Rahmen zu überschreiten und kann nur in nicht-öffentlicher, privater Narration gefasst werden. Die Novelle lässt sich in diesem Zusammenhang auch als verdeckte Sublimierung der Mutter-Tochter-Problematik lesen: Hinter dem literarischen Tod Krystas kann sich – unter psychoanalytischem Blickwinkel⁸⁵¹ – Konopnickas Wunsch nach dem Tod der eigenen Tochter verbergen.

4.1.2 Gefangene des Geschlechts

„Chciałam czekać... Jakem przysięgała, takem chciała żyć. I nie mogłam... nie mogłam... nie mogłam!...“⁸⁵² (MK 1974 III, 207) Krysta spricht verzweifelt über ihren Treuebruch, den sie ihrem Ehemann gegenüber begangen hat. Warum konnte sie ihrem Mann nicht treu sein? Eine mögliche Antwort auf diese Frage findet sich in einem weiteren Prosatext Konopnickas: „Józefowa. Studium z natury“⁸⁵³ (Die Józefowa. Eine Naturstudie“). Die Erzählung spielt im städtischen Bedienstetenmilieu und thematisiert die Ehe Józef Glapas mit der nach ihm benannten Józefowa. Die beiden ausführlich beschriebenen Hauptfiguren bilden ein ungleiches Paar. Józef wird als schwächlich, ungeschickt und „physisch außergewöhnlich elend“ (MK 1962, 369) dargestellt:

Niski, wąty, twarz i ręce miał jak papierowe, głowę łysą [...]. Cienkie jego, blade, a szeroko przekrojone wargi otwierały się w ustawicznym śmiechu od ucha do ucha, o wydatnych, złotych, wypróchniałymi zębami zaopatrzonych szczękach. Głowę miał ciężką, przydużą, zwykle

⁸⁵⁰ In Konopnickas Novelle „Panna Florentyna“ ist es ebenfalls die Mutter, welche die Tochter quält. Vgl. Magnone, „Córki“, S. 49, sowie das Kapitel 2.1.1 „Das zurückhaltende adlige Ich: Kritik und Identifikation“.

⁸⁵¹ Vgl. Matt, Peter von, „Die Herausforderung der Literaturwissenschaft durch die Psychoanalyse. Eine Skizze“, in: Schönau, Walter (Hg.), *Literaturpsychologische Studien und Analysen*. Amsterdam 1983 (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, 17), S. 1-13. In dem Beitrag theoretischer Art wird, von Freuds *Traumdeutung* ausgehend, die Feststellung getroffen, dass die „Gesetzte des Traums“ auch die der Literatur seien, weshalb diese „ein Reden in einer Sprache, die der Sprechende selber nicht versteht“, sei. Ebd., S. 2. Mit der Theorie vom Unbewussten sei der Literaturwissenschaft die Möglichkeit gegeben, von den Konflikten eines literarischen Werkes einen Bezug zu den biografischen Konflikten des Autors herzustellen, wobei das gewonnene Ergebnis jedoch nur als eine Bedeutung unter der Vielzahl von Bedeutungen des Textes einzuordnen ist. Vgl. ebd., S. 10.

⁸⁵² „Ich wollte warten.... So wie ich es geschworen habe, wollte ich leben. Und ich konnte nicht... konnte nicht... konnte nicht!“

⁸⁵³ Konopnicka, Maria, „Józefowa. Studium z natury“, in: MK 1962, S. 366-377.

zwieszoną; chód drżący i niepewny [...], pierś zakłęśłą, dychawiczną, głos piskliwy, kobiecy, zarostu ani śladu.⁸⁵⁴ (MK 1962, 369)

Józefowa, die als Wasserträgerin für die städtischen Haushalte arbeitet, ist hingegen stark, hochgewachsen, wohlgebaut und schön:

Wspaniały, lekko pochylony kark, proste, o szczupłych barkach plecy, pierś wydatna, acz drobna, giętka, ślicznie zarysowane ramiona, a przy tym ten rytmiczny, właściwy jej chodowi ruch gibkich, w lirę wygiętych bioder, nadawały tej zapracowanej, dźwigającej wodę kobiecie taką linię, jaka rzadko bywa udziałem wytwornych nawet piękności.⁸⁵⁵ (MK 1962, 367)

Die körperliche Schwäche Glapas bereitet der jungen Frau Sorgen, denn sie vertritt spezielle Geschlechtervorstellungen, vor allem bezüglich der Ehe: „Czy kochała swego Glapę, jest to rzecz wątpliwa; ale już przez to samo, że był jej mężem, urósł w jej oczach na władcę i pana.“⁸⁵⁶ (MK 1962, 372) Die Idee von der Übermacht des Ehemannes resultiert aus Józefowas Gläubigkeit, die ihr auch Regeln im Umgang mit der eigenen Weiblichkeit vorgibt. Den Verzicht auf eine Kopfbedeckung sowie das Beibehalten des Taufnamens für verheiratete Frauen betrachtet sie als Verstoß gegen diese Regeln: „To na niewiastę niepiękną, grzech... Pan Jezus się gniewa.“⁸⁵⁷ (MK 1962, 369) Die religiös verankerten Vorstellungen bilden einen Gegensatz zu Józefowas mädchenhafter Identität und zu ihrer Schönheit. So lässt sie die Kopfhaut mit den unter dem Kinn zusammengebundenen Bändern älter erscheinen: „Postarzała ją to najmniej o jakie lat dziesiątek, a z młodzieńczością jej kształtów i ruchów stawało w silnym przeciwieństwie.“⁸⁵⁸ (MK 1962, 368) Doch trotz der Einhaltung der religiösen Vorschriften bezüglich des Äußeren gelingt es nur unzureichend, Józefowas Jugendlichkeit und Weiblichkeit zu verbergen. Deren Gedanken richten sich aber vor allem auf Glapa, der ihr Verlangen nach männlicher Potenz und Kraftdemonstration im mehrfachen Sinne nicht erfüllen kann: „Ideą Józefowej było mieć dzieci, których nie miała, i męża, o

⁸⁵⁴ „Klein gewachsen, schwächlich, hatte er Gesicht und Hände wie papieren, den Kopf kahl [...]. Seine dünnen, blassen, aber breit geschnittenen Lippen waren in einem fortwährenden Lachen von Ohr zu Ohr geöffnet, mit hervorstehenden Kiefern, die mit gelben, morschen Zähnen versehen waren. Er hatte einen schweren, zu großen, meist hängenden Kopf, einen zittrigen, unsicheren Gang [...], eine eingefallene, kurzatmige Brust, eine piepsige, weibliche Stimme, von Bartwuchs keine Spur.“

⁸⁵⁵ „Der herrliche, leicht geneigte Hals, der gerade Rücken mit schmalen Schultern, die geschmeidige, hervortretende, wenn auch zierliche Brust, die schön gezeichneten Arme, und dabei die rhythmische, ihrem Gang eigene Bewegung der graziösen, zu einer Lira gebogenen Hüften verliehen dieser schwer arbeitenden, Wasser tragenden Frau eine solche Linie, wie sie selbst vornehmen Schönheiten selten zuteil ist.“

⁸⁵⁶ „Ob sie ihren Glapa liebte, ist eine zweifelhafte Sache; aber schon allein dadurch, dass er ihr Ehemann war, wuchs er in ihren Augen zum Machthaber und Herrn.“

⁸⁵⁷ „Das ist für eine Ehefrau verwerflich, eine Sünde... der Herr Jesus zürnt.“

⁸⁵⁸ „Dies machte sie um mindestens zehn Jahre älter und stand zu der Jugendlichkeit ihrer Körperformen und Bewegungen im starken Gegensatz.“

którym by wiedziała, że ją od czasu do czasu wybić może; zwyczajnie jak to Pan Bóg w małżeństwie przykazał.“⁸⁵⁹ (MK 1962, 371)

Das Bedürfnis Józefowas, sich ihrem Mann zu unterwerfen, wird als unüberwindbar in ihrem Wesen angelegt geschildert: „Ta silna, jędrna, bogato rozwinięta natura czuła nieprzepartą potrzebę ulegania, karności, korzenia się przed męską przewagą, a właśnie brakło jej wszystkiego tego.“⁸⁶⁰ (MK 1962, 372) Obwohl die homodiegetische Erzählerin zum berichteten Geschehen eine Distanz einnimmt – durch eine ironische Haltung und Überzeichnung der Figuren –, muss diese Erzählung die Zeitgenossen Konopnickas doch verstören. Vor allem läuft sie den Programmen der weiblichen Emanzipation zuwider: Eine Ehefrau, die sich nach männlicher Übermacht sehnt, untergräbt jegliche Forderungen nach der Gleichberechtigung der Frau. Zudem gibt es ein zweites Beispiel – Konopnickas 1891 erschienenes Gedicht „Na progu raju“ („An der Schwelle des Paradieses“) –, das die Geschlechterthematik ähnlich wie in „Józefowa. Studium z natury“ aufnimmt. Hier erscheint die Frau als „Opfer eines furchtbaren, Gewalt sanktionierenden Rechts“⁸⁶¹; sie untersteht dem Mann, der sich in der Rolle des Machthabers befindet. Die Verse 1 und 5 lauten:

Upadł, jest słaby, twej uległ namowie. / Lecz mu jest dana / Moc postawienia stopy na twej głowie, / Moc, co jest gwałtem, a prawem się zowie, / Moc – pana. // Ty – choćby silna – podlegniesz niemocy, / Choćby duch – glinie. / Na świetle dni twych, na cieniu twych nocy / Uczujesz jarzma zgrzyt i pięść przemocy / W każdej godzinie.⁸⁶²

Die Frau befindet sich unter dem „Joch“ des Mannes, ist seiner körperlichen Gewalt ausgeliefert. Nach Grażyna Borkowska führt eine Interpretation des Gedichtes, die eine Konkretisierung des zeitlichen Rahmens anstrebt, zu überraschenden Andeutungen.⁸⁶³

Die Beziehung zwischen Frau und Mann ändere sich trotz wandelnder Bedingungen nicht wesentlich, so dass der Zustand des Unrechts seit Jahrhunderten andauere.⁸⁶⁴ Dies rühre weniger von der Dauerhaftigkeit der patriarchalischen gesellschaftlichen Strukturen her: „Konopnicka sugeruje, że chodzi tutaj raczej o paradoksalną logikę płci, o

⁸⁵⁹ „Das Ideal der Józefowa war es, Kinder zu haben, die sie nicht hatte, und einen Ehemann, von dem sie wusste, dass er sie von Zeit zu Zeit schlagen kann; wie das ganz einfach der Herrgott in einer Ehe befahl.“

⁸⁶⁰ „Diese kräftige, frische, reich entwickelte Natur fühlte ein unüberwindliches Bedürfnis nach Unterwerfung und Zucht, danach, sich vor der männlichen Übermacht zu demütigen, aber gerade dies alles fehlte ihr.“

⁸⁶¹ Borkowska, *Cudzoziemki*, S. 153. Eine ausführliche Besprechung des Gedichts findet sich ebd., S. 153-157.

⁸⁶² Konopnicka, Maria, „Na progu raju“, in: Dies., *Poezye*. Wydanie zupełne, krytyczne. Opracował Jan Cubek, Bd. 5, Warszawa usw. 1915, S. 65f. „Er fiel, ist schwach, unterlag deiner Überredung. / Aber ihm ist gegeben / Die Macht, den Fuß auf deinen Kopf zu stellen, / Die Macht, die Gewalt ist, aber Recht sich nennt, / Die Macht – des Herrn. // Du – obwohl stark – erliegst der Schwäche, / Obwohl mutig – dem Machthaber. / Im Lichte deiner Tage, im Schatten deiner Nächte / Fühlst Du das Knirschen des Jochs und die Faust der Gewalt / In jeder Stunde.“

⁸⁶³ Vgl. Borkowska, *Cudzoziemki*, S. 155.

⁸⁶⁴ Vgl. ebd.

masochistyczną potrzebę podporządkowania się ‚męskiemu‘ prawu.“⁸⁶⁵ Um die „paradoxe Logik der Geschlechter“ geht es Konopnicka nun auch in „Józefowa“, wo das „masochistische Bedürfnis“ der weiblichen Unterordnung sogar deutlicher als in dem Gedicht erkennbar ist. So betrachtet Józefowa begierig eine Szene ehelicher Gewalt im Mietshaus:

Józefowa [...] chłonęła w siebie tę bijatykę małżeńską jak najrozkoszniejszy widok. Usta jej otwierały się lekko, nozdrza drgały, oczy wpatrzone były z uwielbieniem w podnoszący się i opadający kułak Pawła. Powiedzieć nawet można, że w egzekucji tej czynny brała udział, gdyż za każdym uderzeniem żylastej pięści Pawła w kark wrzeszczącej baby źrenice wodziarki mrużyły się rozkosznie i trwożnie zarazem, a proste jej, ślicznie zarysowane barki uchylały się miękko i pokornie.⁸⁶⁶ (MK 1962, 374)

In dieser Situation voyeuristisch-masochistischen Zuschauens verstricken sich Gewalt und Erotik, während die beobachtende Hauptfigur neben Besorgnis auch Lust empfindet.

In beiden Werken benennt Konopnicka zwar nicht direkt, was die Frau in den Schranken der Unfreiheit hält. Borkowska zieht aber den Schluss, dass es das ursprüngliche Wesen der menschlichen Sexualität ist, welches das Verhältnis zwischen Mann und Frau bestimmt:

Wydaje się jednak, że tak jak u modernistów, Przybyszewskiego, młodej Nałkowskiej, Zawistowskiej, Łuskiny, podległość kobiety wobec mężczyzny ma charakter erotyczny; wiąże się z istotą ludzkiego seksualizmu, z brutalnością natury, która akt miłosny upodobniła do polowania i walki [...], gwałtu i grabieży [...].⁸⁶⁷

Wie bei einigen polnischen Modernisten sei die von Józefowa ersehnte Unterwerfung erotischer Art und an die „Brutalität der Natur“ geknüpft. Damit überschreitet Konopnicka die positivistische Geschlechterkonzeption und antizipiert eines der Geschlechtermuster der jungpolnischen Epoche. Weder das Gedicht „Na progu raję“ noch die Erzählung „Józefowa. Studium z natury“ können daher als feministische Anklage gelesen werden. Denn die Frau ist in diesen Texten nicht das Opfer des Mannes, sondern vielmehr eine Sklavin des Geschlechts, des Eros, der Natur.⁸⁶⁸ Während Konopnicka auf diese Weise emanzipatorische Dogmen zurückweist, suggeriert sie zugleich dennoch, dass die Frau im gesellschaftlichen Sinne zu einem selbständigen Leben fähig

⁸⁶⁵ Borkowska, *Cudzoziemki*, S. 155.

⁸⁶⁶ „Józefowa [...] sog diese Eheschlägerei wie einen der schönsten Anblicke ein. Ihr Mund öffnete sich leicht, die Nasenflügel zitterten, die Augen waren mit Verehrung auf die sich hebende und herabfallende Faust Pawels geheftet. Man kann sogar sagen, dass sie an der Vollstreckung aktiv teilnahm, denn nach jedem Schlag der sehnigen Faust Pawels in den Nacken des schreienden Weibes verengten sich die Pupillen der Wasserträgerin wonnevoll und zugleich angsterfüllt, und ihre geraden, schön gemalten Schultern neigten sich weich und demütig.“

⁸⁶⁷ Borkowska, *Cudzoziemki*, S. 156.

⁸⁶⁸ Vgl. ebd.

ist.⁸⁶⁹ So ist es die Zwangsläufigkeit der erotischen Fesseln, die ihr die Abhängigkeit vom Mann aufzwingt.⁸⁷⁰

Diesen Fesseln unterliegt auch Krysta, als sie ihrem Mann nicht über zwei Jahre hinweg die Treue halten kann, sondern mit dem eigentlich von ihr nicht geliebten Paweł eine Beziehung eingeht. Diese Fesseln der menschlichen Sexualität hat ebenfalls Krystas Mutter im Sinn, wenn sie sagt: „Jeszcze takiej żołnierki we wsi nie było, co by utrwała.“⁸⁷¹ (MK 1974 III, 208) Krysta unterliegt damit dem Konflikt zwischen den Gesetzen der Natur und den moralischen, wieder religiös fundierten Geschlechtervorstellungen, die sich in ihren Schamgefühlen ausdrücken. Józefowa hingegen erlebt einen „düsteren Triumph“ (MK 1962, 377): Als ihr Mann sie aus Versehen von einer vereisten Treppe stürzt, stirbt sie zwar wenig später an ihrer Kopfverletzung – doch dies in dem stolzen Bewusstsein, dass sie den vermeintlichen Kräften ihres Ehemannes unterlag. Konopnicka lässt somit ihre weiblichen Figuren weniger als Benachteiligte oder gar Opfer der Gesellschaft erscheinen, sondern Józefowa, mit Einschränkungen auch Anusia und Krysta, sind als „Gefangene des Geschlechts“ mit erotischen Fesseln versehen. Auf diese Weise wird die Geschlechterfrage in den drei Texten frei von nationalen und gesellschaftlichen Verpflichtungen behandelt, denn ganz offensichtlich hat Konopnicka bei der Gestaltung der Protagonistinnen nicht die positivistische Forderung nach der Emanzipation der Frau im Blick.

4.1.3 Verschwiegene Entscheidungen?

Einen ganz anderen Blick auf das Verhältnis der Geschlechter wirft die Erzählung „Mój zegarek“⁸⁷², die Teil des dreiteiligen Zyklus *Ci Mali (Diese Kleinen)* ist, der Porträts von Kindern vereinigt. Der homodiegetische Erzähler, Stanisław, berichtet vom Auseinanderbrechen der Ehe seiner Eltern. Er nimmt über weite Strecken die Innensicht des damaligen Kindes ein, die Sicht des erlebenden Ichs. Zwischen diesem erzählerischen Verfahren und dem erzählten Ereignis – Ehebruch – besteht eine Parallelität: Beide beruhen darauf, dass die verschiedenen beteiligten Instanzen über einen unterschiedlich hohen Grad an Informiertheit verfügen. Der Betrugende weiß mehr als der Betrogene, das erzählende Ich weiß mehr als das erzählte Ich. Es liegt eine Dopplung der Strategie

⁸⁶⁹ Vgl. Borkowska, *Cudzoziemki*, S. 156.

⁸⁷⁰ Ebd.

⁸⁷¹ „Solch eine Soldatenfrau gab es im Dorf noch nicht, die ausgeharrt hätte.“

⁸⁷² Konopnicka, Maria, „Mój zegarek“, in: MK 1976, S. 459-473.

auf der Ebene der Erzählung und des Erzählens vor. Der vom Vater mehrfach begangene Ehebruch wird kein einziges Mal beim Namen genannt, eine spätere Reflexion des erwachsenen Stanisław zu diesem Thema fehlt. Bei der Deutung dieser Erzählstrategie hilft der Titel, denn in dem Objekt der Uhr drückt sich die Suche nach geschlechtsneutralen Werten aus.

Aus kindlicher Perspektive wird vorerst nur das veränderte Aussehen und Verhalten des Vaters nach dessen Frankreichreise festgestellt: „Był jakiś inny. Strojny, lekki, wesoly, roztrzepany prawie [...]; na matkę wołał *Ma biche*, zamiast jak zazwyczaj: Basiu, po czym jednak zaraz uderzał się dłonią w usta [...]“⁸⁷³ (MK 1976, 459). Ähnlich wird der folgende Ehebruch des Vaters mit der Angestellten der Familie, Marysia, auch nur umschrieben. Wie nebenbei erzählt, wird der Treuebruch im Lichte der ersehnten Taschenuhr geschildert, die der Junge nur an Feiertagen betrachten darf:

Odtąd widywałem mój zegarek tylko w dniu świąteczne. W powszednie czasu nie było. Nie to, żebym ja go nie miał, ale nie miała go matka, zwłaszcza gdy odprawiały Marysię, która coraz silniej zaczynała pachnieć piżmem, podobnie jak owe paryskie chusteczki ojca, sama gotowała obiad i smażyła rozbratle z cebulą.⁸⁷⁴ (MK 1976, 465)

Der nächste Ehebruch des Vaters findet mit nicht näher bestimmten Damen vom Zirkus statt – aus kindlicher Perspektive wird die Abwesenheit des Vaters mit seiner Leidenschaft für Pferde erklärt:

Rzadko teraz bywał w domu. Ściśle rzeczy biorąc, od czasu jak przybył cyrk, w którym uczone panny jeździły nauczonych koniach, nie widywaliśmy go wieczorami prawie. Okazało się bowiem, że jest nadzwyczajnym amatorem koni. A jeśli się i trafiło kiedy, że był w domu, zaraz go bolała głowa i spał na kanapie w ubraniu. Dopiero około północy bywało mu lepiej i wtedy wychodził przez nasz pokój, żeby nie przeszkadzać matce.⁸⁷⁵ (MK 1976, 466)

Der Ehebruch ist nun zu einer regelmäßigen und im familiären Rahmen offensichtlichen Einrichtung geworden, die nur das Kind nicht zu benennen vermag. Stattdessen findet es eine umschreibende Bezeichnung: „trzeszczenie w fundamentach rodzinnego życia“⁸⁷⁶ (MK 1976, 460, 465).

⁸⁷³ „Er war irgendwie anders. Elegant, locker, fröhlich, fast leichtsinnig [...]; die Mutter rief er *Ma biche*, anstatt wie gewöhnlich *Basia*, woraufhin er sich jedoch gleich mit der Hand auf den Mund schlug [...]“

⁸⁷⁴ „Seither sah ich meine Uhr nur an Feiertagen. An Werktagen war keine Zeit. Nicht, dass ich keine Zeit hatte, aber Mutter hatte sie nicht, besonders nachdem sie Marysia entlassen hatte, die immer stärker nach Moschus – ähnlich wie Vaters Pariser Tüchlein – geduftet hatte, kochte sie selbst Mittagessen und briet Rostbraten mit Zwiebeln.“

⁸⁷⁵ „Selten war er jetzt zu Hause. Genau genommen, sahen wir ihn abends kaum, seit der Zirkus angereist war, in dem gelehrte Fräuleins auf gelehrten Pferden ritten. Es stellte sich nämlich heraus, dass er ein außergewöhnlicher Pferdliebhaber ist. Und wenn es einmal vorkam, dass er zu Hause war, schmerzte ihm gleich der Kopf und er schlief in Kleidung auf dem Sofa. Erst gegen Mitternacht war ihm besser und dann ging er aus, durch unser Zimmer, um die Mutter nicht zu stören.“

⁸⁷⁶ „[...] Krachen in den Fundamenten des Familienlebens“.

Die Handlung spielt im bessergestellten städtischen Milieu, wahrscheinlich in der langsam verschwindenden kleinadligen Schicht – ein Milieu, das Konopnicka aus ihrer Warschauer Zeit⁸⁷⁷ sehr gut bekannt gewesen sein dürfte, das sie aber äußerst selten aufgreift. Einige Merkmale in der Wohnung der Familie – es gibt einen Salon, ein Klavier, eine Bedienstete – ermöglichen die klassenspezifische Raumzuweisung.⁸⁷⁸ Daneben spiegelt die Zuweisung des gesellschaftlichen Raumes „Haus/Wohnung“ wiederum die Geschlechterordnung. Die Mutter wird ausschließlich in der Wohnung, auch in der Küche beschrieben. Ihre Funktionen sind die Kindererziehung, so wacht sie über Stanislaws Taschenuhr oder beaufsichtigt die Schulaufgaben. Der Vater hingegen hält sich nur temporär in der Wohnung auf; er befindet sich in der Stadt oder auf Reisen: „Ojciec powrócił z Paryża po dość długiej niebytności w domu.“⁸⁷⁹ (MK 1976, 459) Damit wird an die traditionelle Konzeption des Hauses unter Geschlechteraspekten angeknüpft: „Das Haus bedeutet traditionell für den Mann einen temporären Ruheort, von dem aus er zu öffentlichen Orten der Bewährung und Bestätigung aufbricht.“⁸⁸⁰ Der Vater erinnert dabei an die männliche Figur des Flaneurs, der im öffentlichen Raum der Stadt umherstreift.⁸⁸¹ „Rzadko teraz bywał w domu. Ściśle rzeczy biorąc, od czasu jak przybył cyrk [...], nie widywaliśmy go wieczorami prawie.“⁸⁸² (MK 1976, 466) Dass dieser städtische Raum der Mutter verwehrt bleibt, entspricht ebenfalls den räumlichen Geschlechterkonventionen.⁸⁸³

Die traditionelle Raumordnung wird nun dadurch gestört, dass der Vater in diesem häuslichen, privaten Bereich einen Ehebruch mit der Bediensteten begeht: „Ojciec [...] przyglądał się spod oka rozcierwienionej i buchającej cebulą Marysi [...]“⁸⁸⁴ (MK 1976, 460). Damit wird der Mythos des Heimes als Hort der Familie zerstört, der in Polen an die nationale Frage geknüpft ist. Konopnicka schreibt selbst in einem ihrer Gedichte „Twierdzą nam będzie każdy próg“⁸⁸⁵ und bringt damit die Idee zum Ausdruck,

⁸⁷⁷ Konopnicka lebt über zehn Jahre, etwa von 1878 bis 1890 in Warschau.

⁸⁷⁸ Vgl. Würzbach, „Raumdarstellung“, S. 58.

⁸⁷⁹ „Der Vater kehrte nach recht langer Abwesenheit aus Paris nach Hause zurück.“

⁸⁸⁰ Würzbach, „Raumdarstellung“, S. 53.

⁸⁸¹ Vgl. ebd., S. 55.

⁸⁸² „Selten war er jetzt zu Hause. Genau genommen, sahen wir ihn abends kaum, seit der Zirkus angereist war [...]“

⁸⁸³ Wie Würzbach, „Raumdarstellung“, S. 53, zeigt, werden in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts das Hinausgehen in die Straßen der (Groß-)Stadt und der Besuch ihrer öffentlichen Gebäude ohne männliche Begleitung als emanzipatorischer Akt dargestellt.

⁸⁸⁴ „Vater [...] betrachtete aus den Augenwinkeln die gerötete und Zwiebelgeruch ausströmende Marysia [...]“

⁸⁸⁵ Konopnicka, Maria, *Pisma wybrane*. Pod redakcją Jana Nowakowskiego, Bd. 1: *Utwory poetyckie*. Wybór i opracowanie Michał Zięba, Warszawa 1988, S. 366. „Eine Festung wird uns jede Hausschwelle

dass ein polnischer Haushalt ein Staat in sich selbst sei, eine Bastion des Widerstands gegen die politische und kulturelle Vorherrschaft der Teilungsmächte.⁸⁸⁶ Mit diesem Vers wäre Konopnicka somit als Dichterin im den nationalen Dienst einzuordnen. Das Gegenteil zeigt hingegen „Mój zegarek“, in dem das Bild des polnischen Heimes und der polnischen Familie ernüchternd realistisch und frei von nationalen Mythen ist. Der Ehemann und Vater – auch ein Gefangener des Eros – verlässt den familiären Raum heimlich und für immer:

Jakoś w tym czasie ojciec znów wyjechał. Kilka wieczorów przedtem bolała go głowa; w cyrku nawet nie bywał, gdyż uczone konie także wyjechały. Ale matka bardzo się tym gryzła i mocno płakała. Jakoż nie mogła ojcu na drogę ani upakować kufra, ani usmażyć rozbratla, gdyż ojciec, nie chcąc jej przeszkadzać, wyszedł przez nasz pokój sam w nocy na kolej, wzięwszy tylko swą podróżną torbę.⁸⁸⁷ (MK 1976, 468)

Die Mutter und Ehefrau bleibt unglücklich und hilflos zurück. Stanisław beschreibt sie als erzürnt („rozniewana“), bekümmert („zmartwiona“) und gealtert: „Siedziała nachmurzona podparłszy głowę. Pierwszy raz zauważyłem, jak bardzo postarzała i po- zółkła w tych ostatnich czasach. [...] to postarzenie uczyniło twarz jej bardziej jeszcze twardą i surową [...]“⁸⁸⁸ (MK 1976, 469) Der Weggang des Vaters bereitet der Familie finanzielle Probleme. Die Mutter erklärt, dass diesen auch die Taschenuhr zum Opfer fiel: „– Nie ma zegarka. Zastawiony. Jak będą pieniądze, to go się wykupi.“⁸⁸⁹ (MK 1976, 469) Doch die Geldsorgen können nicht so leicht behoben werden: „Pieniądzy przecież ciągle jeszcze nie było i zegarek wykupiony być nie mógł.“⁸⁹⁰ (MK 1976, 472) Frau und Kinder werden somit in finanzieller Abhängigkeit von einem verantwortungslosen Mann gezeigt.

Diese Problematik um weibliche Selbständigkeit versus Abhängigkeit interessiert die Schriftstellerin aber nicht nur als literarisches Motiv. Dies kann anhand einiger biografischer Angaben sowie nichtliterarischer Aussagen genauer beschrieben wer-

sein.“ Der Vers stammt aus dem 1908 publizierten Gedicht „Rota“ („Eidesformel“), das sich gegen die Germanisierung richtet.

⁸⁸⁶ Vgl. Fidelis, „Participation“, S. 111. Der Mythos, dass das Heim der Hort der Nation sei, geht auf die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts zurück, als eher eine nationale denn häusliche Ideologie den Platz der Frauen definierte. Deren Hauptaufgabe war die der „Matka Polka“ („Mutter Polin“), die verantwortlich dafür war, Söhne und Soldaten für die Nation zu produzieren und die polnische Sprache und Kultur zu Hause aufrecht zu erhalten. Vgl. ebd.

⁸⁸⁷ „Irgendwann in dieser Zeit fuhr der Vater wieder weg. Einige Abende zuvor schmerzte ihm der Kopf; er war nicht einmal im Zirkus, da die gelehrten Pferde auch weggefahren waren. Aber die Mutter grämte sich sehr darüber und weinte heftig. Darum konnte sie dem Vater für die Reise weder den Koffer packen noch Rostbraten zubereiten, weil Vater, der sie nicht stören wollte, nachts durch unser Zimmer allein zum Zug ging und nur seine Reisetasche mitnahm.“

⁸⁸⁸ „Sie saß finster, den Kopf aufgestützt, da. Zum ersten Mal bemerkte ich, wie sehr sie in der letzten Zeit gealtert und vergilbt war [...] Diese Alterung machte ihr Gesicht noch härter und strenger [...]“

⁸⁸⁹ „Es gibt keine Uhr. Verpfändet. Wenn es Geld gibt, wird sie ausgelöst.“

⁸⁹⁰ „Es gab aber immer noch kein Geld und die Uhr konnte nicht ausgelöst werden.“

den. Konopnicka verlässt mit 36 Jahren ihren Mann, der zum Trinker und Spieler geworden war und sich nicht für die Familie interessierte, zieht mit ihren sechs Kindern nach Warschau und beginnt eine unabhängige literarische Laufbahn.⁸⁹¹ Sie spricht sich in ihren publizistischen Texten in der Zeitschrift *Świt* für die Erwerbstätigkeit von Frauen aus. In ihrem Artikel mit dem pointierten Titel „Czekanie na męża“ („Warten auf einen Ehemann“, 1884) kritisiert sie scharf die Untätigkeit der Frauen aus dem niederen Adel und deren Glauben, dass das „Warten auf einen Ehemann“ ihr einziges Lebensziel sei.⁸⁹² Die Schriftstellerin ist als berufstätige und alleinstehende Mutter von sechs Kindern das lebende Beispiel für die Überzeugung, dass häusliche und öffentliche Rollen erfolgreich kombiniert werden können.⁸⁹³

Die mit diesen Rollen verbundenen alltäglichen Pflichten wecken in Konopnicka jedoch bald das Bedürfnis, sich unabhängig zu machen und auf Reisen zu gehen, wie der Brief an ihren Onkel Ignacy Waśkowski aus dem Jahr 1882 demonstriert:

O, jakżebym pragnęła wyrwać się stąd na jaki miesiąc, dwa, i zobaczyć trochę tego Bożego świata, tych cudów przyrody [...]. Boże! Boże! Czy ja już mam tak zmarnieć, tak spalić się w ciszy bez chwili szczęścia dla siebie, bez światła i ciepła dla ludzi? Niegodziwa jestem!⁸⁹⁴

Konopnicka nimmt ihren Warschauer Alltag so wahr, als müsse sie „verkümmern“ und habe keine Aussicht auf „einen Augenblick des Glücks für sich“; für die Äußerung ihrer persönlichen Bedürfnisse tadelt sie sich allerdings sogleich als „nichtswürdig“ beziehungsweise „schlecht“. Im Jahr 1890 verlässt sie dennoch ihr Heimatland und ihre Familie, um sich bis an ihr Lebensende vorwiegend im Ausland aufzuhalten. Sicher ist ihr Wunsch nach „einem Augenblick des Glücks für sich“ einer der Gründe für ihre Ausreise, nach denen auch die Konopnicka-Biografin Maria Szypowska in einer treffenden Formel fragt: „[...] tęsknota za niezależnością, za wyswobodzeniem od nieustannej ‚służby‘ narodowej, społecznej i rodzinnej?“⁸⁹⁵ Diese Worte spielen auf Konopnickas Selbstverständnis als Dienerin – der Nation, der Gesellschaft und der Familie – an. Durch ihre Ausreise, durch die räumliche Distanznahme will sie sich von diesem „ununterbrochenen Dienst“ befreien und folgt ihrer „Sehnsucht nach Unabhängigkeit“.

Grażyna Borkowska spricht in diesem Zusammenhang von einer „verschwiegenen Entscheidung“. Sie argumentiert, dass die Dichterin im Jahre 1890, er-

⁸⁹¹ Vgl. Fidelis, „Participation“, S. 114.

⁸⁹² Vgl. ebd., S. 119.

⁸⁹³ Vgl. ebd., S. 123.

⁸⁹⁴ Brief Konopnickas an Ignacy Waśkowski von Februar 1882. Konopnicka, *Listy do Ignacego Waśkowskiego*, S. 86. Ihr Gefühl der Sehnsucht und ihren Wunsch nach Glück formuliert die Schriftstellerin in einem weiteren Brief an den Onkel: „Nie jestem chora, ale cierpię, ale tęsknię, ale pragnę. Czego? Może szczęścia.“ Brief Konopnickas vom 8. Mai 1885. Ebd., S. 150.

⁸⁹⁵ Szypowska, *Konopnicka*, S. 352f.

schüttert von familiären Schwierigkeiten, vor allem mit ihrer Tochter Helena, die Entscheidung ihres Lebens trifft: Sie trennt sich von ihren Kindern.⁸⁹⁶ Seitdem lebt Konopnicka „nach ihrem eigenen, ziemlich unklaren Plan, der von Jahreszeiten, Landschaften, Stimmungen und Wetteränderungen bestimmt wird“⁸⁹⁷. In ihrer Situation sei das Fehlen eines eigenen Hauses ein Luxus, nicht dessen Besitz; nun ist sie „frei von Verpflichtungen und Menschen, die sie über Jahre hinweg banden“: „Uwolniona od spraw i ludzi, którzy wiązali ją przez lata, odnajduje skupienie, oddech. Przeżywa, patrzy i pisze.“⁸⁹⁸ Doch Konopnicka äußert sich nie im öffentlichen Diskurs über die von ihr getroffene Entscheidung, weder in ihren Prosatexten noch in ihrer Publizistik. Ähnlich verschweigt sie vor der Öffentlichkeit den ein gutes Jahrzehnt früher vollzogenen, bedeutenden privaten Schritt: die Trennung von ihrem Mann im Jahre 1878.

Diese Zurückhaltung der weiblichen positivistischen Generation in öffentlichen Aussagen wurde bereits mehrfach von der polnischen feministischen Forschung angesprochen, wobei neben Konopnicka auch Orzeszkowa mit einigen Parallelen im Lebenslauf im Zentrum der Aufmerksamkeit steht. Nach Małgorzata Fidelis würde man in Anbetracht der privaten feministischen Rebellion Konopnickas und Orzeszkowas vielleicht erwarten, dass deren Kritik der patriarchalischen Werte deutlicher und energischer ausfiele: Konopnicka redigiert zwar von 1884 bis 1887 die Zeitschrift *Świt*,⁸⁹⁹ die extra geschaffen wird, um emanzipatorische Ansichten zu verbreiten, billigt jedoch in ihren Artikeln unter anderem die Zentralstellung der Familie.⁹⁰⁰ Sie behauptet, dass das „generelle und weitreichende Ziel“ der Emanzipationsbewegung „eine gesunde Entwicklung des sozialen Organismus sowie die Wiedergeburt und Perfektion der Familie“ sei.⁹⁰¹ Deutlicher wird die Sonderstellung der polnischen Frauenfrage allerdings im folgenden Zitat: „If other societies understand the women’s question as a problem of struggle for privileges and position in life, in our society, we may only speak of it as of a cause that is subordinated to the interest of the whole.“⁹⁰² Nationale Belange werden also denen der Frauen übergeordnet angesehen, insofern die Vertreterinnen des Positivismus sich als Mitglieder einer unterdrückten nationalen Gemeinschaft sehen und ihre

⁸⁹⁶ Vgl. Borkowska, *Cudzoziemki*, S. 158.

⁸⁹⁷ Ebd., S. 158f.

⁸⁹⁸ Ebd., S. 159.

⁸⁹⁹ Konopnickas Tätigkeit als Redakteurin der *Świt* wird ausführlich in folgender Monografie dargestellt: Zawialska, Maria, *„Świt“ Marii Konopnickiej. Zarys monograficzny tygodnika dla kobiet*, Wrocław usw. 1978.

⁹⁰⁰ Vgl. Fidelis, „Participation“, S. 122.

⁹⁰¹ Zit. nach: ebd.

⁹⁰² Zit. nach: ebd., S. 115. Die Worte entstammen Konopnickas Artikel „Kwestya kobieca“ („Die Frauenfrage“), der 1884 in der *Świt* erscheint.

Ansichten über die Emanzipation der Frau entsprechend angleichen.⁹⁰³ Wenn Konopnicka und Orzeszkowa von Emanzipation sprechen, versuchen sie, sich von radikalen westlichen feministischen Trends zu distanzieren, welche das polnische nationale Überleben gefährden könnten.⁹⁰⁴

Der in der Erzählung „Mój zegarek“ thematisierte desolate Zustand von Ehe und Familie erinnert hingegen wenig an das feministisch-positivistische Projekt, sondern vielmehr an einige Aussagen, die Konopnicka im privaten Bereich zu diesem Thema trifft. Ihrer Tochter Laura wünscht sie einen guten Ehemann, doch negiert sie zugleich, dass eine Ehe zum Glück führen könne:

Wyjść za mąż – nie jest to wprawdzie takie wielkie szczęście, ale jeślibyś mogła pokochać jakiego poczciwego chłopca, choćby i bez wielkiego nazwiska, choćby na dorobku jeszcze, i wyszła za niego, podług serca swego – jakże byłabym pocieszoną w wielu smutkach moich.⁹⁰⁵

Als Laura sich entschließt zu heiraten, freut Konopnicka sich, denn nicht jede Frau, so auch ihre Tochter nicht, ist dazu fähig, eine unabhängige Existenz zu führen: „Z twojem słabem jak teraz zdrowiem, z twojem łatwym znużeniem się pracą, byt samoistny na długo okazuje się dla ciebie niemożliwym.“⁹⁰⁶ Lauras „schneller Überdruß an Arbeit“ legt eine Ehe aus praktischen Gründen nahe: Die Tochter soll heiraten, um ihre Existenz abzusichern, was die „Wiedergeburt und Perfektion der Familie“ als einen Mythos in weiter Ferne erscheinen lässt.

Zugleich lautet der Umkehrschluss, dass Konopnicka, die sich im Gegensatz zu ihrer Tochter durch große Zähigkeit beim Arbeiten auszeichnet, zu einem selbständigen Dasein befähigt ist. Im Rahmen ihrer Privatkorrespondenz finden sich somit gewisse Strategien der Selbstinszenierung. Da Konopnicka diese Inszenierung des Subjekts auch in der öffentlichen, literarischen Narration betreibt, muss die Annahme der „verschwiegenen Entscheidungen“ eingeschränkt werden. Eine Spur, die diese These unterstreicht, liefert Konopnickas homodiegetische Erzählerin, die den Leser während ihres gesamten Prosaschaffens begleitet (siehe etwa die Kapitel 2.1.1 „Das zurückhaltende adlige Ich: Kritik und Identifikation“ sowie 3.1.1 „Hinter Gittern“). Eine Erzählerin dieses Typs tritt etwa in der Novelle „Maryśka“ auf. Sie verbirgt sich fast während der gesamten Handlung und verwendet erst im Schlussteil die grammatikalische Form der ersten Person, so dass anscheinend ein heterodiegetischer Erzähler vorliegt. Dieser ist entpersonalisiert und damit vorerst geschlechtsneutral. Die Funktion der zurück-

⁹⁰³ Vgl. Fidelis, „Participation“, S. 110.

⁹⁰⁴ Vgl. ebd., S. 110f.

⁹⁰⁵ Brief Konopnickas an ihre Tochter Laura vom 26. Mai 1891. Zit. nach: Magnone, „Chciałabym“, S. 178.

⁹⁰⁶ Brief Konopnickas an Laura vom 26. Juli 1891. Zit. nach: ebd., S. 179.

haltenden, distanzierten Ich-Erzählerin wird von der Forschung folgendermaßen gefasst: Durch diese Erzählweise gelingt es, die Figuren zum Sprechen zu bringen und sie zur Selbstpräsentation zu zwingen, während der Leser zur selbständigen Interpretation der dargestellten Welt angehalten wird.⁹⁰⁷ Doch geht es bei der Verwendung dieses Erzählertyps offensichtlich um mehr, als nur die Figuren möglichst authentisch zu präsentieren. So lautet der Schluss von „Maryśka“: „W kilka miesięcy coś potem – Maryśka już dawno nie służyła we dworze – dowiedziałam się, że leży ona chora na tyfus u matki swojej [...]. Kiedym do izby weszła, usłyszałam płacz dziecka [...].“⁹⁰⁸ (MK 1962, 251) Neben der offensichtlichen sozialen Höherstellung der Erzählerfigur werden die philanthropischen Zwecke des Krankenbesuchs hervorgehoben. Darüber hinaus kann das Ziel ausgemacht werden, sich in Szene zu setzen, zumal das Sich-Zeigen der Erzählerin nicht von der Fabel motiviert ist: „– A cóż ty, Marysia? Chorujesz? – zapytałam zbliżając się do łóżka.“⁹⁰⁹ (MK 1962, 251)

Die Szene des Krankenbesuchs durch die homodiegetische Erzählerin findet sich auch in „Józefowa“, als die Hauptfigur mit einer schweren Kopfwunde im Sterben liegt: „Kiedy w parę godzin potem poszłam ją odwiedzić, izba była pełna bab, szeptów i charakterystycznego głośnego wzdychania.“⁹¹⁰ (MK 1962, 376) Die Erzählerin erwähnt die „Weiber“ in der Krankenstube als eine Figurengruppe, zu der sie offensichtlich selbst nicht zählt. Sie trifft Józefowa noch lebend an: „Zdawało mi się zrazu, że tchu już nie ma. Ale był, kołatał się jeszcze.“⁹¹¹ (MK 1962, 377) Hier wird die homodiegetische Erzählerin als wohltätige Besucherin von Kranken inszeniert, und obwohl sie noch ein „junges Fräulein“ („paniczka“, MK 1962, 368f.) ist, hat sie bereits so viel Erfahrung, dass sie den nahen Tod an den Geräuschen im Krankenzimmer erkennt. Zugleich distanziert sich die Erzählerfigur wiederum als gesellschaftlich Höherstehende von den anderen Figuren, wenn sie als „Fräulein“ angesprochen wird, etwa von der Hauptfigur, als diese noch gesund ist:

Innym razem przyszło mi do głowy o imię jej [Józefowej] zapytać.
– Ano – odrzekła – albo to paniczka nie wie, że Józefowa?

⁹⁰⁷ Vgl. etwa Borkowska, Grażyna; Czermińska, Małgorzata; Phillips, Ursula, *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności. Przewodnik*, Gdańsk 2000, S. 82.

⁹⁰⁸ „Einige Monate danach – Maryśka diente schon lange nicht mehr am Gutshof – erfuhr ich, dass sie an Typhus erkrankt bei ihrer Mutter liegt [...] Als ich in das Zimmer trat, hörte ich das Weinen eines Kindes [...].“

⁹⁰⁹ „Was ist mit dir, Marysia? Du bist krank?“ fragte ich, während ich mich dem Bett näherte.“

⁹¹⁰ „Als ich sie einige Stunden später besuchen ging, war das Zimmer voller alter Weiber, Flüstern und dem charakteristischen lauten Seufzen.“

⁹¹¹ „Zuerst schien es mir, als atme sie nicht mehr. Aber doch, sie regte sich noch.“

– No dobrze – napierałam się dalej – to z męża. Ale na imię, na chrzestne imię jak? Czy Marcysia, czy Kasia, czy jako inaczej?⁹¹² (MK 1962, 369)

Obwohl die homodiegetische Erzählerin auch in „Józefowa“ die Ereignisse zum großen Teil „neutral“ als unbeteiligte Beobachterin schildert, erscheint sie aufdringlicher als gewohnt. Sie stellt nicht nur hartnäckig Fragen, sondern tritt der Hauptfigur körperlich nahe, indem sie Józefowa deren ständige Kopfbedeckung abzieht, um ihr schönes Haar zu enthüllen:

Kiedyś jednak udało mi się stołek przystawić, wejść na niego i czepiec znieca jej [Józefowej] ściągnąć.

– Co paniczka! – wrzasnęła Józefowa chwytając się oburącz za głowę.

Ale ręce jej nie mogły objąć i powstrzymać ślicznych, ciemnych, opadających własnym ciężarem warkoczy i puszystych, krętych kosmyków, które się wymykały na wszystkie strony.⁹¹³ (MK 1962, 368)

Auch in der Szene der ehelichen Gewalt verrät die Erzählerin ihre Anwesenheit dezent: „Powiedzieć nawet można, że w egzekucji tej czynny brała udział [...]“⁹¹⁴ (MK 1962, 374) Ein Spiel mit Blicken beginnt: Die Erzählerin betrachtet Józefowa, wie diese lustvoll die Prügelszene betrachtet. Dieses – für Konopnickas Verhältnisse – stärkere Hervortreten der homodiegetischen Erzählerin hängt einerseits damit zusammen, dass diese als noch recht jung gezeigt wird, und ist andererseits wohl dem Thema des Textes geschuldet: Auch als weibliche Figur betrachtet die Erzählerin die schöne junge Wasserträgerin gern und bezeichnet sie voller Bewunderung als „lebende Karyatide“ („kariatyda żywa“, MK 1962, 376).

Konopnickas verschiedentlich auftretende homodiegetische Erzählerinnen können als Strategie verstanden werden, das weibliche Subjekt zu inszenieren und somit die weibliche Selbstbeschränkung der Posivistinnen zu durchbrechen. Diese Erzählweise kann zugleich als eine weitere Möglichkeit betrachtet werden, im Schreiben ein Stück Freiheit vom Dienst an Nation und Gesellschaft zu erlangen. Die Schriftstellerin zeigt mit ihren Ich-Erzählerinnen auch ein Stück von sich selbst, setzt das erwünschte und akzeptable Eigene in Szene. So findet sich als weiteres Merkmal der homodiegetischen Erzählerin, dass sie eine allein reisende Frau ist, die aus verschiedenen Ländern – etwa Österreich, Italien und Frankreich – Geschichten und Eindrücke vermittelt sowie fremde

⁹¹² „Ein anderes Mal fiel es mir ein, nach ihrem [Józefowas] Namen zu fragen. ‚Nun‘, erwiderte sie, ‚wissen Sie denn nicht, Fräulein, dass er Józefowa lautet?‘ ‚Na gut‘, beharrte ich weiter, ‚das kommt vom Ehemann. Aber der Vorname, der Taufname lautet wie? Vielleicht Marcysia oder Kasia oder irgendwie anders?‘“

⁹¹³ „Einmal jedoch gelang es mir, einen Schemel heranzustellen, auf ihn zu steigen und ihr [Józefowa] die Haube unvermittelt herunterzuziehen. ‚Was machen Sie, junges Fräulein!‘ schrie Józefowa auf und griff sich mit beiden Händen an den Kopf. Aber ihre Hände konnten die schönen, dunklen, vom eigenen Gewicht sinkenden Zöpfe und die weichen, krausen Locken, die in alle Richtungen entwischten, nicht umfassen und zurückhalten.“

⁹¹⁴ „Man kann sogar sagen, dass sie an der Vollstreckung aktiv teilnahm [...]“

Lebensweisen studiert. Beispiele hierfür stellen die Reiseskizzen *Wrażenia z podróży* oder der Erzählzyklus *Na normandzkim brzegu* dar. Damit kommt der Erzählerin eine räumliche Freiheit zu: das Privileg der Auslandsreise, das in „Mój zegarek“ nur dem Manne zugestanden wird:

Soziokulturelle Räume, die männlicherseits besonders rigide beansprucht wurden, sind das fremde Land und der Kriegsschauplatz [...]. Die Geschichte der Reiseliteratur dokumentiert, wie schwierig es für Frauen war, sich das Privileg des Reisens in ein fremdes Land zu erkämpfen, insbesondere wenn dieses noch wenig erschlossen war.⁹¹⁵

Diese Herausstellung der allein reisenden Frau ist im kulturellen Kontext des ausgehenden 19. Jahrhunderts als ein emanzipatorischer Akt zu verstehen. Durch die Gestaltung einer emanzipierten Erzählerfigur legt Konopnicka ein Stück ihres privaten Strebens nach Unabhängigkeit offen, das sie ansonsten vor der Öffentlichkeit verschweigt.

Die Schriftstellerin stattet ihre Erzählerin durch die Auslandsreisen mit dem Stück Freiheit aus, das Konopnicka sich selbst nimmt und das einer mit familiären und nationalen Verpflichtungen beschäftigten Ehefrau und Mutter unmöglich wäre. In diesem Zusammenhang schreibt sie ihrer Tochter Laura von der Einschränkung der weiblichen Freiheit, die mit einer Ehe einhergeht:

Moje drogie dziecko, pisziesz mi o swobodzie: ale kto za mąż wychodzi, ten w znacznej części musi się jej wyrzec. [...] Pamiętaj, drogie dziecko, że łatwiej znieść przykrość jakąś, poza którą jest serce kochającego cię człowieka, niż bezbrzeżne opuszczenie i sieroctwo, jakiego doznaje kobieta idąca drogą samotną przez życie. Wszystko się wtedy w gorycz obraca, a swoboda mniemana jest surową niewolą, w jakiej się sama ona trzymać musi.⁹¹⁶

Als Konopnicka so im Jahre 1898 über „grenzenlose Vereinsamung und Verwaisung“ sowie „Bitterkeit“ berichtet, liegen bereits acht Jahre unsteten Lebens und zwanzig Jahre der Trennung von ihrem Mann hinter ihr. Vielleicht erlebt sie damals selbst, dass die „vermeintliche Freiheit eine harte Gefangenschaft ist“. Wie aus der Korrespondenz mit Laura bekannt ist, will sie ihre Tochter daran hindern, ihren Mann zu verlassen, um Schauspielerin zu werden.⁹¹⁷ Sie möchte vermeiden, dass Laura einen ähnlichen Schritt wie sie selbst geht. Indem Konopnicka über den „einsamen Weg“ einer alleinstehenden Frau reflektiert, gewährt sie ihrer Tochter einen tieferen Einblick in ihre Erfahrungen. Dieser hat wiederum seine Grenzen: Selbst Laura gegenüber schreibt sie nicht in der ersten Person Singular – berichtet also nicht als erlebendes Ich über die Gefühlszustände, „welche eine Frau erfährt, die auf einsamem Weg durch das Leben geht“.

⁹¹⁵ Würzbach, „Raumdarstellung“, S. 57.

⁹¹⁶ Brief Konopnickas an Laura vom 29. August 1898. Zit. nach: Magnone, „Córki“, S. 71.

⁹¹⁷ Vgl. ausführlich dazu: Magnone, „Chciałabym“; sowie Magnone, „Córki“. Im Jahr 1902 entscheidet Laura, sich von ihrem Mann zu trennen und in das Theater einzutreten. Sie wiederholt im Grunde den Schritt ihrer Mutter. Vgl. Magnone, „Chciałabym“, S. 181.

Konopnicka lotet als Frau und Schriftstellerin den Rahmen der ethisch-moralischen Vorstellungen ihrer Zeit aus; befindet sich zwischen den beiden Polen „Gefangene des Geschlechts“ und „Einsamkeit in Freiheit“ und findet vielleicht einen dritten Fixpunkt, eine Antwort. Diese spiegelt sich in dem Erleben des kindlichen Ich-Erzählers in „Mój zegarek“, der im Scheitern der Ehe seiner Eltern für sich einen geschlechtsneutralen Wert entdeckt. Die Taschenuhr wird für ihn zum unerreichten Objekt, er lauscht fasziniert ihrem Ticken:

[...] usłyszałem wyraźnie dwa nierozzerwalnie złączone z sobą dźwięki: ja i ty... ja i ty... ja i ty... [...] Było to czarodziejskie obdzielanie jednym życiem dwu odrębnych istnień, dokonywane z taką potęgą bezpośredniości, iż żadne z istnień tych nie czuło się ani przez jedno mgnienie martwym i zgaszonym punktem. Że się ten cud stawał w maleńkim, tajemniczym „i“, nie wiedziałem wówczas.⁹¹⁸ (MK 1976, 464)

Das Kind erlebt das unendliche Fließen der Zeit und die zauberhafte, von Leben erfüllte Verbindung zweier Existenzen, die allerdings einer höheren Materie angehört und somit überindividuell und geschlechtsneutral gestaltet ist. Dass auch das erwachsene, erzählende Ich noch diesem Reiz nachzuspüren versucht, verdeutlicht die gewählte Sprache, die eindeutig nicht-kindlich ist. Den Verlust der Taschenuhr erlebt der Junge schmerzlich: „...O, ziemie obiecane, a nie nawiedzone nigdy! O, srebrne sita serc, czerpiących morze!...“⁹¹⁹ (MK 1976, 473) Der erwachsene Erzähler widmet der zerbrochenen Ehe seiner Eltern, dem Funktionieren der Geschlechterbeziehung nur eine untergeordnete Narration. Vielmehr erzählt er in lyrischen Passagen hauptsächlich von seinem verlorenen Ideal, nach dem er weiter auf der Suche zu sein scheint und das er sich als Zielpunkt bewahrt hat.

Es kann behauptet werden, dass Konopnicka auf ihren Reisen ebenfalls auf der Suche ist und einen Sinn jenseits der Geschlechterordnung und der Familie entdeckt, den sie keineswegs verschweigt. Sie übermittelt ihrer Leserschaft in Form von Lyrik, etwa dem 1901 publizierten Gedichtband *Italia*, und lyrischer Prosa, so dem 1904 erschienenen Zyklus *Na normandzkim brzegu*, welche überzeitlichen, überindividuellen, vielleicht auch geschlechtsneutralen Werte sie in Kunst und Architektur, in der südlichen Landschaft und dem Element des Meeres findet.

⁹¹⁸ „[...] ich hörte deutlich zwei untrennbar miteinander verbundene Töne: ich und du... ich und du... ich und du... [...] Dies war ein magisches Bedacht-Werden zweier separater Wesen mit einem Leben, welches mit solch einer Macht der Unmittelbarkeit vollzogen wurde, dass keines dieser Wesen sich nur während eines Augenblicks als lebloser und erloschener Punkt fühlte. Dass dieses Wunder in dem kleinen, geheimnisvollen ‚und‘ bestand, wusste ich damals nicht.“

⁹¹⁹ „Oh, gelobtes, doch niemals erreichtes Land! Oh, silberne Siebe der Herzen, welche das Meer ausschöpfen!“

4.2 Die Juden – Teil der polnischen Gesellschaft?

Die „jüdische Frage“ bildet eines der Hauptthemen im polnischen Positivismus und wurde entsprechend breit in der zeitgenössischen Presse diskutiert.⁹²⁰ Das positivistische Reformprogramm zielt darauf ab, nationalen Zusammenhalt zu schaffen, wozu unter anderem Einigkeit und Übereinstimmung zwischen Polen und Juden nötig seien.⁹²¹ Zwei 1872 und 1873 in der positivistischen Presse erschienene Artikel zur jüdischen Frage enthalten diejenigen Aspekte, die den Blick der Positivisten auf die Juden kennzeichnen sollen:

In sum, the articles: referred to the distinctiveness (*odrębność*), not the foreignness (*obcość*) of Polish Jews; did not place the entire blame for perceived problems upon them; stressed the importance of education in removing the barriers separating Poles and Jews; implied that assimilation, and thereby full equality as citizens was possible; and viewed Jews as potential contributors in the expansion of national economic resources.⁹²²

So wird säkulare Bildung für Juden und Christen gleichermaßen gefordert,⁹²³ wobei diese Losung auch oft im Zusammenhang mit der Frauenfrage ertönt. Und ähnlich wie diese wird die jüdische Frage im Lichte der nationalen Sache betrachtet: „For the positivists, the question of the Jew in Polish society was but one aspect of a broader Polish national question, and understanding this national aspect of the Jewish question is fundamental to an understanding of the positivist’s Jewish program.“⁹²⁴ Dementsprechend sollen die Juden als Teil der polnischen Nation zu deren Stärkung, etwa durch Einbringung wirtschaftlicher Ressourcen, beitragen: „The positivists envisioned the Jew as a modern, *secular* Pole engaged in organic work on behalf of the entire nation [Hervorhebung im Original].“⁹²⁵ Das positivistische Programm bezüglich der Juden ist in seinem kulturellen Kontext somit zwar als demokratisch und fortschrittlich zu bezeichnen, enthält aber innere Widersprüche, die Intoleranz offenbaren und gerade

⁹²⁰ Vgl. Grynberg, „The Jewish Theme“, S. 49. Das 19. Jahrhundert hinterließ ein entsprechend umfangreiches Schrifttum über das polnische Judentum. Vgl. Detka, Janusz, „Żydowska kwestia“, in: Ba-chórz; Kowalczykowa, *Słownik*, S. 1050-1054, S. 1050.

⁹²¹ Vgl. Blejwas, „Polish Positivism“, S. 23.

⁹²² Ebd., S. 27f.

⁹²³ Vgl. ebd., S. 29.

⁹²⁴ Ebd., S. 28. Die Juden sind die größte ethnische Gruppe im Königreich: „The positivists wanted to win over the majority of Jews for Polishness in order to strengthen Polish national potential and to achieve a fuller integration of the peoples inhabiting the Polish lands.“ Der positivistische Zugang zur jüdischen Frage entspricht hierin dem zur Bauernfrage. Vgl. ebd.

⁹²⁵ Ebd., S. 32. Die Positivisten haben einen „weiten“ Nationsbegriff, der die Juden selbstverständlich einschließt, bis sich am Ende des 19. Jahrhunderts ein „enges“ Nationsverständnis durchsetzt, das sich in der Formel „polak = katolik“ („Pole = Katholik“) zeigt. Vgl. Haumann, Heiko, „Jüdische Nation – Polnische Nation? Zur gesellschaftlichen Orientierung von Juden in Polen während des 19. Jahrhunderts“, in: Gelardini, Gabriella (Hg.), *Kontexte der Schrift*. Bd. 1: *Text, Ethik, Judentum und Christentum, Gesellschaft*. Stuttgart 2005, S. 442-457, S. 450.

eine der Hauptthesen betreffen: Die Assimilation soll „nach oben“, in Richtung der polnischen, christlichen Nation stattfinden.⁹²⁶ Zudem verfügen die Positivisten – mit Ausnahme Orzeszkowas – nur über ein begrenztes, „äußeres“ Wissen über die jüdische Gemeinschaft.⁹²⁷ Im Endeffekt trug die von den Positivisten angestrebte Assimilation daher nur wenige Früchte.⁹²⁸

In diesem Zusammenhang sind auch die äußeren, politisch-sozialen Faktoren zu berücksichtigen, die das jüdisch-polnische Verhältnis im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts beeinflussen. Im Rahmen der 1861 in Warschau stattfindenden nationalen Gedenkfeierlichkeiten kommt es etwa zu einer Verbrüderung von Juden und Polen, sie bilden eine Einheit.⁹²⁹ Aber auch der Januaraufstand 1863/64 wird von den Juden im Königreich unterstützt, doch werden nach der polnischen Niederlage kritische Stimmen laut, die sie des Verrats bezichtigten.⁹³⁰ Zur Distanzierung zwischen Polen und Juden trägt vor allem bei, dass Letztere etwa als „Instrumente der Russifizierungspolitik“ angesehen werden.⁹³¹ Zudem befindet sich die jüdische Gesellschaft im Wandel: Die städtische Armenschicht wächst, verharrt aber in ihren gewohnten Strukturen, ebenso wie die mittlere Schicht, während nur die reichere, gebildete Schicht sich assimiliert.⁹³²

Nach dem Scheitern des positivistischen Programms macht sich zudem Enttäuschung breit; gegen Ende des 19. Jahrhunderts werden weite Kreise der polnischen Gesellschaft von einer judenfeindlichen Stimmung erfasst⁹³³, nachdem schon ab Mitte der 1870er Jahre vermehrt antisemitische Schriften aufgetaucht waren.⁹³⁴ In den 1880er Jahren kommt es in Russland und im Königreich zu antijüdischen Unruhen und zu Po-

⁹²⁶ Vgl. Blejwas, „Polish Positivism“, S. 32.

⁹²⁷ Vgl. ebd. Zu Orzeszkowas dauerhaftem Interesse am jüdischen Thema vgl. Borkowska, Grażyna, „Żydzi Orzeszkowej“, in: Borkowska, Grażyna; Rudkowska, Magdalena (Hg.), *Kwestia żydowska w XIX wieku. Spory o tożsamości Polaków*, Warszawa 2004, S. 139-150. Grynberg hingegen weist bezüglich Orzeszkowas Roman *Eli Makover* (1875) darauf hin, dass das dargestellte jüdische Milieu „unecht“ („artificial“) wirke, die Schriftstellerin über geringe Kenntnisse auf dem Gebiet des Talmuds, des Chassidismus und des Jiddischen verfüge und einige Beobachtungen des jüdischen Rituals falsch seien. Vgl. Grynberg, „The Jewish Theme“, S. 54f.

⁹²⁸ Vgl. Blejwas, „Polish Positivism“, S. 33.

⁹²⁹ Vgl. Haumann, „Jüdische Nation“, S. 443, 448. Die russische Regierung reagiert sofort, indem die Juden am 5. Juni 1862 die rechtliche Gleichstellung erhielten: „Die Absicht war klar: Die Einheit der Opposition gegen die Herrschaft des Zaren sollte aufgespalten werden.“ Ebd., S. 448.

⁹³⁰ Vgl. ebd., S. 449.

⁹³¹ Vgl. Blejwas, „Polish Positivism“, S. 26.

⁹³² Vgl. ebd. Die assimilierten Juden begrüßen das positivistische Programm, etwa im Kreis der polonisierten jüdischen Intelligenz um die polnischsprachige Zeitschrift *Israelita*. Vgl. ebd., S. 30.

⁹³³ Vgl. Haumann, „Jüdische Nation“, S. 450.

⁹³⁴ Vgl. Blejwas, „Polish Positivism“, S. 26.

gromen, die eine neue, von Vorbehalten geprägte Phase in den jüdisch-polnischen Beziehungen eröffnen.⁹³⁵

Doch vorerst wird der Glaube an den ultimativen Triumph der Assimilation von den meisten positivistischen Schriftstellern geteilt; Orzeszkowa, Prus und Świętochowski unterstützen diese Idee leidenschaftlich.⁹³⁶ Konopnicka hingegen ergreift in dieser Sache weniger das Wort. In ihrem Brief vom 1. Mai 1886 an Lenartowicz, in dem sie das Ende ihrer journalistischen und feuilletonistischen Tätigkeit schildert, findet sich folgende Bemerkung: „[...] teraz i to rzucić musiałam, napotykać pewne opozycje przy każdym niezależniejszym zdaniu. Żydów – wolno tylko chrzcić, szlachtę – tylko uwielbiać.“⁹³⁷ Die Schriftstellerin scheint ermüdet und eingeengt von der extremen Losung, nach der der Übertritt der Juden zum Christentum zu unterstützen sei. Während sie in der ebenfalls in dem Zitat angedeuteten Adelsproblematik jedoch deutlich Position bezieht, ist ihre Haltung in der jüdischen Frage schwerer festzumachen.

Das kann ein Grund dafür sein, dass Konopnicka nicht sehr viele Erzählungen mit jüdischer Thematik verfasst. Lediglich die folgenden vier Werke können zur Analyse herangezogen werden: „Michał Duniak“ (1882), „Jakton“ (1889), Mendel Gdański. Obrazek“ („Der Danziger Mendel. Ein Bild“, 1890) und „Żydóweczka“ („Die kleine Jüdin“, 1908).⁹³⁸ In ihnen ist jeweils ein Erzähler gestaltet, der nicht zur erzählten Welt gehört oder der zur Figurenwelt zählt, aber nicht mit dieser interagiert. Der Blick auf die Ereignisse und somit auf die jüdische Welt erfolgt von außen, denn es dominiert die narratoriale Perspektive.⁹³⁹ Insofern ist der Frage nachzugehen, wie über das „Andere“, das Jüdische erzählt wird, welches Bild der Juden und des jüdisch-polnischen Verhältnisses gezeichnet wird. Auffallend ist, dass Konopnicka sich im Zusammenhang mit der jüdischen Frage besonders einer sozialen Extremsituation widmet, denn drei der vier Texte sind durch das Motiv des Mobs miteinander verbunden. Narratologisch betrachtet, bildet ein Mob oder Pöbelhaufen („tłum“) ein Ereignis höchster zeitlich-räumlicher und figürlicher Konzentration. Bezieht man die Aspekte des Zustandekommens

⁹³⁵ „Finally, the anti-Jewish disturbances of December 1881, in Warsaw, inspired by the tsarist police and condemned by numerous elements of Polish society, opened a new phase in Polish-Jewish relations and in the history of the Jews in Poland.“ Blejwas, „Polish Positivism“, S. 27. Vgl. auch Grynberg, „The Jewish Theme“, S. 56. Ende der 1880er Jahre kommt es in Russland und im Königreich wieder zu Pogromen. Vgl. die Anmerkungen in Brodzka 1974 II, S. 475.

⁹³⁶ Vgl. Blejwas, „Polish Positivism“, S. 30.

⁹³⁷ Brief Konopnickas an Teofil Lenartowicz vom 1. Mai 1886. Konopnicka, *Korespondencja I*, S. 72.

⁹³⁸ Ansonsten treten Juden bei Konopnicka nur vereinzelt als Nebenfiguren auf, etwa in „Nasza szkapka“ als mitleidlose Händler (siehe das Kapitel 3.2.1 „Krankheit als unaufhaltsames Fortschreiten“).

⁹³⁹ Dies stimmt mit der Beobachtung überein, dass in der polnischen Literatur des 19. Jahrhunderts jüdische Figuren grundsätzlich von polnischer Seite, also vom „fremden“ Blickwinkel aus gezeigt werden. Vgl. Detka, Janusz, „Żyd“, in: Bachórz; Kowalczykowa, *Słownik*, S. 1046-1050, S. 1047.

und der Folgen des Mobs ein, erscheint die Analyse des Sujetaufbaus erhellend. Welche Stellung im Sujet nimmt das Motiv des Mobs ein und welche Bedeutung erlangt es? In diesem Zusammenhang muss vor allem die Kategorie der Zeit untersucht werden, wobei besonders die Ordnung der Motive für die Untersuchung des Sujets relevant ist.⁹⁴⁰ Geht man abschließend noch der Frage nach, ob sich bezüglich der Sujets bestimmte Konfigurationstypen herauskristallisieren,⁹⁴¹ zeigt sich, dass diese sich an der Jahrhundertwende vom Muster der Geschlossenheit zu dem der Offenheit entwickeln.

4.2.1 Ausbruch der polnischen Gesellschaft: Der Mob als kausales Ereignis

Die 1882 erschienene Erzählung „Michał Duniak“⁹⁴² ist eines der frühesten Prosawerke Konopnickas und hat mit siebzig Seiten einen recht großen Umfang.⁹⁴³ Sie thematisiert eine jüdisch-polnische Liebschaft, der ein Kind entspringt, sowie den Umgang der Einwohner eines Städtchens mit diesen Ereignissen. Die Motive sind nicht in ihrer „natürlichen“ Reihenfolge, sondern in umfangreichen Analepsen angeordnet. Die Basiserzählung⁹⁴⁴ beginnt mit ausführlichen Beschreibungen des Umfeldes der Geschichte: des Städtchens, seiner Lage am Fluss, des Gebets des alten jüdischen Zöllners Hersz (vgl. MK 1974 I, 197-204). Schließlich wird eine zerfallene Hütte am Fluss erwähnt, von der ausgehend die erste Analepse erfolgt: „Domostwo to pustką stało. Przed wielu laty ostatni właściciel jego, Paweł Duniak, rybak stary [...] drzwi kołkiem zaparł, na psa

⁹⁴⁰ Vor allem Zeit, aber auch Raum entscheiden über die Gestaltung des Sujets. „Obwohl in der narratologischen Forschungsliteratur meist die Zeitlichkeit sowohl von *narrative* im allgemeinen als auch von Plot im speziellen hervorgehoben wird, erschöpfen sich die Prinzipien innertextlicher Relationierung keineswegs in der zeitlichen Strukturierung. Plotdynamik und Plotsyntagma entstehen außerdem durch räumliche Bezugsgrößen [...]“ Gutenberg, *Mögliche Welten*, S. 119. „Unter seinen [Genettes] drei zentralen Kategorien der Ordnung, Dauer und Frequenz ist es besonders die Ordnung, die das Verhältnis von *story* und Plot erhellt.“ Ebd., S. 121.

⁹⁴¹ Es geht also darum, ob sich bestimmte Muster in der zeitlich-räumlichen Verknüpfung der Motive erkennen lassen. „Mit der syntagmatischen Achse sollen die Konfigurationstypen bezeichnet werden, die narrative Plots makrostrukturell charakterisieren. Das Plotsyntagma wird durch die spezifische Kombination und Anordnung von selegierten Handlungselementen gebildet, und hierin ist die jeweilige Dynamik eines Plots zu situieren.“ Ebd., S. 107. „Räumlich-zeitliche Relationen sollen hier als Strukturierungsprinzipien narrativer Konfigurierungen verstanden werden und liegen daher der [im Folgenden] vorgenommenen Typologisierung zugrunde.“ Ebd., S. 120.

⁹⁴² Konopnicka, Maria, „Michał Duniak“, in: MK 1974 I, S. 197-268. Die Seitenangaben erfolgen in Klammern im laufenden Text. Zur Gattungsfrage vgl. Brodzka, *O nowelach*, S. 93, wonach der Text als Erzählung zu bezeichnen ist.

⁹⁴³ Ebd., S. 100, weist Brodzka auf einige Merkmale hin, die diese Erzählung als Frühwerk kennzeichnen: Der Aufbau der Handlung, die Motivauswahl und die Konzeption des Erzählers erweisen sich weder als eigenständig noch als harmonisch abgestimmt.

⁹⁴⁴ Genette, *Erzählung*, S. 32, führt den Begriff im Zusammenhang mit der Ordnung der Geschichte an: „Erste oder ‚Basiserzählung‘ [récit premier] wollen wir fortan jene temporale Erzählebene nennen, in Bezug auf die sich eine Anachronie als solche definiert.“

świsnął i poszedł drogą. Od owej pory nikt tu nie mieszkał.“⁹⁴⁵ (MK 1974 I, 204) Die „viele Jahre“ zurückgreifende Analepse führt den Fischer Paweł Duniak als einen der Protagonisten ein. Nach einer kurzen Rückkehr zur Basiserzählung erfolgt eine weitere Analepse:

W chacie gospodarzyły nietoperze i myszy [...]. W najbliższym sąsiedztwie chaty owej, kiedy jeszcze Paweł stary w niej mieszkał, nieco tylko wyżej w górę rzeki, stała farbiarnia [...]. Sławna też była farbiarnia Goebła na okolicę: nigdzie kolor złocisty nie był tak jaskrawy, nigdzie granat tak czysty. Śmiały się do nich oczy dziewcząt, chodzących po wodę do rzeki, ale najbardziej – siwe oczy Kasi Duniaczki [...].⁹⁴⁶ (MK 1974 I, 205)

Diese Analepse nennt die weiteren Protagonisten: die Tochter Duniaks, Kasia, sowie den jüdischen Gegenpart, die Färberfamilie Goebel.

Der zeitliche Aufbau wird im Weiteren zusätzlich verschachtelt. Denn innerhalb dieser Analepse erfolgt eine weitere, die vom Motiv der Augen Kasias ihren Ausgang nimmt und wiederum einige Jahre zurückreicht:

Oczy te, pomimo, a może właśnie dla piękności swojej, smutnej używały sławy. Po prostu mówiono, że były „uroczne“. Stara Mikulina wiedziała nawet, dlaczego były takimi. A ot, jak się rzecz miała. Kiedy żona Pawła Duniaka przestała karmić piersią małą swoją Kasię – dziecko, nędznie żywione, poczęło marnieć tak, że w parę tygodni wyglądało „jak pasyjka“.⁹⁴⁷ (MK 1974 I, 206)

Von der Geburt Kasias an werden nun die Ereignisse einiger Jahre chronologisch erzählt. Das Leitmotiv bildet ihr „böser Blick“, aufgrund dessen sie von den Bewohnern der Stadt ausgegrenzt wird. Dies liefert den Zündstoff für das weitere Geschehen: Das sehr schöne Mädchen weist Franek, den polnischen Färberei-Knecht, ab und nähert sich stattdessen Uriel, dem jüdischen Färbersohn an, so dass Ersterer voller Hass und Rachegefühle ist: „Odtąd, ilekroć do miasteczka zaszedł, dziwy opowiadał o ‚urocznej‘ dziewczynie Duniaka, która się pokochała w Żydzie i na ‚katolika‘ (tu pięścią uderzał w chude, zapadłe piersi) patrzeć nawet nie chce.“⁹⁴⁸ (MK 1974 I, 218) Der aus diesem Zitat deutlich werdende Konflikt wird durch jüdisch-polnische Vorbehalte und Vorurteile verschärft, kommt aber vorerst nicht zum Ausbruch: Kasia stirbt nach der Geburt

⁹⁴⁵ „Das Haus stand leer. Vor vielen Jahren verriegelte sein letzter Besitzer, Paweł Duniak, ein alter Fischer [...] die Tür mit einem Pflock, pfiiff nach dem Hund und ging des Weges dahin. Seit dieser Zeit lebte hier niemand.“

⁹⁴⁶ „In der Hütte hausten Mäuse und Fledermäuse [...]. In nächster Nachbarschaft dieser Hütte, als noch der alte Paweł darin wohnte, stand nur ein Stück flussaufwärts eine Färberei [...]. Die Färberei Goebels war auch in der Umgebung berühmt: nirgends war das Gold so leuchtend, nirgends das Dunkelblau so rein. Sie zogen die Blicke der Mädchen auf sich, die zum Wasserholen an den Fluss gingen, aber am meisten – die der grauen Augen Kasia Duniaczkas [...].“

⁹⁴⁷ „Diese Augen erlangten trotz – oder gerade wegen – ihrer Schönheit traurige Berühmtheit. Man sagte einfach, dass sie ‚verhext‘ seien. Die alte Mikulina wusste sogar, warum das so war. Nun, damit hatte es folgende Bewandnis. Als die Frau Paweł Duniaks aufhörte, ihre kleine Kasia zu stillen, begann das schlecht ernährte Kind so zu verkümmern, dass es nach einigen Wochen ganz elend aussah.“

⁹⁴⁸ „Seither erzählte er, sooft er ins Städtchen ging, Wunderdinge über das ‚verhexte‘ Mädchen Duniaks, das sich in einen Juden verliebt hatte, aber einen ‚Katholiken‘ (hier schlug er sich mit der Faust gegen die magere, eingefallene Brust) keinen Blickes würdigt.“

eines Kindes, Michałeks, womit die Verschachtelung der Analepsen endet, denn nach ihrem Begräbnis verlässt ihr Vater die Hütte und geht in die Welt (vgl. MK 1974 I, 226). Zwar beginnt gleich darauf wiederum eine neuerliche Analepse, die jedoch vor allem den parallelen, „jüdischen“ Erzählstrang um Uriels unerwünschte Vaterschaft liefert:

Na farbiarni cicho było tymczasem. Jesienią jeszcze, zaraz po owym w chacie wybuchu, zaszedł był stary Duniak do Goebła [...]. Co mówili z sobą – nikt nie wie. Słychać tylko było stłumiony, wściekłością rwący się w piersi głos starego rybaka i jękliwie: – *O weh mir!... o weh mir!... – Żyda*. I wówczas nawet, gdy Duniak wyszedł w płomieniach cały, z zaciśniętymi pięściami i ostatnią na ustach klątwą, farbiarz nie przestawał jęczeć i wyrzekać, i targać się za pejsy i brodę, kiwając się w tył i naprzód, a lamentując głośno.⁹⁴⁹ (MK 1974 I, 226f.)

Für beide Väter stellt die jüdisch-polnische Liaison ein katastrophales und inakzeptables Ereignis dar, weshalb der alte Goebel seinen Sohn auf Reisen schickt und schließlich verheiratet. Mit dem Motiv des Weggangs Duniaks wird wiederum das Ende der Analepse angezeigt:

Dopiero pod wiosną uciszył się [Goebel] jakoś, po owym pogrzebie Kasi, gdy stary Duniak z oczu mu zeszedł, precz w świat idąc. [...] Raźniejszy już, pojechał na wesele jedynaka swego, który dostał pannę z bogatego domu i ze znacznej, jak mówiono, rodziny.⁹⁵⁰ (MK 1974 I, 229)

Aufgrund der Anordnung der Analepsen und ihrer Verschachtelung wird der Sujet-aufbau vom Muster der Geschlossenheit, genauer von einer deren Unterformen – der Zirkularität – bestimmt, denn es handelt sich um eine analytisch erzählte Geschichte.⁹⁵¹ Zudem findet, wie sich noch zeigen wird, eine Rückkehr zum Ausgangspunkt statt, es ist also „ein Parallelismus zwischen Anfang und Ende ersichtlich“.⁹⁵²

Die Analepsen dienen so einerseits dem Spannungsaufbau, andererseits der Bewältigung der Parallelerzählstränge, die jeweils die polnische und jüdische Gesellschaft behandeln. Diese Parallelität der polnischen und jüdischen Welt kennzeichnet den Aufbau der gesamten Erzählung, so auch den auf Ähnlichkeiten und Gegensätzen beruhenden Figurenbestand: Dem hässlichen, groben Polen Franek steht der schöne, empfindsame Jude Uriel entgegen (vgl. etwa MK 1974 I, 217), neben der schönen Polin Kasia steht Uriels wenig anziehende jüdische Frau Hana:

⁹⁴⁹ „In der Färberei war es unterdessen still. Noch im Herbst, sofort nach jenem Ausbruch in der Hütte, war der alte Duniak zu Goebel gegangen [...]. Was sie miteinander besprachen, weiß niemand. Man vernahm nur die gedämpfte, vor Wut in der Brust zerspringende Stimme des alten Fischers und das jammervolle ‚O weh mir!... O weh mir!...‘ des Juden. Auch nachdem der wutentbrannte Duniak mit geballten Fäusten und einem letzten Fluch auf den Lippen gegangen war, hörte der Färber nicht auf zu seufzen, zu klagen und sich die Schläfenlocken und den Bart zu raufen, während er vor und zurück schwankte und laut lamentierte.“

⁹⁵⁰ „Erst im Frühjahr, nach jenem Begräbnis Kasias, beruhigte er [Goebel] sich, als der alte Duniak ihm aus den Augen ging und in die Welt zog. [...] Schon besseren Mutes fuhr er auf die Hochzeit seines Einzigigen, der ein Mädchen aus reichem Hause und aus einer – wie man sagte – angesehenen Familie erhielt.“

⁹⁵¹ Zu den Merkmalen der zirkulären Konfiguration vgl. Gutenberg, *Mögliche Welten*, S. 135f.

⁹⁵² Ebd., S. 135.

Była to kobieta starsza od niego [Uriela], niepiękna, śniada, z szybko biegającymi czarnymi oczami, które zdradzały wiele chciwości i sprytu. Mówiła dużo, z gestykulacją zapalczywą, w której znać było nawyknięcia kramu, gdzie przez lat kilka wyręczała matkę, ujadając się o każdy grosz z kupującymi.⁹⁵³ (MK 1974 I, 237f.)

Das der polnisch-jüdischen Beziehung zwischen Kasia und Uriel entstammende Kind – Michałek – steht schließlich als Einzelfigur zwischen der jüdischen und polnischen Gesellschaft und treibt in dieser Funktion die Handlung voran. Die Struktur der Figurenwelt ist somit symmetrisch. Dadurch werden Logik und Eindeutigkeit impliziert, die zugleich Merkmale der Geschlossenheit darstellen.⁹⁵⁴ Der Aufbau des Figurenbestands zeigt in diesen Merkmalen eine Übereinstimmung zum Prinzip des geschlossenen Sujetaufbaus.

Nach dem wiederholt erzählten Weggang Paweł Duniaks werden die weiteren Ereignisse chronologisch berichtet, wobei die Zeit der Basiserzählung noch nicht erreicht ist, aber die „vielen Jahre“ nun schrumpfen.⁹⁵⁵ Dies wird durch Ellipsen beschleunigt: So gibt es beispielsweise nach der Hochzeit Uriels einen Zeitsprung von vier Jahren, hin zum Tod des alten Goebel (vgl. MK 1974 I, 230f.). Eine weitere Ellipse erfolgt nach dem Einzug Uriels und seiner Frau in die Färberei, nach dem sechs Jahre vergehen (vgl. MK 1974 I, 241). Höchstwahrscheinlich wird die Zeit der Basiserzählung erreicht, als man in einem Frühling den ertrunkenen Michał auffindet (vgl. MK 1974 I, 267), der nun zehn Jahre oder etwas älter wäre. Der Textschluss weist Parallelen zum Beginn auf: Man sieht Licht in der Hütte des alten Duniak, der zurückkehrt, um den Leichnam des Kindes in den Wald zu tragen; das Motiv des Flusses „voller Missklänge“ schließt das Werk ab (vgl. MK 1974 I, 268).

Neben den Analepsen fügen sich auch die kurzen Prolepsen⁹⁵⁶ in den geschlossenen Sujetaufbau. So denkt Uriel über die Zukunft nach, während er den schlafenden Michałek betrachtet, den er als vorgebliches Waisenkind in seinem Haus aufgenommen hat: „– Do chedery go nie poszłę – szepnął. – Jeśli mu tu źle będzie, jemu i mnie, to

⁹⁵³ „Sie war älter als er [Uriel], nicht schön, dunkelhäutig, mit schnellen, beweglichen schwarzen Augen, die viel Gier und Schläue verrieten. Sie redete viel und gestikuliert hitzig, was Angewohnheiten aus dem Kramladen waren, wo sie der Mutter einige Jahre zur Hand gegangen war, indem sie sich mit den Käufern um jeden Groschen zankte.“

⁹⁵⁴ Zur Diskussion, welche Merkmale „Geschlossenheit“ ausmachen, vgl. Gutenberg, *Mögliche Welten*, S. 132f.

⁹⁵⁵ Der Mittelteil der Erzählung ist somit durch Sukzession gekennzeichnet, während Anfang und Ende in einer symmetrischen Relation zueinander stehen. Diese drei Phasen machen nach aristotelischer Auffassung – neben Vollständigkeit und Gänze – Geschlossenheit aus, die den Idealtypus der Tragödie darstellt. Vgl. ebd., S. 132.

⁹⁵⁶ Prolepsen zählen zu den narrativen Anachronien; sie stellen Formen zeitlichen Vorausgreifens dar: „Mit *Prolepse* bezeichnen wir jedes narrative Manöver, das darin besteht, ein späteres Ereignis im voraus zu erzählen oder zu evozieren [...]“. Genette, *Erzählung*, S. 25.

wezmę go i w świat pójdę – szepnął znowu.⁹⁵⁷ (MK 1974 I, 240) Diese räumliche Öffnung – weg von den jüdischen Institutionen wie der Chederschule⁹⁵⁸, hinaus „in die Welt“ – vollzieht sich jedoch nicht: das Muster der räumlichen Abgegrenztheit bleibt dominant. Uriel verharrt in dem Städtchen, wo sich für ihn als Juden die jüdische Gemeinde als bestimmende Kraft erweist. Dies zeigt das Gespräch zwischen Mendel Szajnerman, einem Oberen des Kahal⁹⁵⁹, und Uriel, der Michałek gezwungenermaßen weggeben will – allerdings nur zum ortsansässigen Schlosser:

- Co? tu? – zdziwił się Szajnerman – ja ze starszymi kahału gadał i z rabinem gadał, i oni powiedzieli, co chłopiec daleko jechać ma.
- Trzymać go u siebie nie będę – odrzekł farbiarz – ale gdzieś między obcych nie dam go też.
- Goebel! – rzekł tonem napomnienia Szajnerman – ty z kahałem wojny nie zaczynaj, ty Bogu dziękuj, że się to tak skończy, a chłopca oddaj.⁹⁶⁰ (MK 1974 I, 250f.)

Durch das Betreiben des Kahal ergeben sich innerhalb der jüdischen Gemeinschaft klare Ursache-Wirkungs-Ketten. Kausalität und logische Verknüpfung sind ebenfalls für das Muster der Geschlossenheit charakteristisch.⁹⁶¹ Da allein schon durch Michałeks Existenz der „Krieg mit dem Kahal“ eröffnet wurde, erzwingt diese machtvolle jüdische Institution die Lösung des Konfliktes. Und so bildet der vom Kahal beauftragte Mord an Michałek den Gipfelpunkt der Erzählung (vgl. MK 1974 I, 263).

Welche Bedeutung kommt in der Erzählung nun dem Motiv des Mobs zu? Er tritt zu einem frühen Zeitpunkt der Geschichte auf, als Michałek noch gar nicht geboren ist, und richtet sich gegen Kasia. Wichtig ist, dass das Motiv eine Art Ausgleich zur Charakteristik der jüdischen Gemeinschaft darstellt, denn der Mob wird nur von polnischen Figuren getragen. Während eines Fronleichnamsgottesdienstes gerät der Kirchenaltar in Brand, wofür die Einwohner Kasias „bösen Blick“ verantwortlich machen: „Ktoś krzyknął: ‚czarownica!‘, a na to hasło tłum rozjątrzony rzucił się za nią w pogoń,

⁹⁵⁷ „In die Chederschule schicke ich ihn nicht“, flüsterte er. „Wenn es ihm hier schlecht geht, ihm und mir, dann nehme ich ihn und gehe in die Welt“, flüsterte er wieder.“

⁹⁵⁸ „Cheder“, hebräisch „Zimmer“, bezeichnete die jüdische Grundschule für Knaben, „wo sie ungefähr von ihrem dritten oder vierten Lebensjahr an [...] Bibelhebräisch lernten, die *Tora* und den *Talmud* studierten, die Grundzüge jüdischer Moral sowie die Grundrechenarten vermittelt erhielten.“ Schwara, Desanka, „Glossar“, in: Haumann, Heiko (Hg.), *Der Erste Zionistenkongress von 1897 – Ursachen, Bedeutung, Aktualität*. Basel usw. 1997, S. 376-383, S. 378.

⁹⁵⁹ Der Kahal, hebräisch „Gemeinde“, befasste sich mit der Organisation und Verwaltung der jüdischen Gemeinde. Er „war zuständig für die Verwaltung und Steuererhebung, Kultus und Unterricht, innerjüdische Gerichtsbarkeit, vertrat die Gemeindemitglieder nach aussen und zeichnete weitgehend verantwortlich für die jüdische Wohlfahrtspflege. Zunächst demokratisch, bildete sich allmählich eine Kahal-Oligarchie heraus. Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts wurde der Kahal in Osteuropa nach und nach offiziell abgeschafft, lebte aber in anderer Form weiter.“ Ebd., S. 380.

⁹⁶⁰ „Was? hier?“ wunderte sich Szajnerman, „ich habe mit den Oberen des Kahal und mit dem Rabbiner gesprochen und sie sagten, dass der Junge weit weg gehen soll.“ „Bei mir werde ich ihn nicht behalten“, entgegnete der Färber, „aber unter Fremde werde ich ihn auch nicht geben.“ „Goebel!“ sagte Szajnerman in warnendem Ton, „fange mit dem Kahal keinen Krieg an, sondern danke Gott, dass dies so endet, und gib den Jungen fort.“

⁹⁶¹ Vgl. Gutenberg, *Mögliche Welten*, S. 132.

miotając kamienie, obelgi i błoto, co kto miał.“⁹⁶² (MK 1974 I, 220) Auch hier sind die Motive kausal verknüpft: Die polnische Einwohnerschaft kennzeichnet eine seltsame Mischung aus Religiosität und abergläubischer Rückständigkeit, worin die Wurzel für die Eskalation liegt. Die unkontrollierte, gewalttätige Menge verletzt Kasia durch einen Steinwurf:

Krew polala się z rozciętej skroni, tłum roznamiętniony coraz był bliżej i byłby ją rozszarpał niechybnie, gdy w progu farbiarni ukazał się Uriel, dziewczynę ranioną pochwycił na ręce i drzwi zaparł. Napastnicy, ujrawszy strugę krwi czerwonej, ostygli jakoś w zaciętości swojej i powybijawszy tylko szyby w farbiarni, do pożaru w miasteczku wrócili.⁹⁶³ (MK 1974 I, 220)

Dieses Ereignis festigt die Bande zwischen Kasia und Uriel, denn der jüdische Junge rettet das Mädchen. Somit ist der Mob eines der Motive des durch Sukzession gekennzeichneten Mittelteils der Geschichte, die über mehrere fatale Stationen auf einen katastrophalen Höhepunkt zusteuert.

Analysiert man die Erzählperspektive, fällt auf, dass diese ebenfalls mit den Prinzipien von Geschlossenheit und Kausalität korrespondiert. So wird das jüdisch-polnische Verhältnis aus narratorialer Perspektive wahrgenommen, etwa die Beziehung zwischen Uriel und Kasia:

Prostota serc i samotność przyciągała ich wzajemnie; nie było nikogo, kto by rozdmuchiwał w ich młodych piersiach te wstręty i nienawiści rasowe, które w takich właśnie społecznych nizinach, gdzie ich nie łądzi żadna wspólność pojęć, dążeń i celów, występują zwykle w najbardziej szorstkich, odpychających się wzajemnie przejawach. Ot, po prostu, nie było pomiędzy nimi nikogo, kto by im mówił: – Nie gadaj do niego, bo to Żyd; nie patrz na nią, bo to córka goja.

Morze łez i krwi, dzielące ludy i rasy, nie istniało dla nich.⁹⁶⁴ (MK 1974 I, 212)

Das Denken der beiden jungen Menschen kennt die Kategorie der Rassenzugehörigkeit nicht – was sie von den Figuren der „gesellschaftlichen Niederungen“ unterscheidet, in denen diese Kategorie zu extremen Ausbrüchen führen kann. Die Außensicht suggeriert hier, genau wie die geschlossene Konfiguration, Autorität sowie eine „objektive Beurteilbarkeit der erzählten Welt“⁹⁶⁵, denn es wird ein möglich weites Blickfeld einge-

⁹⁶² „Jemand schrie ‚Hexe‘, und auf diese Parole hin jagte ihr der aufgebrauchte Mob nach, warf Steine, Schimpfwörter und Schmutz – jeder das, was er gerade hatte.“

⁹⁶³ „Aus der aufgeschnittenen Schläfe floss Blut, die erhitzte Menge kam immer näher und hätte sie gewiss in Fetzen gerissen, als Uriel auf der Schwelle der Färberei erschien, das verletzte Mädchen an den Händen fasste und die Tür versperrte. Die Verfolger, die den roten Blutstreifen gesehen hatten, ließen in ihrer Verbissenheit etwas nach, schlugen nur die Scheiben der Färberei ein und kehrten zum Brand in die Stadt zurück.“

⁹⁶⁴ „Die Einfachheit der Herzen und die Einsamkeit brachten sie einander näher; es gab niemanden, der in ihren jungen Seelen jene Abscheu und jenen Rassenhass geschürt hätte, die gerade in den sozialen Niederungen durch keinerlei Gemeinsamkeit der Begriffe, Bestrebungen und Ziele abgemildert werden und sich gewöhnlich in ihren größten, einander abstoßenden Symptomen zeigen. Nun, zwischen ihnen stand einfach keiner, der gesagt hätte: ‚Sprich nicht mit ihm, denn er ist Jude; schau sie nicht an, denn sie ist die Tochter eines Goi.‘ Das Meer aus Tränen und Blut, das Völker und Rassen trennt, existierte für sie nicht.“

⁹⁶⁵ Gutenberg, *Mögliche Welten*, S. 133.

nommen. Der Erzähler begutachtet sowohl die jüdische als auch die polnische Gemeinschaft analytisch.

Dabei zeigt sich, dass durch die narrative Perspektive das Bild des Jüdischen als des „Anderen“ konstruiert wird, wie an der Beschreibung Uriels deutlich wird:

Chłopiec był piękny, parę lat zaledwie od niej [Kasi] starszy, lecz milczący i smutny, jak nieraz bywają dzieci tego ludu w najpierwszej młodości swojej, póki im życie nie obudzi duszy, śniącej w jakiejś bezwiednej zadumie o niedolach wiekowych wzgardzonego plemienia swojego.⁹⁶⁶ (MK 1974 I, 211f.)

Das jüdische Kind wird als traurig und melancholisch veranlagt dargestellt, wobei diese Merkmale in Beziehung zu der Geschichte des jüdischen Volkes gesetzt werden. Der Blick auf das Dargestellte ist hier deutlich als Außensicht zu bezeichnen. Diese geht zum Teil mit Distanznahme und Kritik einher, so als die große Ähnlichkeit zwischen Michałek und der verstorbenen Kasia die Aufmerksamkeit des „fanatischen Kahals“ weckt:

W kahale, przeciwnie, ciekawość ta przeradzała się, w miarę zyskiwania podstaw, w jakąś inkwizytorską zaciętość. W tym zagorzałym, fanatycznym gronie fakt istnienia Michałka uważany był za jakąś osobliwą zbrodnię, za jakąś anomalie potworną, którą należało bądź co bądź zgładzić, zniszczyć, zatrzeć bez śladu.⁹⁶⁷ (MK 1974 I, 242)

Das Zitat lässt keinen zur Figurenwelt gehörigen Erzähler erkennen – und doch tritt bei den Eingangsbeschreibungen ein homodiegetischer Erzähler auf: „Mylę się, zdarza się nieraz [...]“⁹⁶⁸ (MK 1974 I, 198) Dieser verschwindet jedoch wieder, um bei der Beschreibung der Stadt sogleich erneut hervorzutreten: „[...] już nie wspomnę o mniejszych kramach i kramikach [...]“⁹⁶⁹, „Ach, przepraszam! miało jeszcze restauratora [...]“⁹⁷⁰ (MK 1974 I, 202). Wenig später offenbart sich, dass es sich um eine Erzählerin handelt, die sich an den Leser wendet:

Otóż z tego wszystkiego pokazuje się, że miasteczko nasze nie było jakąś tam pierwszą lepszą osadą, ale wcale przyzwoitym miastem. Złudzenie to chciałabym ci, czytelniku, zachować jak najdłużej. Tak mało w ogóle mamy dziś złudzeń!⁹⁷¹ (MK 1974 I, 202f.)

Die Erzählerin zieht sich im Weiteren jedoch zurück und kann deshalb nicht näher charakterisiert werden. Ihr Status als Teil der Figurenwelt spielt keine Rolle, denn sie

⁹⁶⁶ „Der Junge war schön, nur wenige Jahre älter als sie [Kasia], jedoch schweigsam und traurig, wie es die Kinder dieses Volkes oft in ihrer frühesten Jugend sind, bis ihnen das Leben die Seele erweckt, die in unbewusstem Nachsinnen über das jahrhundertalte Unglück ihres verachteten Stammes schläft.“

⁹⁶⁷ „Im Kahal hingegen wandelte sich in dem Maße, in dem man eine Basis gewann, diese Neugier in eine inquisitorische Verbissenheit. In diesem erbitterten, fanatischen Kreis wurde die Existenz Michałeks als eigenartiges Verbrechen, als abscheuliche Anomalie angesehen, die, geschehe was wolle, aus der Welt zu schaffen, zu vernichten und ohne Spur auszulöschen war.“

⁹⁶⁸ „Wenn ich nicht irre, ereignet es sich manchmal [...]“

⁹⁶⁹ „[...] ich werde die kleinsten Kramläden und Lädchen gar nicht erst erwähnen [...]“

⁹⁷⁰ „Ach, ich bitte um Verzeihung!, es gab noch einen Speisewirt [...]“

⁹⁷¹ „Aus all diesem geht hervor, dass unser Städtchen nicht die erstbeste Siedlung war, sondern eine ganz und gar anständige Stadt. Diese Illusion möchte ich für dich, lieber Leser, so lange wie möglich aufrecht-erhalten. Da wir doch heutzutage so wenige Illusionen haben!“

agiert nicht in der erzählten Welt. Hinzu kommt, dass sie mit allen Möglichkeiten einer heterodiegetischen Erzählerin ausgestattet ist und diese auch nutzt. Folglich wird von außerhalb des Geschehens über die jüdische und polnische Gemeinschaft sowie deren Beziehungen und Interaktionen berichtet:

Tymczasem farbiarnia się rozijwiała tak pomyślnie, że stary Joś Goebel [...] przyjął na Gody parobka, rudego Franka z Czekaja, który [...] do roboty tego się brał i nie robił sobie z tego skrupułu, że „u Żyda służy“, co w miasteczku uważanym było dotychczas za coś jakby wzgardliwego.⁹⁷² (MK 1974 I, 216f.)

Es scheint, als wolle Konopnicka sowohl durch das von außen erfolgende Wahrnehmen und Erzählen als auch durch die Figurenanlage eine „textuelle Gerechtigkeit“ – nicht zuletzt hinsichtlich der jüdischen Frage – herstellen, denn Parallelfiguren sind auch der Pole Franek und der Jude Mowsza, die gemeinsam das Verbrechen an Michałek begehen (vgl. MK 1974 I, 257ff.), indem dieser abends zum „Fischfang beim Kienholz“ an den Fluss gelockt und von Mowsza erstickt wird (vgl. MK 1974 I, 263). Die Rückkehr zum Ausgangspunkt, das Schließen des Zirkels, vollzieht sich vermittelt der jüdischen und polnischen Figuren. Die Bewohner des Städtchens verändern sich nicht, sondern sorgen dafür, dass ihre gewohnte Ordnung, darunter der jüdisch-polnische Graben, wiederhergestellt wird, indem sie die Frucht der Mischbeziehung ausschließen und auslöschen.

Die Novelle „Mendel Gdański. Obrazek“⁹⁷³ ist in ihrem Sujetaufbau ebenfalls durch das Muster der Geschlossenheit gekennzeichnet. Die Entstehung des Textes geht auf eine Initiative Orzeszkowas zurück, die gegen eine Welle von Pogromen im Zarenreich und die steigende antisemitische Stimmung im Königreich einen kategorischen Protest organisieren will.⁹⁷⁴ Im März 1890 schreibt sie an Konopnicka, dass der Ausbruch von Antisemitismus in Warschau bis zu ihr vorgedrungen sein müsse; das Gift würde sich von dort über das ganze Land ergießen, das öffentliche Gewissen schädigen und eine für die Zukunft gefährliche Aussaat verbreiten:⁹⁷⁵

⁹⁷² „Indessen entwickelte sich die Färberei so günstig, dass der alte Joś Goebel [...] zu den Feiertagen den rothaarigen Franek aus Czekaj als Knecht anstellte, der [...] sich ordentlich an die Arbeit machte und keine Skrupel hatte, ‚bei einem Juden zu dienen‘, was bis jetzt in dem Städtchen als etwas Verachtenswertes angesehen wurde.“ Mit den „Feiertagen“ („Gody“) wurden mundartlich Weihnachten und Neujahr, aber auch der Zeitraum von Weihnachten bis zum Dreikönigstag oder bis Februar bezeichnet. Vgl. die Anmerkungen in MK 1974 I, S. 500.

⁹⁷³ Konopnicka, Maria, „Mendel Gdański. Obrazek“, in: MK 1962, S. 378-405. Die Gattungsbezeichnung der Novelle verwendet Brodzka, *Maria Konopnicka*, S. 147, und schreibt dazu: „Alle Elemente dieser klassisch aufgebauten Novelle wirken am Aufbau einer einheitlichen Spannungslinie mit, die suggestiv bis zur Kulmination ansteigt [...]“. Ebd., S. 196. Vgl. auch Brodzka, *O nowelach*, S. 226.

⁹⁷⁴ Vgl. Brodzka, *Maria Konopnicka*, S. 194.

⁹⁷⁵ Brief Eliza Orzeszkowas an Konopnicka vom 5. März 1890. Vgl. Konopnicka, *Korespondencja II*, S. 53.

Mamyż w milczeniu pozwalać na to, aby nasze prace, męki, całopalenia, które z całych istnień naszych składamy, oni, przekupnie albo wściekle osły, w marny proch ścierali? Czy prozą, czy wierszem napiszesz, jedną lub dziesięć kartek, słowo Twoje wiele zaważy, u wielu wiarę znajdziesz, wiele dobrych uczuć zbudzi, złych uśpi...⁹⁷⁶

Orzeszkowa fürchtet, dass die gesamte „Arbeit“, die positivistischen Bestrebungen nach einem jüdisch-polnischen Einklang vergeblich waren und beruft sich in diesem Zusammenhang auf das Gewicht von Konopnickas Worten und deren Glaubwürdigkeit. Ohne genauere Anweisungen ist klar: Das gewünschte Werk soll „gute Gefühle wecken“, „böse“ hingegen „einschläfern“, also einen deutlichen Appell enthalten. Die Novelle wird eine der bekanntesten Konopnickas werden und einer starken Kanonisierung, so als Schullektüre, unterliegen.⁹⁷⁷ Festgeschrieben wird damit vor allem eine der Intentionen des Textes, die in einer scharfen Verurteilung der Pogrome besteht, was zwar durchaus richtig ist, aber eine einseitige Lesart mit sich bringt.⁹⁷⁸ Daran hat nicht zuletzt auch die Überlieferung von Konopnickas Antwort auf Orzeszkowas Bitte Anteil: „Za wszelką krzywdą gotowam przemówić zawsze“.⁹⁷⁹ Während hier die Bereitschaft der Schriftstellerin, „stets gegen jegliches Unrecht einzutreten“, klar zum Ausdruck kommt, ergibt sich ein anderer Sinn, wenn man die vollständige Antwort Konopnickas berücksichtigt, die folgendermaßen lautet:

Ja napiszę co chętnie. Wielką zwolenniczką Żydów nie jestem; ale nienawidzę ucisku i niesprawiedliwości. Chwalić ich – gdyby byli spokojni i szczęśliwi – może bym nie potrafiła; ale kiedy są prześladowani – po ich stronie stoję. Za wszelką krzywdą gotowam przemówić zawsze.⁹⁸⁰

Diese Aussage konzentriert das Dilemma Konopnickas – und wohl weiterer Kreise der polnischen Gesellschaft – um die jüdische Frage gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Die polnische Intellektuelle ist „keine große Anhängerin der Juden“ und „kann sie kaum loben“, äußert also ihre Distanziertheit gegenüber den jüdischen Mitbürgern. Doch einig ist sie sich mit dem positivistischen Lager darin, dass Antisemitismus offen zu verurteilen sei.⁹⁸¹ Diesem Ziel ordnet sie ihre Vorbehalte unter.

Die narratologische Analyse zeigt, dass auch die erzählerische Vermittlung den Zwecken einer „Novelle mit These“ dient. Betrachtet man in „Mendel Gdański“ zuerst die Kategorie der Zeit, fällt auf, dass diese auf thematischer Ebene eine Rolle spielt, denn

⁹⁷⁶ Konopnicka, *Korespondencja II*, S. 54.

⁹⁷⁷ Den meisten Polen ist „Mendel Gdański“ als Schullektüre bekannt. So machten etwa entsprechende Lehrbücher vom Beginn der 1990er Jahre die polnischen Mittelschüler mit dem Werk vertraut. Vgl. das Kapitel „Konopnicka na lekcjach języka polskiego w roku szkolnym 1991/92“, in: Budrewicz, *Konopnicka*, S. 177.

⁹⁷⁸ Zum Beispiel Detka, „Żyd“, S. 1050: Einen Protest gegen die Welle antisemitischer Stimmungen stellt Konopnickas „Mendel Gdański“ dar.

⁹⁷⁹ So zitiert etwa in: Brodzka, *Maria Konopnicka*, S. 200.

⁹⁸⁰ Brief Konopnickas an Eliza Orzeszkowa vom 17. März 1890. Konopnicka, *Korespondencja II*, S. 54f.

⁹⁸¹ Vgl. Blejwas, „Polish Positivism“, S. 31.

vor allem im ersten Teil des Textes wird Andauerndes oder Kontinuierliches exponiert: „Über ein Vierteljahrhundert“ beziehungsweise „schon seit 27 Jahren“ hat der Protagonist Mendel seine Buchbinderwerkstatt in demselben Raum (vgl. MK 1962, 379).⁹⁸² Entsprechend kennt er die Gewohnheiten und Geheimnisse seiner Straße in- und auswendig (vgl. MK 1962, 379f.), wobei die Aspekte des Vertrauten und Gewohnten durch das iterative Erzählen verstärkt werden. Zur Dauerhaftigkeit zählt auch Mendels Alter, denn er ist trotz seiner 67 Jahre „noch rüstig“ (vgl. MK 1962, 380). Was nun die Chronologie der Ereignisse betrifft, erfolgt der Einstieg in die Erzählung in medias res: „Od wczoraj jakiś niepokój panuje w uliczce. [...] Tych ludzi nie widział on [Mendel] tu jeszcze. [...] Skąd się tu wzięły te obszarpane wyrostki? [...] Skąd mają pieniądze, że idą w pięciu do szynku?“⁹⁸³ (MK 1962, 378) Das Unbekannte und Neue in der Straße erlangt durch seine Positionierung am Textanfang besondere Bedeutung für die Sujetentwicklung; es dominiert über das langjährig Vertraute. Auch die im Folgenden auftretenden Analepsen greifen diesen Gegensatz auf. Das Kontinuierliche betrifft Mendels familiäre Verwurzelung in der Stadt: Er geht in Gedanken beim Pfeifenrauchen mehrere Jahre und Jahrzehnte zurück und erinnert sich seiner Frau und Kinder, besonders seiner jüngsten Tochter, die früh verstarb und ihm einen Enkel hinterließ (vgl. MK 1962, 381). Einen längeren Textabschnitt umfasst jedoch die nächste Analepse von geringerer Reichweite („vorgestern“), die also das Aktuelle betrifft, konkret die Beschimpfung des Enkels auf der Straße als „Jude“ („Żyd!“, MK 1962, 384).

Der Sujetaufbau lässt das Muster der Teleologie erkennen, das einen „Subtypus von geschlossener Konfiguration“⁹⁸⁴ darstellt: In weitgehend linearer Weise und unter dem Aspekt der Zielgerichtetheit⁹⁸⁵ sind die in ihrem antijüdischen Charakter zunehmenden Ereignisse angeordnet. Am Tag nach der Beschimpfung des Enkels unterhält sich Mendel mit zwei polnischen Kunden beziehungsweise Nachbarn, einem Rechtspraktikanten und einem Uhrmacher. Die Gespräche enthalten beunruhigende Neuigkeiten: „– Podobno Żydów mają bić?... – rzucił pachnący dependent z głupko-

⁹⁸² Die Handlung spielt in Warschau, der Name „Gdański“ („Danziger“) soll die russische Zensur täuschen. Vgl. Brodzka, *Maria Konopnicka*, S. 197.

⁹⁸³ „Seit gestern herrscht Unruhe in der Gasse. [...] Diese Leute hat er [Mendel] hier noch nicht gesehen. [...] Woher kommen all die abgerissenen Halbwüchsigen? [...] Woher haben sie das Geld, um zu fünft in die Schenke zu gehen?“ Konopnicka, Maria, „Der Danziger Mendel“, in: *Polnische Meistererzählungen*. Übersetzung aus dem Polnischen von Kurt Harrer, Berlin 1959, S. 237-265, 237. Im Folgenden zitiert als MK 1959 I; die Seitenangaben erfolgen in Klammern im laufenden Text.

⁹⁸⁴ Gutenberg, *Mögliche Welten*, S. 134.

⁹⁸⁵ Vgl. ebd., S. 134f., die Merkmale der teleologischen Konfiguration.

watym uśmiechem.“⁹⁸⁶ (MK 1962, 386) Das Motiv des Verprügelns von Juden wird repetitiv erzählt und somit verstärkt, denn es tritt nochmals in der Figurenrede des Uhrmachers auf (vgl. MK 1962, 387). Die Präsentation der Handlung erfolgt somit „unter dem Vorzeichen vorgefasster Ziele“⁹⁸⁷; das Motiv des Mobs wird angekündigt, vorbereitet und logisch in den Sujetaufbau eingefügt, denn nach dem Gespräch mit dem Uhrmacher erfolgt eine Ellipse zum nächsten Morgen, womit der Tag des Mobs und die Basiserzählung erreicht sind.

Der Mob ist somit der Endpunkt einer Ursache-Wirkungs-Kette⁹⁸⁸. Ihm voraus geht der über zehnsseitige Dialog zwischen Mendel und dem Uhrmacher (vgl. MK 1962, 386-397), der nach dem Muster „Argument – Gegenargument“ um die jüdische Frage aufgebaut ist und antisemitische Denkweisen aufdeckt. Nach Ansicht des Uhrmachers seien die Juden fremd, woraufhin Mendel auf seine Verwurzelung in der Stadt hinweist, in der er zwar gegessen und getrunken, aber auch mit seiner Hände Arbeit bezahlt habe (vgl. MK 1962, 387f.). Der Uhrmacher bemerkt, dass ein Jude immer ein Jude bleibe und wiederholt das Merkmal der Fremdheit (vgl. MK 1962, 388), woraufhin Mendel in Form einer Analepse argumentiert:

Patrz pan dobrodziej na moje włosy, na moje brode... Uny siwe są, uny białe są... Co to znaczy? To znaczy, co uny dużo rzeczy widziały i dużo rzeczy pamiętają. To ja panu dobrodziejowi powiem, co uny widziały wielgie ognie i wielgi pożar, i wielgie pioruny na to miasto bić, a tego, co by od te ognie i od ten pożar, i od te pioruny Żydy były uwolnione, to uny tego nie widziały!⁹⁸⁹ (MK 1962, 389)

Mendel spielt auf die Ereignisse der Jahre 1862-63 an, die nationale Manifestationen und aufständische Aktionen umfassen,⁹⁹⁰ im Rahmen derer Polen und Juden eine Einheit wurden. Der Uhrmacher argumentiert jedoch weiter, dass die Juden so viel Geld besäßen (vgl. MK 1962, 390), was Mendel als ungeflücktes „Loch“ zwischen Juden und Christen bezeichnet.⁹⁹¹ Die nächste Behauptung des Uhrmachers lautet: „Was, Żydów,

⁹⁸⁶ „„Wie man hört, werden die Juden geprügelt“, warf der duftende Bürogehilfe mit einem törichtem Lächeln hin.“ (MK 1959 I, 245)

⁹⁸⁷ Gutenberg, *Mögliche Welten*, S. 134.

⁹⁸⁸ Zur semantischen Konnotation der Teleologie: „Nur solange Ursache-Wirkungs-Ketten als adäquate Erklärungsmodelle der Welterfahrung betrachtet werden, läßt sich das teleologische Prinzip in der Erzählliteratur aufrechterhalten, ohne lächerlich oder trivial zu wirken.“ Während das Misstrauen gegenüber teleologischen Strukturen in der Erzählliteratur im 19. Jahrhundert einsetzt, wird es im 20. Jahrhundert zu einer tiefen Skepsis. Vgl. ebd. Die Gefahr der Trivialität betrifft demnach vor allem diejenigen Erzähltexte Konopnickas, die das kausal-zielgerichtete Verknüpfungsprinzip überstrapazieren.

⁹⁸⁹ „Sehen Sie sich mein Haar und meinen Bart an, beide sind weiß. Was das bedeutet? Es bedeutet, daß sie viel gesehen haben und sich an vieles erinnern. Riesige Flammen haben sie gesehen, Wohltäter, und große Feuersbrunst und mächtige Gewitter, die sich über dieser Stadt entluden. Daß aber Flammen, Feuersbrunst oder Blitze die Juden verschont hätten, das habe ich nicht gesehen.“ (MK 1959 I, 249)

⁹⁹⁰ Vgl. die Anmerkungen in MK 1974 II, S. 476.

⁹⁹¹ „Ale najpierw to ja [dziure] zaczęła drzeć zapomnialość na to, co wszystkie ludzie od jednego Boga stworzone są. [...] To była pierwsza nitka, co tam w to miejsce pękła. Nu, tak jedni zaczęli do siebie ciągnąć, a drudzy znów do siebie, i tak się już dalej rwało.“ (MK 1962, 391) – „Aber zuerst aufgerissen hat es

lęgnie się jak tej szarańczy, a zawsze to żywiół cudzy...⁹⁹² (MK 1962, 392) Dem stellt Mendel, selbst das fünfzehnte Kind seiner Eltern, seine eigene familiäre Entwicklung entgegen: „Ale ja, Mendel, wiedział, co mendlowi całemu źle na świecie, tak sam już tylko pół tuzina dzieci miał [...].“⁹⁹³ (MK 1962, 393) Hinzu kommt, dass sie den Enkel Jakob nannten: „Kubuś to takie imię, co go i pan dobrodziej, na ten przypadek, godnemu synkowi może dać. To jest takie imię, co to jak na tym sądzie króla Salomona: niech nie będzie ani mnie, ani tobie.“⁹⁹⁴ (MK 1962, 394) Den Vorurteilen des Uhrmachers begegnet Mendel mit einer vernunftmäßigen Diskussion der jüdischen Frage – worin er den Positivisten ähnlich wird.⁹⁹⁵ Seine Assimilationsbestrebungen lassen ihn zudem als „vorbildlichen“ polnischen Juden erscheinen.

Innerhalb dieser von antisemitischen Tendenzen erfassten polnischen Gesellschaft kommt es schließlich zum gewaltsamen Ausbruch, wobei der Mob detaillierter als in „Michał Duniak“ geschildert wird: „Wrzawa zbliżała się szybko. Słysząc już było gwizd przeciągły, śmiechy, wołania, wybuchy krzyków i płaczu lament. Uliczka zawrzała. Zamykano bramy, tarasowano sklepy, jedni biegli wprost na wrzawę, drudzy uciekali od niej.“⁹⁹⁶ (MK 1962, 400) Doch haben nur bestimmte Mitglieder der polnischen Gesellschaft an der Eskalation teil:

Ochryple, pijackie głosy zlewały się w jedno z szatańskim piskiem nedorostków. Powietrze zdawało się pijane tym wrzaskiem motłochu: jakaś zwierzęca swawola obejmowała uliczkę, tłoczyła ją, przewalała się po niej dziko, głusząco.⁹⁹⁷ (MK 1962, 401)

Während also Betrunkene und Halbwüchsige die tobende Masse bilden, bieten die Nachbarn Mendel ihren Schutz an, als dieser stolz mit seinem Enkel Jakob an das Fenster tritt:

Tę heroiczną odwagę starca, to nieme odwołanie się do uczuć ludzkich tłumu wzięto za znie wagę, za urągowisko. [...] Tu wybuchła ta dzika żądza pastwienia się, ten instykt okrucieństwa, który przyczajony w jednostce, jak pożar opanowyywa zbiegowisko, cizbę...⁹⁹⁸ (MK 1962, 402f.)

[das Loch] die Vergeßlichkeit, die Tatsache, daß man vergessen hat, daß alle Menschen von einem Gott geschaffen sind. [...] Das war der erste Faden, der da gerissen war. Und dann zogen es die einen auf die Seite, die anderen auf die andere Seite, und so riß das Ganze immer weiter.“ (MK 1959 I, 250f.)

⁹⁹² „Ihr Juden vermehrt euch wie die Heuschrecken, und außerdem seid ihr ein fremdes Element.“ (MK 1959 I, 252)

⁹⁹³ „Ich, Mendel, wußte, daß es so viele Kinder nicht gut haben können auf der Welt, und ich selbst habe nur sechs Kinder gehabt [...].“ (MK 1959 I, 252)

⁹⁹⁴ „Diesen Namen könnten Sie, wenn es darauf ankäme, auch Ihrem Sohn geben. Das ist ein Name wie in der Entscheidung des Königs Salomon: er soll nicht dir, nicht mir gehören.“ (MK 1959 I, 253)

⁹⁹⁵ Mendels Beweisführung in dem Gespräch ähnelt der Argumentation der Positivisten. Vgl. Brodzka, *Maria Konopnicka*, S. 198.

⁹⁹⁶ „Der Lärm näherte sich rasch. Schon war durchdringendes Pfeifen zu hören, Lachen, Rufen, Schreie, Weinen und Jammern. In dem Gäßchen brodelte es. Haustüren wurden zugeschlagen, Läden verbarrikadiert, die einen liefen dem Lärm entgegen, andere flohen vor ihm.“ (MK 1959 I, 259f.)

⁹⁹⁷ „Heisere Säuferstimmen vereinigten sich mit dem satanischen Gejohle der Halbwüchsigen. Die Luft schien trunken von dem Lärm des Pöbels; ein bestialischer Übermut machte sich Luft, wälzte sich in das Gäßchen, rollte sich wild und ohrenbetäubend hindurch.“ (MK 1959 I, 260)

Der Mob wird als unberechenbare und gefährliche Erscheinung gezeigt, die im Individuum die Bereitschaft zur Gewalttätigkeit weckt. Das Motiv bildet den Höhepunkt des Textes, in dessen Folge sich der polnisch-jüdische Graben vertieft. So trauert Mendel am Abend: „[...] u mnie umarło serce do tego miasto!“⁹⁹⁹ (MK 1962, 405) Der Protagonist selbst durchschaut bereits vorher die Entstehungsweise der Pogrome: Er widerspricht dem Uhrmacher, wonach „die Leute sagen“, dass man die Juden prügeln wird: „– Pan dobrodziej się myli – rzekł [Mendel]. – Ludzie tego nie powiadają. To powiada wódka, to powiada szynk, to powiada złość i głupota, to powiada zły wiatr, co wieje.“¹⁰⁰⁰ (MK 1962, 397) Die Benennung der in der polnischen Gesellschaft liegenden Ursachen korrespondiert mit dem Bedeutungspotential, das durch den Sujetaufbau suggeriert wird und welches Eindeutigkeit sowie Autorität umfasst.¹⁰⁰¹

Mehrdeutigkeit und Subjektivität indes lassen sich – zumindest ein Stück weit – ausmachen, wenn man die Perspektive und den Erzähler analysiert. Doch wie wird über das Jüdische erzählt? Hinsichtlich der Perspektive liegt überwiegend die Außensicht vor. Nur in Einzelfällen wird die figurale Perspektive eingenommen, so die Mendels direkt am Textanfang und in der Situation des herannahenden Mobs. Auch der Enkel Jakob wird aus der Außensicht wahrgenommen: Er wird als blass, häufig hustend, mit eingefallener Brust und hängenden Schultern beschrieben (vgl. MK 1962, 381), wobei der Großvater ihn zum Spielen auf dem Hof mit den Kindern ermuntert:

Malec rzadko kiedy namówić się pozwala. Jest zmęczony lekcjami, ciężkim szynelem, siedzeniem w szkole, drogą, dźwiganiem tornistra; ma też dużo zadań na jutro. Powłóczy nogami chodząc, a nawet wtedy, kiedy się uśmiecha, piwne jego oczy patrzą z melancholią jakąś.¹⁰⁰² (MK 1962, 382)

Neben körperlicher Schwäche wird dem jüdischen Jungen, ähnlich wie Uriel aus „Michał Duniak“, das Merkmal der ständigen Melancholie zugeschrieben, zudem erscheint er weniger offen und integrationswillig als der Großvater. Nur auf sprachlicher Ebene wird in obigem Zitat die figurale Perspektive Jakubs angedeutet („ma też dużo zadań“). Deutlich fällt die Außensicht bei der Schilderung des freitäglichen Sabbat-

⁹⁹⁸ „Den heroischen Mut des Greises, das stumme Sichberufen auf die menschlichen Gefühle nahm der Pöbel für eine Beleidigung, für eine Herausforderung. [...] Hier flammte die wilde Gier zur Mißhandlung auf, der Instinkt der Grausamkeit, der, bei dem einzelnen unterdrückt, wie eine Feuersbrunst die Meute erfaßt.“ (MK 1959 I, 262)

⁹⁹⁹ „In mir starb die Liebe zu dieser Stadt!“ (MK 1959 I, 265)

¹⁰⁰⁰ „Wohltäter, Sie irren“, sagte er [Mendel]. „Die Leute sagen das nicht. Das sagt der Schnaps, das sagt die Schenke, das sagen Bosheit und Dummheit, das sagt der böse Wind, der weht.“ (MK 1959 I, 256)

¹⁰⁰¹ Vgl. Gutenberg, *Mögliche Welten*, S. 133.

¹⁰⁰² „Der Kleine läßt sich selten dazu bewegen. Er ist ermüdet vom Unterricht, vom schweren Mantel, vom Sitzen in der Schule, vom Weg, vom Gewicht des Ranzens, und er hat auch viele Schulaufgaben für den nächsten Tag. Er schleppt die Füße nach, wenn er geht, und selbst wenn er lächelt, blicken seine braunen Augen mit einer gewissen Schwermut.“ (MK 1959 I, 241)

mahls auf, da die Konzentration neben dem Essen auf Gebetsschal, Käppchen und Gebetsbuch gelenkt wird:

W chwilę potem rozlega się wargowy, brzęczący śpiew modlitewny starego Żyda [...]. Pod wpływem śpiewu tego mały gimnazista odczuwa dreszcz nerwowy, blada jego twarzyczka staje się bledszą jeszcze, wielkie oczy rozszerzają się nad miarę, to mrużą i zachodzą łzami; patrzy na dziada jak by urzeczony, a spazmatyczne ziewanie otwiera mu usta. Na szczęście dziad zamyka wkrótce stary modlitewnik i błogosławięństwem rozpoczyna szabasową ucztę.¹⁰⁰³ (MK 1962, 383)

Die jüdische Religionsausübung wird typisierend beschrieben, denn es werden nur wenige Merkmale zur Charakterisierung dieser Situation hinzugezogen, ohne das Ereignis in seiner Ganzheit und Tiefe zu erfassen. Auf ideologischer Ebene ist zudem die Perspektivierung von besonderem Interesse: „Zum Glück“ für wen schließt Mendel das Buch, beendet also das jüdische Gebet? Eine ähnliche Perspektive auf den Sabbat feiernden Mendel wird zudem eingenommen, als der Propst den vor dem Fenster spotenden polnischen Kindern Einhalt gebietet: „modłać[y] się Ży[d], który z takim jękiem wołał po swojemu do Boga“¹⁰⁰⁴ (MK 1962, 383). Das Beten wird aus nichtjüdischer Perspektive als „Gejammer“ wahrgenommen – es könnte sich hierbei um die Sicht des Propstes, eventuell aber auch der Kinder oder die des Erzählers handeln. Letzterer ist heterodiegetisch, sodass die Narration wie in „Michał Duniak“ gedoppelt von außerhalb erfolgt: Die Ereignisse werden von einer sich außerhalb der erzählten Welt befindlichen Instanz sowohl wahrgenommen als auch erzählt, etwa als Mendel sich der Vergangenheit erinnert: „Ta dusza ludzka, dusza starego Żyda ma też smutki swoje i tęsknoty, które zagłusza pracą.“¹⁰⁰⁵ (MK 1962, 381) Der Erzähler stellt in Frage, ob jüdische Seelen auch alltägliche Sorgen haben. Somit wird sowohl durch die Erzählweise als auch mittels des erzählten Inhalts das Anderssein der Juden konstruiert.

Neben dem „zweifach äußeren“ Erzählen bietet die Figurendarstellung eine Lücke in diesem so geschlossen konstruierten Werk. Der Protagonist ist ohne jüdischen Hintergrund dargestellt; weder die jüdische Lebensweise noch die jüdische Gemeinschaft werden in der Novelle beschrieben.¹⁰⁰⁶

¹⁰⁰³ „Einen Augenblick später erklingt das gutturale, summende, betende Singen des alten Juden [...]. Der kleine Gymnasiast verspürt ein nervöses Beben. Sein blasses Gesichtchen wird noch blasser, die großen Augen weiten sich über alles Maß, dann schließen sie sich halb und verschleiern sich. Wie gebannt sieht er auf den Großvater, dann gähnt er krampfhaft. Zum Glück schließt der Großvater bald das alte Gebetsbuch und beginnt mit einem Segen das Sabbatmahl.“ (MK 1959 I, 242f.)

¹⁰⁰⁴ „[...] de[r] betend[e] Jud[e] [...], der mit heftigem Stöhnen auf seine Art seinen Gott anrief“ (MK 1959 I, 243)

¹⁰⁰⁵ „Diese Menschenseele, die Seele des alten Juden, hat auch ihr Leid und ihre Sehnsüchte, die nur die Arbeit übertönt.“ (MK 1959 I, 240)

¹⁰⁰⁶ Vgl. Grynberg, „The Jewish Theme“, S. 52.

Neither Konopnicka nor other non-Jewish Polish authors, until perhaps Stanisław Vincenz, knew the real Jew, his real culture, his life at home, away from business, which was virtually the only meeting ground between the Polish gentile and the Jew.¹⁰⁰⁷

Wie das Zitat zeigt, kennt Konopnicka Juden nur aus bestimmten, eingegrenzten Bereichen des öffentlichen Lebens. Dies legt auch ihr Brief vom 3. März 1888 an Lenartowicz nahe. Sie berichtet über das düstere, stürmische Wetter in Warschau:

Kiedy taki wicher świszczy, zaraz myślę o tych wszystkich, którzy są daleko od swojego domu... O, jak im źle, jak smutno być musi! Dziwna rzecz! Żydzi, ci wielcy bezczelni wieku, lubo bezdomni, wszędzie się korzenia i są jak u siebie. Warszawę zatrawili sobą zupełnie. Towarzystwa, literatura, prasa, kapitały – to wszystko oni. Zawsze myślę, że Kraszewski ma to zżydzenie literatury na sumieniu.¹⁰⁰⁸

Die geringe Bekanntschaft der Schriftstellerin mit dem jüdischen Milieu führt zu einer Argumentationsweise, die der des Uhrmachers aus der Novelle ähnelt. Konopnicka bezeichnet die Juden als „frech“ beziehungsweise „unverschämt“ und schreibt ihnen zu, sich nirgends anzupassen, sondern überall „wie bei sich“ zu sein. Ganz Warschau hätten sie durch ihre Dominanz zerstört, verfügten über das Kapital, aber auch über Presse- und Verlagswesen. Dieser von nichtjüdischer Seite erfolgende Blick auf einen Teil der Warschauer Juden enthält keine Spur des positivistischen Glaubens, diese könnten gleichberechtigte, für die Nation nützliche Mitbürger sein. Insofern bleibt festzuhalten, dass die bekannteste Novelle Konopnickas zur jüdischen Frage zwar am ehesten dem positivistischen Programm entspricht, aber im stark verzerrten Verhältnis zu ihren privaten Narrationen über das Jüdische steht.

4.2.2 Ausbruch und Stillstand der jüdischen Gesellschaft

In der Novelle „Jakton“¹⁰⁰⁹ spielt im Gegensatz zu den anderen jüdischen Texten Konopnickas das Polnische oder Polen keine Rolle, denn im Zentrum der Handlung steht ein innerjüdischer Konflikt: Es wird geschildert, wie ein jüdischer Mob am Leichnam eines Selbstmörders Rache nimmt. Bezüglich der Ordnung der Ereignisse fallen einige Abweichungen von der „natürlichen“ Chronologie des Geschehens auf. Der Text beginnt mit der Beschreibung des Protagonisten Jakton:

Dawniej jego ciemna, rzadka, ostro zakończona broda ledwo w szabas podnosiła się tak wysoko i drżała w sobie, jak by od słów cicho szeptanych; ledwo w szabas oczy jego zmrużone, złotawe

¹⁰⁰⁷ Grynberg, „The Jewish Theme“, S. 52.

¹⁰⁰⁸ Brief Konopnickas an Teofil Lenartowicz vom 3. März 1888. Konopnicka, *Korespondencja I*, S. 87. Vgl. auch den Kommentar, ebd., S. 159, wonach Kraszewski 1859 die Redaktion der *Gazeta Codzienna* übernimmt, welche dem Juden Leopold Kronenberg gehört.

¹⁰⁰⁹ Konopnicka, Maria, „Jakton“, in: MK 1962, S. 406–415. Vgl. zur Gattung Brodzka, *O nowelach*, S. 233: Die Struktur des Werkes ist entschieden novellistisch.

tak daleko gdzieś, tak uparcie patrzyły przed siebie... Teraz na każdy dzień on już taki; na każdy dzień po miasteczku chodzi, jak by ciągle świętki miał w duszy [...].¹⁰¹⁰ (MK 1962, 406)

In diese Basiserzählung sind Analepsen eingeflochten, die eine Veränderung des Protagonisten im Vergleich zu „früher“ andeuten. Auch die erste Analepse des Textes ist nur sehr kurz, denn sie ist als Teil eines Satzes gestaltet: Die Leute im Städtchen erinnern sich, dass Jaktón früher Lejba Rabinowicz hieß (vgl. MK 1962, 406).¹⁰¹¹ Die die Vergangenheit betreffenden Andeutungen werden schließlich durch eine ausführliche Analepse konkretisiert, die Jaktóns Ausschluss aus den jüdischen Institutionen betrifft:

Mówią, że on [Jaktón] sam dawniej do Chewry-Kediszy należał i umarłych grzebał. Ale go odłączyło od siebie to stowarzyszenie. Tak samo też zrobiła Chewra-szomri-szabas, co wysłała w piątek wieczór swych obwoływaczy, aby stukali we drzwi, przypominając, że czas zapalać szabasowe światło [...].¹⁰¹² (MK 1962, 407)

Den Ausschluss vollziehen noch zwei weitere jüdische Institutionen, wobei Narration und Deskription geschickt miteinander verbunden sind – die Informationen über das Jüdische fließen ein, ohne dass der Erzählvorgang unterbrochen wird.

Daran anschließend führen zwei weitere Analepsen zunächst einen anderen Protagonisten, Froim Porter, ein:

A wszystkiego tego narobił Froim Porter swoją głupią śmiercią. Głupią i zgoła niezbożną, a nawet przekłątą. Froim Porter z dawna w miasteczku siedział, krawcem był, a grosz zarobny u Szlejfmana składał. Było tego najpierw kilka, potem kilkanaście złotych, aż po latach nędzy i pracy do tysiąca kilkuset doszło.¹⁰¹³ (MK 1962, 407)

Der Jude wird als arbeitsam und sparsam beschrieben, wobei seine Freude am ersparten Vermögen herausgehoben wird: „Sam był, a sieroctwo swoje cieszył tym groszem zarobnym, jak by dziećmi i wnukami swymi.“¹⁰¹⁴ (MK 1962, 407f.) Vom Rückblick auf Froims Figur nimmt der Haupterzählstrang dann seinen Lauf, um zu erhellen, wie Jak-

¹⁰¹⁰ Sein dunkler, spärlicher, spitz auslaufender Bart hob sich früher kaum am Sabbat so hoch und zitterte so in sich wie von den leise geflüsterten Worten; seine zusammengekniffenen, goldbraunen Augen blickten kaum am Sabbat so hartnäckig irgendwohin in die Weite... Jetzt ist er jeden Tag so und geht durch das Städtchen, als habe er in der Seele ständig Feiertag [...].“

¹⁰¹¹ „Jaktón“ (hebräisch) bedeutet „Narr“ oder „Dummkopf“. In diesem Zusammenhang unterläuft Konopnicka bei dem Titel der Novelle ein Fehler; der korrekte hebräische Begriff wäre „Jokton“, was sie erst nach der Erstpublikation des Werkes im *Kurier Codzienny* erfährt. Vgl. die Anmerkung in MK 1974 II, S. 477.

¹⁰¹² „Man sagt, dass er [Jaktón] selbst früher der Chewra-Kaddischa angehörte und die Verstorbenen begrub. Aber diese Vereinigung schloss ihn aus. Genau das selbe machte die Chewra-Schomri-Sabbat, die freitagabends seine Verkünder aussendet, damit sie an die Türen klopfen und daran erinnern, dass es Zeit ist, die Sabbatkerze anzuzünden [...].“ „Chewra“, hebräisch „Verband“ oder „Vereinigung“: „Derartige Vereine bestehen seit Jahrhunderten in allen jüdischen Gemeinden. Ihre Mitglieder kümmern sich um Kranke, bei Todesfällen übernehmen sie die Bestattung und unterstützen die Hinterbliebenen“. „Chewra Kaddischa“ bedeutet etwa „Beerdigungsbruderschaft“. Schwara, „Glossar“, S. 378.

¹⁰¹³ „Das alles hatte Froim Porter mit seinem dummen Tod angerichtet. Dumm und schlechthin gottlos, gar verflucht. Froim Porter lebte schon lange in dem Städtchen, war Schneider und hinterlegte seine verdienten Groschen bei Szlejfman. Das waren zu Beginn einige Zloty, dann ein gutes Dutzend, bis nach Jahren des Elends und der Arbeit Tausend und einige Hundert Zloty zusammengekommen waren.“

¹⁰¹⁴ „Er war allein und tröstete sich in seinem Waisenstand mit diesen erworbenen Groschen, als wären sie seine Kinder und Enkel.“

ton durch den Mob seinen Namen bekommt. Diese Analepse wird nicht mehr an die Basiserzählung herangeführt,¹⁰¹⁵ denn den Abschluss des Textes bildet der Heimweg Jaktons unter den Beschimpfungen der aufgebracht Menschenmenge (vgl. MK 1962, 415).

Die bisher genannten Ereignisse sind zwar linear und zum Teil kausal miteinander verbunden, doch weder eine Rätselstruktur noch das analytische Erzählen bestimmen den Sujetaufbau, der somit nicht das Prinzip der Geschlossenheit erkennen lässt.¹⁰¹⁶ Vielmehr ist das Sujet nach dem Muster der Stasis aufgebaut, wofür bereits die ausführlichen Beschreibungen Jaktons am Textbeginn sprechen.¹⁰¹⁷ Dass weniger das Ursache-Wirkungs-Prinzip denn Stillstand das Sujet bestimmt, zeigt auch der unvermittelte Wechsel von Froim auf eine weitere, neue Figur, seine Schwester Chaja, die ebenfalls detailreich beschrieben wird. So wird ihre Armut hervorgehoben, derer sie sich schmerzlich bewusst ist.¹⁰¹⁸

[...] wiedziała o tym wszystkim Chaja, typ małomiasteczkowej Żydówki, młodej jeszcze, a już zwiędłej, za groszem dyszącej, umiejącej o zimnym kartoflu z cebulą albo obwarzanku żyć, pracować, rodzić dzieci, wybiegać za zarobkiem na wieś okoliczne choćby od północkska, jednym śledziem i funtem chleba żywić rodzinę dzień cały i jeszcze dziecko karmić wyschlą swoją pierś.¹⁰¹⁹ (MK 1962, 408)

Durch die iterative Erzählung wird der Alltag der jüdischen Familie geschildert, der von Elend, Geldsorgen und Kinderreichtum bestimmt ist. Chajas allmonatliche Sorge um die zwei Rubel Miete erreicht ihren Höhepunkt kurz vor dem Zahltag:

Najlepszy wyżeł nie węszy tak za zwierzyną ani jej tak tropi, jak ona [Chaja] cały ten dzień od świtu węszyła za groszem, jak ona go tropiła... Z zjadłości, z jaką gwałtem niemal wydzierła za rogatką babom z kobiałek to jaj parę, to krajankę sera, to osełkę masła, aby je sprzedać w miasteczku, przechodziła w prośby, w błaganie, w płacz rzewny. Odepchnięta chłopską ręką od wozu, powracała do niego dziesięć, dwadzieścia razy, darła się na drabki, lazła w półkoszek z tyłu, czepiała się koni.¹⁰²⁰ (MK 1962, 408f.)

¹⁰¹⁵ Es handelt sich also um eine externe Analepse, da sie „ihrem ganzen Umfang nach der Basiserzählung äußerlich bleibt“. Genette, *Erzählung*, S. 32.

¹⁰¹⁶ Rätselstrukturen und analytisch erzählte Geschichten sind typische Beispiele der geschlossenen Konfiguration. Vgl. Gutenberg, *Mögliche Welten*, S. 133, 135.

¹⁰¹⁷ „In bezug auf den Handlungsverlauf in einem narrativen Text bedeutet Stasis den Stillstand oder die Stockung der Ereigniskette.“ Unter anderem kann Stasis dann auftreten, „wenn der jeweiligen Erzählzeit keine Ereignisse von zeitlicher Dauer auf der Ebene der erzählten Welt zugeordnet werden können, ein Spezialfall, den Genette als *descriptive pause* bezeichnet hat“. Ebd., S. 131.

¹⁰¹⁸ Literarische Bilder der jüdischen Armut tauchen erst zur Zeit des Positivismus auf; ein Beispiel stellt Aleksander Świętochowski, „Chawa Rubin“ (1879) dar. Vgl. Detka, „Żyd“, S. 1048. „Chawa Rubin“ enthält in der Darstellungsweise der jüdischen Armut einige Parallelen zu „Jakton“.

¹⁰¹⁹ „[...] von all dem wusste Chaja, der Typus einer kleinstädtischen Jüdin, noch jung, aber schon verwelkt, die keuchend hinter den Groschen her war, von einer kalten Kartoffel mit Zwiebeln oder von einer Brezel leben, arbeiten und Kinder gebären konnte, die für einen Verdienst noch nach Mitternacht in die umliegenden Dörfer lief, mit einem Hering und einem Pfund Brot den ganzen Tag die Familie ernährte und mit ihrer schlaffen Brust noch das Kind stillte.“

¹⁰²⁰ „Der beste Spürhund wittert und verfolgt das Wild nicht so, wie sie [Chaja] den ganzen Tag vom Morgengrauen an die Groschen witterte und verfolgte... Hinter der Stadtgrenze entriss sie verbissen, fast gewaltsam den Frauen aus ihren Weidenkörben mal einige Eier, mal ein Stück Butter, um sie im Städt-

Die Darstellung Chajas zeigt detailliert, wie sie sich und ihre Familie mit kleinhändlerischen Aktivitäten über Wasser hält; durch den Vergleich mit dem Tierreich wird der Jüdin ein angeborener Händler- und Geldinstinkt zugeschrieben. Weiterhin iterativ wird erzählt, dass Chaja den ganzen Monat Kupfermünzen sammelt, aber nie mehr als einen Rubel zusammenbekommt. Den Rest legt ihr Bruder Froim dazu: „Rubel był zawsze papierowy i zawsze w mieszku jedyny. Chciwe, latające oczy Chai nigdy nic więcej nad owego jedynego rubla wypatrzeć nie mogły.“¹⁰²¹ (MK 1962, 410)

Bezüglich der zeitlichen Gestaltung der Erzählung fällt auf, dass sich in den ausführlichen Beschreibungen eine annähernd szenische Geschwindigkeit mit der iterativen Erzählweise verbindet. Die Wahl der Szene zeigt die narrative Relevanz der Chaja-Motive an, doch die iterative Erzählung suggeriert, dass diese nur „eine Art Rahmen oder informativen Hintergrund“ bilden, wie dies in der klassischen Erzählung bis hin zu Balzac bei iterativen Segmenten fast immer der Fall ist.¹⁰²² Im weiteren Textverlauf dominiert schließlich wieder die singulative Erzählung, etwa als Froim seiner Schwester eine Haushälfte verspricht (vgl. MK 1962, 412), seine Geldeinlagen verliert und sich schließlich erhängt (vgl. MK 1962, 413). Diese an sich dramatischen und für die Logik der Ereigniskette scheinbar wichtigen Geschehnisse werden jedoch sehr rasch – in Ellipsen und summarischen Erzählungen – berichtet. Die ungewöhnliche Kombination von Erzählgeschwindigkeit und Frequenz erschwert es, die für die Geschichte relevanten Motive zu bestimmen. Für die Analyse des Sujetaufbaus hat das zur Folge, dass die lineare Verknüpfung der Motive in diesem Falle nicht als dominantes Prinzip gelten kann. Als einzige kausal verbundene Ereignisse werden der Selbstmord Froims und die dadurch verursachte Verspottung Jaktons genannt. Diese Kausalität wird aber nicht weiter ausgeführt. Mit dem Verzicht auf logische Erklärungen bildet die Novelle einen Kontrast zu den beiden vorher besprochenen Erzähltexten.

chen zu verkaufen, verfiel in Bitten, Flehen, bitterliches Weinen. Von den Bauern vom Wagen weggestoßen, kehrte sie zehn, zwanzig Mal zurück, drängte sich an die Leiter, kroch von hinten in den Wagenkorb oder klammerte sich an den Pferden fest.“

¹⁰²¹ „Der Rubel war immer aus Papier und immer der einzige in dem Beutel. Die gierigen, umherschweifenden Augen Chajas konnten nie mehr als diesen einen Rubel erspähen.“ In dem Merkmal der gierigen, schnellen Augen ähnelt Chaja der Figur Hanas, Uriels Frau aus „Michał Duniak“.

¹⁰²² Genette, *Erzählung*, S. 83. Die Wahl des singulativen oder iterativen Erzählens kann die narrative Relevanz der Motive anzeigen: „Wie die Beschreibung steht die iterative Erzählung im traditionellen Roman *im Dienst* der ‚eigentlichen‘, d. h. der singulativen Erzählung [Hervorhebung im Original].“ Ebd., S. 84. Der Gebrauch von szenischer und geraffter Geschwindigkeit steht in ähnlicher Weise mit der narrativen Relevanz im Zusammenhang: „In der romanischen Erzählung, wie man sie aus der Zeit vor [Prousts] *Recherche* kennt, verwies der Tempogegensatz zwischen detaillierter Szene und summarischer Erzählung fast immer auf einen inhaltlichen Gegensatz zwischen dramatischen und undramatischen Teilen, wobei die wichtigen Zeiten der Handlung mit den intensivsten Momenten der Erzählung zusammenfielen, während die unwichtigen Zeiten in groben Zügen und gleichsam mit großem Abstand resümiert wurden [...]“ Ebd., S. 78f.

Welche Bedeutung hat in diesem Zusammenhang das Motiv des Mobs? Für Jakton, der sich am Morgen nach Froims Selbstmord auf dem Rückweg vom Beten befindet, kommt der jüdische Menschauflauf unerwartet:

Stał Lejba i słuchał, kiedy przez drogę jego przeleciał z gwizdem jeden wyrostek, potem drugi, potem kilku naraz, aż w cichą przed chwilą uliczkę wywalila się cała tłuszcza rozhukanego Żydostwa z krzykiem, ze świstem, z wyciem, z wyrazem nienawiści w zapalonych oczach, z śliną na ustach, z błotem i kamieniami w ręku. W pośrodku, niesiony przez dwóch obszarpańców, leżał na tragach obnażony trup Froima Portera. Wisielec wyglądał strasznie.¹⁰²³ (MK 1962, 413)

Den Mob kennzeichnet wiederum seine Unkontrollierbarkeit: Der Blick wird auf die Anzeichen der Eskalation des Subjekts, sichtbar an Mund und Augen, gelenkt. So wird der Leichnam des Selbstmörders bespuckt, mit Schlamm und Steinen beworfen (vgl. MK 1962, 414). Die Reaktion Lejbass darauf ist nicht von langer Hand vorbereitet und wird auch nicht durch eine logische Erklärung gestützt: „Ale wnet się opamiętał, rozepchnął wyjąca kupę, zerwał z siebie śmiertelną koszulę, rzucił ją na znieważonego trupa i workiem z Thorą przycisnąwszy, rękę na niej położył.“¹⁰²⁴ (MK 1962, 414) Im Gegensatz zur Ausleuchtung von Mendels Stolz wird Jaktons Inneres nicht erhellt – vielmehr wird die Unberechenbarkeit und Gefährlichkeit des Mobs gezeigt:

– Jakton! – wrzasnął tłum cały za nim, a tysiąc piersi podniosło się przeciw obrońcy nieszczęsnego trupa. Była chwila, w której zdawało się, że go ta tłuszcza stratuje. Zerwał mu ktoś czapkę z głowy, ktoś drugi zrzucił jarmułkę, szarpano na nim odzież i obdarto go z chałata. Złorzeczenia, wrzaski i przekleństwa zwróciły się do niego. Bliżsi pluli mu w twarz, popychali, nawet dalsi rzucali nań błotem.¹⁰²⁵ (MK 1962, 414)

Das Motiv des Mobs bildet den Höhepunkt des Textes, doch wird das Phänomen nicht wie in „Michał Duniak“ oder „Mendel Gdański“ als Teil einer Ursache-Wirkungs-Kette gezeigt. Vielmehr lässt der Sujetaufbau der Stasis verschiedene Implikationen zu.¹⁰²⁶ So nimmt die Beschreibung Chajas erst nachträglich Bedeutung an. Als typisch kleinstädtische Jüdin spiegelt sie den Zustand der dortigen jüdischen Gesellschaft wider, die in ihrer Lebensform verharrt, in Armut, Hunger, Kinderreichtum und strenger Reli-

¹⁰²³ „Lejba stand da und lauschte, als ein Halbwüchsiger mit einem Pfeifen über den Weg flog, dann folgte ein zweiter, dann einige zugleich, bis ein ganzer Mob tobender Juden mit Schreien, Pfiffen und Geheul, mit dem Ausdruck von Hass in den brennenden Augen, mit Speichel um den Mund, mit Schlamm und Steinen in der Hand in die eben noch stille Gasse strömte. In der Mitte, von zwei abgerissenen Kerlen auf einer Bahre getragen, lag der entblößte Leichnam Froim Porters. Der Erhängte sah furchtbar aus.“

¹⁰²⁴ „Aber sofort besann er sich, stieß die brüllende Menge auseinander, riss sich seinen Gebetsschal herunter, warf ihn auf den entehrten Leichnam, drückte den Beutel mit der Thora auf ihn und legt seine Hand darauf.“

¹⁰²⁵ „„Jakton!“ schrie ihm die ganze Menge hinterher und tausend Stimmen erhoben sich gegen den Verteidiger des unglückseligen Leichnams. Einen Moment schien es, als würde ihn der Pöbelhaufen zertrampeln. Jemand riss ihm die Mütze vom Kopf, ein anderer warf sein Käppchen herunter, man zerrte an seiner Kleidung und zog ihm den Kaftan vom Leibe. Schmähungen, Schreie und Flüche richteten sich gegen ihn. Die näher Stehenden spuckten ihm ins Gesicht und stießen ihn, während die weiter Entfernten Schmutz auf ihn warfen.“

¹⁰²⁶ Die Konfiguration der Stasis kann „Monotonie, zum Beispiel einer bestimmten Lebensweise, sowie das Fehlen von Entwicklung“ suggerieren. Gutenberg, *Mögliche Welten*, S. 132.

gionsausübung: Chajas Ehemann sitzt etwa als Talmudgelehrter den ganzen Tag über seinen Büchern, ohne sich um den Unterhalt der Familie zu kümmern.¹⁰²⁷ Im Wesen Chajas und ihrer Familie findet sich die nicht näher ausgeführte Wurzel, aus der der jüdische Mob erwächst. Indem die Entstehung des Mobs, aber auch andere Linien der Handlung nicht näher ausgeführt werden, dominiert Mehrdeutigkeit den Text, etwa bezüglich der Ursache für den Selbstmord Froims oder des Initialmoments für den jüdischen Mob. Nach der Eskalation und nach dem Ausschluss Jaktons aus der jüdischen Gesellschaft verfällt diese wieder in Stillstand. Dieses Merkmal bestimmt den gesamten Sujetaufbau und impliziert so auf der Bedeutungsebene die Unveränderlichkeit der jüdischen Gemeinschaft.

Wird in der Erzählung auf logische Erklärungen verzichtet, so besteht bezüglich der Perspektive und des Erzählers eine Parallele zu den beiden zuvor besprochenen Texten mit jüdischer Thematik. Nur in Ausnahmefällen findet sich die Innensicht, so wenn Armut und Hunger aus der figuralen Perspektive Chajas gezeigt werden (vgl. MK 1962, 411). Dominierend ist indes wieder die narratoriale Perspektive, etwa als Lejbas Tat im Angesicht des Mobs erzählt wird: „Ta świętość broniła od zniewag nieszczonego trupa.“¹⁰²⁸ (MK 1962, 414) Auch der Erzähler steht außerhalb der dargestellten Welt, nur an einer Stelle zeigt er sich homodiegetisch:

Mały, duży wie, że ‚Jakton‘ znaczy po prostu błazen. Ot, durny taki w sobie, a nawet ze wszystkim wariat. Nierzadko się też zdarza, iż razem z tym słówkiem polecą za Lejbą garść piasku, błota albo ostry kamyk; nierzadko trafi go nawet. Ba! cała Chewra-Kedisza, co to umarłych obmywa i grzebie, pod nogi mu pluje, że już o kahalnych nie wspomnę.¹⁰²⁹ (MK 1962, 407)

Im Weiteren ist der Erzähler nicht am Geschehen beteiligt, er agiert nicht in der erzählten jüdischen Welt. Berücksichtigt man in diesem Zusammenhang Konopnickas Vorliebe für dezent auftretende Erzählerinnen – etwa an Gutshöfen, auf Reisen oder im Gefängnis –, ist die Erzählergestalt in ihren Werken mit jüdischer Thematik aussagekräftig: Das Jüdische wird deutlich als das Andere und Fremde konstruiert, während die Schriftstellerin nicht in der Lage ist, die kulturellen Grenzen ihrer Zeit zu

¹⁰²⁷ Auch in ihrem 1896 erschienen Artikel zum Thema des Mobs benennt Konopnicka Hunger, Armut und Unwissenheit beziehungsweise Rückständigkeit („ciemnota“), welche als „Neste des Affekts“ („gniazda afektu“) vernichtet werden müssen, um die Elemente des Mobs zu zerstören; ebenso sei es wichtig, die sozialen und ideellen Bedürfnisse des Menschen zu befriedigen, während dieser seine Zugehörigkeit zur Allgemeinheit spüren möchte. Vgl. Konopnicka, *Publicystyka*, S. 537.

¹⁰²⁸ „Dieses Heiligtum schützte den unglücklichen Leichnam vor Beleidigungen.“

¹⁰²⁹ „Groß und Klein weiß, dass ‚Jakton‘ einfach ‚Narr‘ bedeutet, eine einfältige Person eben, gar ein Verrückter. Es kommt ziemlich oft vor, dass zusammen mit diesem Wort eine Handvoll Sand, Schmutz oder ein scharfes Steinchen hinter Lejba herfliegt und ihn bisweilen sogar trifft. Ja, selbst die ganze Chewra-Kaddischa, die die Verstorbenen wäscht und begräbt, spuckt ihm vor die Füße, so dass ich den Kahal gar nicht erst erwähne.“

überschreiten. Sie akzeptiert die Ausgrenzung der Juden aus der polnischen Gesellschaft, was sich unter anderem in narratologischer Hinsicht manifestiert. Wie auch die Lektüre ihrer Korrespondenz zeigt, liegt Konopnicka der Gedanke eines polnisch-jüdischen Einklangs recht fern. Diese Sichtweise macht sie jedoch nicht öffentlich, sondern zeigt sich nach außen hin als Verfasserin der tendenziösen Novelle „Mendel Gdański“. Demzufolge liegt die Feststellung nahe, dass Konopnicka sich als öffentliche Persönlichkeit hinsichtlich der jüdischen Thematik dem Dienst an Nation und Gesellschaft verpflichtet fühlt.

4.2.3 Der Schritt ins 20. Jahrhundert: Offenheit bezüglich der jüdischen Frage

Die Novelle „Żydóweczka“¹⁰³⁰ weicht sowohl in formaler als auch inhaltlicher Hinsicht von den eben analysierten Texten ab und spiegelt somit die veränderte Situation im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts wider. Das Werk thematisiert die Haltung zur Russischen Revolution von 1905; ein Mob spielt vor dem Hintergrund dieser sozialen Umwälzung keine Rolle mehr. An Zeit, Perspektive und Erzählergestalt zeigt sich ferner, dass veränderte Inhalte und kulturelle Kontexte hinsichtlich der jüdischen Frage im neuen Jahrhundert mit einer modifizierten Erzählweise einhergehen. Der nur dreiseitige Text schildert anfänglich in iterativer Erzählweise alltägliche Zustände zur Zeit der Revolution: „A był czas, kiedy drzwi otwierały się tak i zamykały często ku zmierzchowi, a ktoś u proga stawał. Ani się witał, ani tłumaczył, z czym i po co przyszedł.“¹⁰³¹ (MK 1976, 531) Mit dem Eintreten des jüdischen Mädchens beginnt die singulative Erzählung und die Handlung kommt in Gang: „Otwarły się tedy drzwi i zamknęły cicho, a u proga stanęła drobna dziewczęca postać z ogromnym tobołem.“¹⁰³² (MK 1976, 531) Es folgt ein Dialog zwischen den beiden Figuren der Novelle, der homodiegetischen Erzählerin und dem Mädchen, wobei die Figurenrede der Jüdin Analepsen enthält, so als die Erzählerin fragt, ob sie im Verhältnis zu ihren Eltern kein „ordentliches Mädchen“ („porządna dziewczyna“) sei:

– Nie. Ja jestem z partii. A ony chasydy. Ony się musiały mnie wyprzeć. Stęknęła głucho.

¹⁰³⁰ Konopnicka, Maria, „Żydóweczka“, in: MK 1976, S. 529-533. Brodzka, *O nowelach*, S. 348, ordnet „Żydóweczka“ als „Miniatur-Novelle“ („miniaturowa nowelka“) ein.

¹⁰³¹ „Es war eine Zeit, als die Türen sich gegen Abend häufig so öffneten und schlossen und jemand auf der Schwelle stand. Er grüßte weder, noch erklärte er, womit und warum er kam.“

¹⁰³² „Die Tür öffnete und schloss sich damals leise und auf der Schwelle stand eine schwächliche Mädchen-gestalt mit einem riesigen Bündel.“

– Ach, jak ony płakały! Jak włosy darły! Ojciec, matka włosy darły i płakały... Żeby ja trzy razy umarła i żeby mnie trzy razy pochowali, toby takiego płakania nie było.¹⁰³³ (MK 1976, 533)

Diese Analepse thematisiert bereits den Hauptkonflikt, der sich zwischen zwei miteinander unvereinbaren Ordnungen spannt: der revolutionären Tätigkeit und dem chassidischen Elternhaus.¹⁰³⁴ In einer weiteren Analepse schildert das Mädchen daher den Weggang von ihren Eltern:

– Ja musiała. Ja chora z tego była, a musiała. Tam takie nieszczęście... takie zabicie... To ja się więcej niż pięć razy wracała i pod próg leżała, głową o drzwi biła, i słyszała, jak ony lamentowały, i więcej niż pięć razy wstawała i szła precz. Ja musiała... Tam takie... Takie... Ach!¹⁰³⁵ (MK 1976, 533)

Die innere Zerrissenheit der Jüdin hält auch nach ihrer Entscheidung für die Revolution an – und dieses Drama bildet den Kern der Basiserzählung.

Bezüglich der Erzählperspektive soll die Beschreibung des jüdischen Mädchens betrachtet werden: „Była to Żydóweczka, bardzo jeszcze młoda, wątła i lichy odziana. Typ silnie mauretański, gęstwa wzburzonych włosów na śniadym, wąskim czole i głębokie złotoczarne, gorejące oczy.“¹⁰³⁶ (MK 1976, 532) Diese das Äußere der Jüdin typisierende Schilderung scheint der Wahrnehmung der Erzählerin im Augenblick des Erlebens zu folgen: Somit liegt auf räumlicher und zeitlicher Ebene die figurale Perspektive vor. Auch die das Erzählen dominierende szenische Geschwindigkeit spricht dafür, dass die Sicht der erlebenden Erzählerfigur eingenommen wird. Zudem erfolgt die Auswahl der Geschehensmomente durch das erlebende Ich – nicht durch die im Nachhinein berichtende Erzählerin. Die somit vorherrschende Innensicht der Erzählerfigur trägt dazu bei, die Illusion einer großen Nähe zum Erzählten zu erzeugen.

Über diese geringe Distanz zum Geschehen entscheidet auch der sehr hohe Anteil an berichteter Rede, die vor allem die letzten beiden Drittel des Textes fast ausschließlich bestimmt. Die Distanz zum erzählten Geschehen scheint im Verlauf der Novelle immer geringer zu werden, was sich etwa daran zeigt, dass die Unmittelbarkeit suggerierende direkte Figurenrede von einem längeren Stück mäßig distanziert wirken-

¹⁰³³ „„Nein. Ich bin von der Partei. Und sie sind Chassidim. Sie mussten sich von mir lossagen.“ Sie stöhnte dumpf auf. „Ach, wie sie geweint haben! Wie sie sich die Haare gerauft haben! Vater und Mutter rauften sich die Haare und klagten... Wenn ich drei Mal gestorben und drei Mal beerdigt worden wäre, hätten sie mich nicht so beklagt.“

¹⁰³⁴ Die Jüdin akzeptiert die Unvereinbarkeit dieser Ordnungen: „W oczach bohaterki ‚partia i chasydy‘ są tak osobnymi porządkami, że jest dla niej oczywiste, iż rodzice muszą się jej wyprzeć. Szanuje porządek świata rodziców, choć bez wzajemności.“ Umińska, *Postać z cieniem*, S. 176.

¹⁰³⁵ „Ich musste. Ich war krank davon, aber ich musste. Dort ist so ein Unglück... so ein Töten... Dann kehrte ich mehr als fünf Mal um, legte mich auf die Schwelle, schlug mit dem Kopf gegen die Tür und hörte, wie sie wehklagten, und mehr als fünf Mal stand ich auf und ging fort. Ich musste... Dort ist so ein... so ein... ach!“

¹⁰³⁶ „Die Jüdin war klein, noch sehr jung, zart und elend gekleidet. Ein stark maurischer Typ mit dichtem, aufgewühltem Haar über der dunkelhäutigen, schmalen Stirn und tiefen, goldschwarzen, glühenden Augen.“

der erlebter Rede des Mädchens vorbereitet wird. Den Abbau der Distanz zeigt zudem das an dieser Stelle verwendete Präsens (vgl. MK 1976, 532). In dieser Hinsicht unterscheidet sich der Text von den zuvor analysierten Werken zur jüdischen Thematik. Zwar wird nicht die „fremde“, jüdische Perspektive eingenommen, doch wird die Protagonistin dem Leser so nahe gebracht wie keine andere der jüdischen Figuren bei Konopnicka.

Über das bislang Gesagte hinaus stellt die Gestaltung der Erzählerin, die sich als homodiegetische direkt im ersten Satz präsentiert, eine Besonderheit dar: „Zmierzch już zapadł w mojej przygodnej siedzibie, kiedy drzwi otwały się cicho i cicho zamknęły, a u progu stała jakaś drobna postać.“¹⁰³⁷ (MK 1976, 531) Es handelt sich um eine weibliche Erzählerfigur: „Podeszłam bliżej.“¹⁰³⁸ (MK 1976, 531) Diese ist unmittelbar am Geschehen beteiligt, etwa wenn sie einige Wäschestücke spendet: „Dorzucam parę sztuk.“¹⁰³⁹ (MK 1976, 532) Auffallend ist vor allem der „Rollentausch“, dem die Erzählerin unterliegt:

Milczała [dziewczyna] chwilę, oddychając szybko głębokim, ciężkim jękiem. Nagle podniosła głowę.

– A pani?... Jak by pani zrobiła?

Utkwiła we mnie niespokojne, złotałające oczy. [...]

Spuściłam wzrok.

– Ja?... Nie wiem, dziecko.¹⁰⁴⁰ (MK 1976, 533)

Die gewöhnlich fragende, die Menschen erforschende und erklärende Erzählerfigur Konopnickas wird nun selbst einer Frage ausgesetzt – und weicht dem Blick des Mädchens, vielleicht auch des Lesers aus, um der eigenen Orientierungslosigkeit Platz zu machen. In der Antwort der Erzählerin versteckt sich nach Alina Brodzka unter anderem Konopnickas „eigenes, verschwiegenes Drama der Suche und Zerrissenheit“ bezüglich der Revolution.¹⁰⁴¹ Der Modus des Erklärens gesellschaftlicher Phänomene und innerer Zustände scheint demnach ins vergangene Jahrhundert zu gehören. Dementsprechend findet sich in der Novelle ein anderer Konfigurationstyp als in den drei zuvor analysierten Werken. Denn den Sujetaufbau von „Żydóweczka“, darunter den Hand-

¹⁰³⁷ „In meiner zufälligen Unterkunft dämmerte es schon, als die Tür sich leise öffnete und leise schloss und auf der Schwelle eine kleine Gestalt stand.“

¹⁰³⁸ „Ich trat näher.“

¹⁰³⁹ „Ich lege einige Stücke hin.“ Mit dem Sammeln von Wäsche erfüllt die bescheidene Figur der namenlos bleibenden Jüdin in der Revolution eine typisch weibliche Aufgabe. Vgl. Umińska, *Postać z cieniem*, S. 174. Dies zeigt, von welcher Dauerhaftigkeit die traditionellen Geschlechterrollen selbst im revolutionären Moment sind: Während etwa der Mann in Andrzej Niemojewskis thematisch ähnlicher Novelle „Boruch“ (1907) Bomben wirft, führt die Frau jene Aufgaben aus, die sie nahezu unsichtbar machen. Vgl. ebd., S. 175.

¹⁰⁴⁰ „Sie [das Mädchen] schwieg eine Weile. Ihr Atem ging schnell, während sie tief und schwer seufzte. Plötzlich hob sie den Kopf. ‚Und Sie? Was hätten Sie gemacht?‘ Sie heftete die unruhigen, goldglühenden Augen auf mich. [...] Ich senkte den Blick. ‚Ich? Ich weiß es nicht, Kind.‘“

¹⁰⁴¹ Brodzka, *O nowelach*, S. 352.

lungsausgang, kennzeichnet das Muster der Offenheit.¹⁰⁴² Durch die Antwort der Erzählerin werden die beiden Frauenfiguren Teilhaberinnen in Zweifel und Unsicherheit.¹⁰⁴³

Den Umgang mit der veränderten politisch-gesellschaftlichen Szenerie im neuen Jahrhundert wird darüber hinaus in folgender Beschreibung deutlich: „Pisarka zdaje sobie sprawę, że u progu nowego wieku zmienia się scena społeczna i polityczna. Artykułują się nowe postawy: socjalistów, syjonistów, endeków, i trzeba wobec tej trudnej i niejasnej rzeczywistości zająć jasne stanowisko.“¹⁰⁴⁴ Zwar wird in diesem Zitat über Eliza Orzeszkowa berichtet, doch geht es der nur um ein Jahr jüngeren Konopnicka wohl ähnlich. Im Bestreben nach einem klaren Standpunkt bezüglich der neuen politischen Lager ist diese aber möglicherweise weniger bemüht als Orzeszkowa und lässt daher größere Offenheit zu. Diesen Eindruck hinterlässt zumindest der Briefwechsel zwischen den beiden Schriftstellerinnen bezüglich der Novelle „Żydóweczka“. So übersendet Konopnicka das Werk an Orzeszkowa, die als Leiterin des Literaturteils des *Kurier Litewski* um eine Erzählung gebeten hatte,¹⁰⁴⁵ in ihrem Brief vom 19. Dezember 1907 allerdings Zweifel bezüglich der Hauptfigur äußert:

Niepewną jestem, czy to śliczne dziecko [...] z dawnych czasów jest albo z nowych, do partii naszych powstańców albo do tej dzisiejszej, dużo nie naszej, należy? [...] [M]y tu partii tej sławić nie możemy. Neutralność i milczenie to stanowisko, które względem niej zająć tu musi wszystko, co jest prawdziwie polskie. [...] Więc jeżeli chcesz, aby to bohaterskie dziecko służebnicą tej partii (dzisiejszej, Bundu czy S.D.) było, to ja jej na piedestalu genialnych natchnień Twoich pokazywać nie mam prawa. Co innego, aż do końca co innego, jeżeli to epizod z dawnej naszej walki [...] [Hervorhebung im Original].¹⁰⁴⁶

Die Zweifel betreffen die bereits angedeutete Offenheit der Novelle: Orzeszkowa kann nicht einordnen, ob das jüdische Mädchen dem historischen Freiheitskampf Polens dient oder sich zeitgemäß etwa im Bund engagiert.¹⁰⁴⁷ Letztere Möglichkeit ist für Orzesz-

¹⁰⁴² Bei der offenen Plotkonfiguration sind die Motive „untereinander weniger kausallogisch verknüpft als akzidentiell, so daß im Extremfall die gesamte Ereignisfolge auf einem Zufallsprinzip basiert. Der Aspekt der ‚Offenheit‘ kann sich entweder im wesentlichen auf den Handlungsausgang beziehen oder den gesamten Plot [...] charakterisieren [...]“. Gutenberg, *Mögliche Welten*, S. 136.

¹⁰⁴³ Vgl. Umińska, *Postać z cieniem*, S. 175.

¹⁰⁴⁴ Borkowska, „Żydzi Orzeszkowej“, S. 148. Orzeszkowa schreibt in ihrer unvollendeten, 1911 posthum erscheinenden Abhandlung „O nacjonalizmie żydowskim“ über den Zionismus und verbleibt gegenüber der jüdischen Frage ratlos, lässt sie offen. Vgl. ebd.

¹⁰⁴⁵ Vgl. Szypowska, *Konopnicka*, S. 547.

¹⁰⁴⁶ Brief Eliza Orzeszkowas an Konopnicka vom 19. Dezember 1907. Konopnicka, *Korespondencja II*, S. 161f.

¹⁰⁴⁷ „Bund“ war die Abkürzung für den Allgemeinen Jüdischen Arbeiter-Bund in Litauen, Polen und Russland, der 1897 gegründet wurde und stark vom Marxismus beeinflusst war. „1898 schloss er sich als autonome Fraktion der Russischen Sozialdemokratischen Arbeiterpartei an. Er trat für eine nicht-territoriale Autonomie der jüdischen Bevölkerung in den Ländern, in denen sie lebte, für die soziale Revolution und für die Anerkennung des Jiddischen als Nationalsprache ein.“ Schwara, „Glossar“, S. 377. Nach Umińska, *Postać z cieniem*, S. 174, handelt es sich bei der Partei in der Novelle sicher um eine der

kowa nicht tragbar, was sie mit der besonderen russisch-polnisch-jüdischen Gemengelage in Wilna – dem Erscheinungsort des *Kurier Litewski* – begründet. Sie schlägt einige Änderungen vor, um die Situierung der Handlung im Aufstandskampf des 19. Jahrhunderts deutlich hervorzuheben.¹⁰⁴⁸ Die letzte Zeile des Werkes sollte demzufolge lauten: „ja? *będę służyć*, dziecko [Hervorhebung im Original]!“ („Ich? Ich werde dienen, Kind!“)¹⁰⁴⁹

Konopnicka beantwortet Orzeszkowas Brief am 22. Dezember 1907 ablehnend: Für sie sei das psychologische Motiv von Interesse gewesen, daher habe sie beim Schreiben weder an den Bund noch an irgendwelche Tendenzen gedacht. Da die Erzählung aber keine von außen herangetragenem Tendenzen verfolge, solle sie so, wie sie ist, zurückgesandt werden.¹⁰⁵⁰ So wie Konopnicka die Novelle belässt, schafft sie eine besondere jüdische Frauenfigur, eine „Frau der Idee“ („kobieta idei“), während es in der polnischen Literatur dieses Zeitabschnitts an positiven, politisch engagierten weiblichen Figuren mit entschiedenen Anschauungen mangelt: „W tym ubóstwie *Żydóweczka* Konopnickiej, choć tak skrótowo nakreślona, jest może jedną z najważniejszych postaci tego typu.“¹⁰⁵¹ Die Schriftstellerin erreicht in erzähltechnischer Hinsicht mit dieser Novelle das 20. Jahrhundert, insofern Offenheit und Prozesse der Subjektivierung ihre Narration bestimmen. Sie gestaltet die Figur des jüdischen Mädchens mit Sympathie und zeichnet – zumindest im Rahmen des historischen Umbruchs und in der Situation des persönlichen Ringens – ein Bild des jüdisch-polnischen Einklangs.

Dass dieses Bild der Übereinkunft dem positivistischen Programm entspricht, kann im neuen Jahrhundert nicht mehr von Interesse sein. Jedoch muss ein anderer Fakt Berücksichtigung finden: Die Revolution von 1905 enthielt für Polen nicht nur den Aspekt einer sozialen Umwälzung, sondern rückte auch ein Aufrollen der polnischen Frage wieder in den Bereich des Möglichen.¹⁰⁵² Dies ist sicher einer der Gründe dafür, dass Konopnicka in ihrem Text trotz aller subjektiven Zweifel das revolutionäre Engagement positiv konnotiert. Somit liegt der Schluss nahe, sie könne sich nicht vom Dienst an der Nation lösen, solange Polen die Eigenstaatlichkeit nicht wiedergewonnen

sozialistischen Parteien – die PPS („Polska Partia Socjalistyczna“: Polnische Sozialistische Partei), die seit 1903 eine Jüdische Unterorganisation hatte, oder den Bund.

¹⁰⁴⁸ So sollte die Stelle „a był czas“ („es war eine Zeit“) um „czas dziś już dawny“ („eine heute bereits längst vergangene Zeit“) ergänzt werden. Anstatt „ja *jestem* w partii“ („ich bin in der Partei“) schlägt Orzeszkowa die Formulierung „ja *szuję* partii [Hervorhebungen im Original]“ („ich diene der Partei“) vor. Vgl. Konopnicka, *Korespondencja II*, S. 162.

¹⁰⁴⁹ Ebd.

¹⁰⁵⁰ Vgl. Szypowska, *Konopnicka*, S. 548; sowie den Brief Konopnickas an Eliza Orzeszkowa vom 22. Dezember 1907. Konopnicka, *Korespondencja II*, S. 162f.

¹⁰⁵¹ Umińska, *Postać z cieniem*, S. 177.

¹⁰⁵² Vgl. Hoensch, *Geschichte*, S. 236.

hat. Wie jedoch die narratologische Analyse ihrer Erzählungen zeigt, gelingt der Schriftstellerin in mancher Hinsicht die Befreiung von ihren nationalen, gesellschaftlichen oder familiären Pflichten: im Privaten – gegenüber ihrer Familie und in ihrer umfangreichen Korrespondenz –, aber auch im Öffentlichen – in ihren Texten über Adel, Kirche und über das Verhältnis der Geschlechter.

FAZIT UND AUSBLICK

Konopnickas Erzähltexte sind mit verschiedenen Diskursen ihrer Zeit verknüpft – und dies nicht nur in thematischer Hinsicht, sondern auch bezüglich der erzählerischen Vermittlung. Die hier durchgeführte narratologische Analyse hat daher die in Konopnickas Werken verwendeten Erzähltechniken herausgearbeitet, wofür die gewählten Begriffs- und Beschreibungsraster nach Gérard Genette und Wolf Schmid eine geeignete und unabdingbare Basis bildeten. Durch die auf Prämissen des New Historicism gestützte Konfrontation mit außerliterarischen Texten sowie durch ein auf kontextuelle Bezüge ausgerichtetes *close reading* wurden die narrativen Verfahren in ihrer kulturellen Verwobenheit nachverfolgt. Die auf diese Weise offengelegten „Fäden“ zwischen Konopnickas Erzähltexten und der polnischen Kultur des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts laufen in beide Richtungen: Wenn die Erzähltechniken als kulturelle Ausdrucksformen verstanden werden, erhellt dies das Verständnis der positivistischen Kultur. Die vorliegende Arbeit verdeutlicht somit das Potential einer Allianz zwischen Narratologie und Kulturgeschichte: Sie macht nicht nur die kulturhistorische Einbettung von Konopnickas Erzählweisen sichtbar, sondern lenkt den Blick auch auf das zeitgenössische kulturelle System.

Neben einer systematischen Bestandsaufnahme bezüglich der analysierten Erzähltechniken und ihrer Kontextualisierung können in der Zusammenfassung einige Aussagen über deren Semantisierung sowie Historisierung getroffen werden, das heißt über ihre bedeutungsgenerierende Wirkung sowie ihre Einordnung in diachroner Hinsicht. Diese Trias der kulturgeschichtlichen Narratologie – Kontextualisierung, Semantisierung und Historisierung – ist zwar begrifflich voneinander abzugrenzen, kann und muss aber in der Praxis einer intensiven kulturgeschichtlich-narratologischen Analyse und Lektüre nicht immer getrennt werden.¹⁰⁵³ Die Historisierung der Erzähltechniken ist allerdings im Rahmen künftiger Untersuchungen weiterzuentwickeln, indem das Erzählwerk anderer Autoren des Positivismus narratologisch analysiert wird¹⁰⁵⁴ oder einzelne erzähltechnische und thematische Aspekte einer diachronen Untersuchung unterzogen

¹⁰⁵³ Die kulturgeschichtliche Narratologie sollte sich „eine Vorgehensweise zu eigen machen, bei der alle Aspekte ihres Erkenntnisinteresses – formale Strukturen, kultureller Kontext und historische Entwicklung – miteinander verbunden und immer wieder gegeneinander abgewägt werden“. Erll; Roggendorf, „Kulturgeschichtliche Narratologie“, S. 84.

¹⁰⁵⁴ Hier ist zuerst an die großen Erzähler der Epoche zu denken: Prus, Sienkiewicz und Orzeszkowa.

werden. Im Folgenden dienen die narratologischen Kategorien als Gliederungspunkte – einerseits um die Resultate soweit wie möglich in diachroner Hinsicht zu bewerten, andererseits um narrative Paradigmen festzuhalten, denn diese ermöglichen es, einer beliebig wirkenden Kontextualisierung der narrativen Verfahren entgegenzuwirken.

Eine der narratologischen Hauptkategorien bildet die der Stimme: Deren Basisunterscheidung zwischen homodiegetischer beziehungsweise heterodiegetischer Erzählinstanz wurde für alle Texte analysiert. Als wichtiges Ergebnis vorliegender Studie ist festzuhalten, dass Konopnicka am häufigsten homodiegetische Erzählinstanzen gestaltet, womit sie von der im Realismus bevorzugten Erzählhaltung – dem heterodiegetischen Erzähler – abweicht.¹⁰⁵⁵ Diese Abweichung wird allerdings durch verschiedene Mittel kompensiert, etwa durch den Grad des Beteiligtseins am Geschehen. Nichtsdestotrotz ist die als Teil der Figurenwelt gestaltete Erzählinstanz hinsichtlich verschiedener Charakteristika, etwa Klassen-, Rassen- und Geschlechtszugehörigkeit, variabel: So kreierte Konopnicka zum größten Teil Erzählerinnen. Diese Erzählinstanz ist in der Regel wenig am Geschehen beteiligt: Sie tritt in keinem der Texte als alleinige Hauptfigur auf. Auch dass die Erzählerin zumindest eine der Hauptfiguren ist, bildet die Ausnahme und kann nur für eine Erzählung nachgewiesen werden: In „Jeszcze jeden numer“ berichtet die Erzählerin ihre eigene Geschichte, die sich um ihre Gefängnisbesuche dreht. Dabei erfährt das erzählende und erzählte Subjekt in mehrfacher Hinsicht eine Abschwächung: Als gleichberechtigte Hauptfigur ist der Gefängnisaufseher gestaltet, als gleichrangiger Erzählstrang wird die Geschichte um die wahnsinnige Dzika berichtet, die Erzählung erfolgt in der Du-Form. Zudem wird in dem als Reportage fingierten Werk durch verschiedene Strategien, etwa durch die gleichzeitige Narration, der Eindruck absoluter Objektivität erzeugt. Damit wird der Herausstellung der Erzählerin entgegengewirkt – eine Strategie, die als Ausdruck der positivistischen Selbstbegrenzung des Subjekts aufzufassen ist.¹⁰⁵⁶

Dass der Erzähler eine der Hauptfiguren darstellt, wird in zwei weiteren Fällen umgesetzt: im Erzählen über die Aufstandsthematik und im Erzählen aus kindlicher Sicht, wobei sich jeweils männliche (oder jungenhafte) Erzähler finden. Einerseits

¹⁰⁵⁵ Im Realismus wird „die Erzählung in der dritten Person“ bevorzugt – sie obliegt in der Mehrheit einer „allwissenden Instanz, die die Fähigkeit hat, die Gefühle und Gedanken der Helden zu analysieren“. Malik, „Prądy kulturalne“, S. 30. Zum Unterschied zwischen dem realistischen und modernistischen Erzählmodell vgl. Umińska, *Postać z cieniem*, S. 6: Die Prosa der letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts ist „auf das Ereignis ausgerichtet“ und in der Narration „intersubjektiv eingestellt“, ab der Jahrhundertwende hingegen „auf psychische und intellektuelle Inhalte ausgerichtet“ und in der Narration „subjektiv eingestellt“.

¹⁰⁵⁶ Vgl. Borkowska, „Polnische Literatur“, S. 228.

knüpft Konopnicka hierin an das Muster der männlichen Domäne des bewaffneten Freiheitskampfes an, andererseits scheint die Betonung des männlichen Subjekts akzeptabler als die des weiblichen zu sein – womit ungeachtet aller erwähnten positivistischen Emanzipationsbestrebungen ein unbewusstes Spiegelbild der zeitgenössischen Geschlechterordnung gegeben wird. In den Erzählungen mit religiös-patriotischer Thematik („W oborach“, „Z 1835 roku“) treten jeweils homodiegetische Erzähler auf. Dass diese allerdings ihre eigenen Geschichten berichten, ist wiederum einzuschränken, denn auch hier wird das Subjekt in den Hintergrund gestellt, da die Erzähler als Teil einer Gruppe von Aufständischen in der Wir-Form sprechen. Diese Erzählergestaltung ist in ihrer kulturellen Einbettung nachvollziehbar, wenn der für den Positivismus kennzeichnende „Kult der Gemeinschaft“¹⁰⁵⁷ als kultureller Ausdrucksmodus berücksichtigt wird.

Die zweite Möglichkeit einer stärkeren Beteiligung des erzählenden Subjekts ist der kindliche Ich-Erzähler: An das kindliche Ich ist augenscheinlich nicht die Erwartung einer starken Zurückhaltung geknüpft. Sowohl in „Nasza szkapa“ als auch in „Mój zegarek“ treten homodiegetische Erzähler auf, die vergleichsweise stark am Geschehen beteiligt sind. Diese berichten jedoch neben der eigenen angedeuteten Geschichte jeweils Geschehnisse aus der beobachteten Erwachsenenwelt zum Thema Krankheit beziehungsweise zur Geschlechterfrage. Ähnlich funktioniert die kindliche homodiegetische Erzählerin aus „Anusia“, die zwar verhältnismäßig stark am Geschehen beteiligt ist, aber eine nicht-eigene Geschichte um zwei entgegengesetzte Weiblichkeitsentwürfe schildert. Durch die Exponierung der kindlichen Figuren ist das Erzählen tragischer Ereignisse – Sterben, Wahnsinn, Ehebruch – möglich, sodass die Konzentration vom erlebenden erwachsenen Subjekt weggelenkt wird, was offenbar den intimeren Themen geschuldet ist.

Der häufigste „narratologische Fall“ in Konopnickas Texten ist jedoch die Gestaltung einer kaum am Geschehen beteiligten Erzählerfigur, die nicht ihre eigene Geschichte erzählt, sondern über fremde Schicksale berichtet. Erwähnt sie eigene Handlungen als personalisiertes Ich, markiert dies häufig den Prozess des Schauens oder Beobachtens, der vom eigenen Ich weg zu den Hauptfiguren führt. Diese Strategie bildet ein narratives Paradigma im Erzählen über den Adel. Denn in vier die Schlachta thematisierenden Texten kreiert Konopnicka beobachtende und wenig agierende weib-

¹⁰⁵⁷ Vgl. Borkowska, „Polnische Literatur“, S. 228.

liche adlige Erzählerfiguren.¹⁰⁵⁸ Diese Erzählerinnen werden in ihrer Identität verschleiert, indem ihre soziale Höherstellung nur implizit erzählt wird. Eine schauende, wenig beteiligte homodiegetische Erzählerin ist weiterhin in einigen Texten mit kirchlich-religiöser Thematik gestaltet („Bogu. Kartka z Tyrolu“, „Martwa natura“, „U źródła“). Durch diese zum Figurenbestand gehörende Erzählinstanz erscheint die erzählte Welt authentischer, wohl auch „näher“, als es bei einem heterodiegetischen Erzähler möglich wäre. Aber oft genug befindet sich die Erzählerfigur doch in Distanz zu den Ereignissen – was durch ihren kritischen oder ironischen Blick deutlich wird, durch den sie den Adel und die Kirche als Pfeiler der polnischen Nation in Frage stellt. Sie steht abseits der adeligen Gesellschaft oder nimmt Abstand von leerer und kalter Religiosität.

In den Texten, die Krankheit beziehungsweise die Geschlechterfrage thematisieren, tritt – neben den kindlichen Ich-Erzählern – zumeist ebenfalls die kaum beteiligte homodiegetische Erzählerin auf. In „Na rynku“ etwa wird die beobachtende Rolle der Erzählerfigur exponiert; ansonsten agiert sie kaum, sondern erzählt eine fremde Geschichte über weiblichen Wahnsinn. In „Józefowa. Studium z natury“ tritt die Erzählerin zwar ein wenig mit der Hauptfigur in Interaktion, ist aber vor allem die Fragende und erzählt erneut eine nicht-eigene Geschichte, die hier von dem weiblichen Bedürfnis nach Unterwerfung handelt. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass sich durchweg gesunde oder nicht mit der Geschlechterordnung ringende Erzählerinnen finden, wodurch die Narration ganz in realistischer Konvention zum Zwecke der erzählerischen Kompetenz und Objektivität abgesichert wird.

Durch den Rückgriff auf das Verfahren der wenig beteiligten homodiegetischen Erzählerin erhält die Herausstellung der anderen Figuren – des Nicht-Eigenen – Priorität. Zugleich wird gerade im Falle dieser Erzählhaltung ein besonderer Typ von Erzählerin in Szene gesetzt, deren wiederkehrende Merkmale sich in verschiedenen Kategorien fassen lassen.

Erstens fällt ihre gesellschaftliche Stellung auf: Die homodiegetische Erzählerin ist immer sozial hoch stehend, sie ist eine Intellektuelle und Adlige. Kontextabhängig ist dies verschiedentlich zu lesen. Betrachtet man das Erzählen über das einfache Volk („U źródła“), so ist das trennende Merkmal, das ein gemeinsames Erleben – hier von Gottesnähe – verhindert, die unterschiedliche gesellschaftliche Zugehörigkeit der ein-

¹⁰⁵⁸ Eine Ausnahme bildet „Niemczaki“ mit heterodiegetischem Erzähler und Stilisierung auf die mündliche „Plauderei“ („gawęda“) – was mit dem positiv konnotierten Inhalt zusammenhängen kann, denn es wird approbierend über einen „gesunden“ Entwicklungsweg des Adels erzählt.

fachen Pilgerin und der gebildeten Erzählerin. Im Erzählen über den Adel ist in der Erzählerfigur ein alternativer Handlungsentwurf impliziert, der etwa gedankliche Wachsamkeit und Tiefe gegen oberflächliche Vergnügungen stellt oder eine aktive Fürsorge anstatt Herablassung gegenüber den Bauern postuliert.

Damit klingt die zweite Kategorie an: Die Erzählerin nimmt nicht nur einen zusätzlichen Blickpunkt zum Geschehen ein,¹⁰⁵⁹ sondern vertritt alternative, „erwünschte“ kulturelle Muster nach positivistischem Vorbild. Wenn im Erzählen über Krankheit Zurückhaltung und Mäßigung die Gestaltung der Erzählinstanz bestimmen, stellt dies eine Alternative zu den wahnsinnigen Frauenfiguren dar. Häufig ist es der soziale Auftrag, der das Handeln der Erzählerfigur bestimmt, beispielsweise wenn man die Gefängnisbesucherin aus den „Obrazki więzienne“ betrachtet. In „Jeszcze jeden numer“ manifestiert sich das alternative und erwünschte Muster unter anderem durch die paradigmatische Verwendung der singulativen Erzählung – die Erzählerfigur gibt als Vorreiterin das nachahmenswerte Paradigma vor. Gegenüber den wahnsinnigen und kriminellen Frauen erhält die Erzählerin karitative Züge und wird durch das Merkmal der Fürsorge charakterisiert. Dies ist auch in einigen Texten zur Geschlechterfrage der Fall: In „Maryśka“ etwa werden die philanthropischen Zwecke des Krankenbesuchs hervorgehoben, während die Erzählerin in „Józefowa“ als wohltätige und erfahrene Besucherin von Kranken beziehungsweise Sterbenden auftritt.

Die dritte Kategorie der Erzählercharakteristik ist schließlich als Selbstvergewisserung des Subjekts zu fassen. Die Erzählerin wird um des Auftritts willen in Szene gesetzt, zumal ihr Erscheinen in einigen Fällen nicht von der Fabel motiviert ist, so in „Maryśka“. Auf diese Weise erhält das zurückhaltende weibliche Ich des Positivismus in der Literatur einen Ort und eine Identität: Konopnicka vermischt mit ihrer homodiegetischen Erzählerin das Muster der Selbstbegrenzung mit dem der „autokreativen Neigungen“¹⁰⁶⁰, womit sie in narratologisch-diachroner Hinsicht zwischen realistischer und romantischer Strategie pendelt.

Gleichwohl muss hier auch festgehalten werden, dass die Grenze zwischen homodiegetischem und heterodiegetischem Erzähler bei Konopnicka nicht immer deutlich zu erkennen ist. In „Michał Duniak“ äußert sich anfänglich eine homodiegetische Erzählerin als personalisiertes Ich, um sich im Weiteren völlig zurückzuziehen. Ihr

¹⁰⁵⁹ Die Erzählung in der ersten Person „erfüllt eine Nebenrolle, indem sie es erlaubt, einen zusätzlichen Blickpunkt einzuführen, einen anderen als den objektiven Blick des Erzählers [...]“. Malik, „Prądy kulturalne“, S. 30.

¹⁰⁶⁰ Bobrowska, *Konopnicka*, S. 11.

Status als Teil der Figurenwelt spielt keine Rolle, denn sie agiert nicht in der erzählten Welt, die jüdische und polnische Figuren umfasst. Im Prinzip ist sie mit allen Möglichkeiten eines heterodiegetischen Erzählers ausgestattet. Aber auch der Erzähler in „Jaktion“ steht außerhalb der dargestellten Welt, obwohl er sich an einer Stelle in der ersten Person Singular selbst benennt. Doch da er nicht am Geschehen beteiligt ist, welches innerhalb der jüdischen Gemeinschaft spielt, ist er de facto als heterodiegetischer Erzähler zu bezeichnen. In einem dritten Text zur jüdischen Thematik („Mendel Gdański. Obrazek“) ist eindeutig ein heterodiegetischer Erzähler gestaltet. Es kann geschlossen werden, dass Konopnicka in ihren Werken um die jüdische Frage Erzählinstanzen bevorzugt, die außerhalb der erzählten Welt stehen.

Heterodiegetische Erzähler präferiert die Schriftstellerin auch in ihren Texten über „Verbrechen und Strafe“. In „Z włamaniem“ trägt der Erzähler zwar anfänglich deutliche Anzeichen eines Beobachters vor Ort, äußert sich allerdings nie als personalisiertes Ich. Er ist als heterodiegetisch einzuordnen, da er Gebrauch von seiner Fähigkeit macht, in das Innere anderer Figuren zu blicken. Doch auch der heterodiegetische Erzähler aus „Pod prawem“ macht von seiner Allwissenheit Gebrauch, wenn er sowohl die Rechtsmechanismen überblickt, als auch deren Folgen auf die Hauptfigur von innen schildert. Durch die heterodiegetischen Erzählinstanzen wird das für den Realismus kennzeichnende Prinzip der Objektivität umgesetzt,¹⁰⁶¹ was für Konopnicka gerade bezüglich des Erzählens über „Verbrechen und Strafe“ wichtig ist. Sie wählt daher eine Erzählinstanz, die „der Angleichung der Aufgaben von Wissenschaft und Literatur“ entspringt.¹⁰⁶² Damit wird Sicherheit in Bezug auf die zeitgenössischen Debatten der Kriminologie suggeriert: Für „Pod prawem“ die Sicherheit, dass alle drei konkurrierenden Ansichten der Fachwelt um die Bedingtheit von Verbrechen gemeinsam den Kern der Sache treffen, für „Z włamaniem“ die Sicherheit, dass über die kriminologischen Richtungsstreitigkeiten der soziale Auftrag zu stellen ist. Konopnicka zeigt in realistischer Konvention den nicht reibungslos funktionierenden gesellschaftlichen Mechanismus, indem sie dessen Verbindungen und Gesetze erhellt. Dies bestätigt eines der „Obrazki więzienne“: In „Podług księgi“ findet sich ein heterodiegetischer Erzähler – allerdings bereits um sein typisches Merkmal der Allwissenheit beraubt, denn die Figuren der Gefängnisinsassen werden nicht per Introspektion geschildert.

¹⁰⁶¹ „Generalnie [...] utworami realistycznymi rządzi zasada obiektywizmu.“ Malik, „Prądy kulturalne“, S. 30.

¹⁰⁶² Die Vorliebe für heterodiegetische Erzähler im Realismus resultiert aus „der Angleichung der Aufgaben von Wissenschaft und Literatur“, woraus folgt: „[...] mówi się bowiem o faktach, ich związkach i prawach, nie zaś o nastrojach i uczuciach.“ Ebd.

Im Erzählen über dörfliche Strukturen gestaltet Konopnicka ebenfalls einen heterodiegetischen Erzähler. Dieser scheint in „Stacho Szafarczyk“ ober- oder außerhalb der dörflichen Gemeinschaft zu stehen, von wo aus er deren Funktionsweise in den Blick nimmt. Er nutzt sein Vermögen zur Introspektion voll aus. Mit der Novelle „Krysta“, in der die ethisch-moralischen Vorstellungen des Dorfes bezüglich der Geschlechterfrage in den Blick genommen werden, neigt sich die Erzählhaltung indes wieder in Richtung des Subjekts, denn zugunsten der geschilderten Hauptfigur nimmt der Grad an Informiertheit des heterodiegetischen Erzählers ab. Die Überblick implizierende Narration tritt in den Hintergrund, um der Einnahme eines individuellen Prismas Platz zu machen. Auf Allwissenheit wird auch bei der Gestaltung des heterodiegetischen Erzählers aus „Madame La Vierge“ verzichtet: Die über Volksgläubigkeit berichtende Novelle hat einen vollkommen zurückgezogenen Erzähler, der am ehesten innerhalb der Raumordnung zu situieren ist, jedoch nicht dem Prisma einer der Figuren folgt. Im Erzählen über das einfache Volk lässt sich demnach kein narratives Paradigma festmachen. Denn neben den mit verschiedentlich hoher Informiertheit ausgestatteten Erzählern tritt auch die homodiegetische Erzählerin auf, um Schicksale aus dem einfachen Volk zu schildern („Maryśka“, „U źródła“). Konopnicka entwickelt in erzähltechnischer Hinsicht so die möglichen Sprechweisen über das Volk weiter, indem sie verschiedenste Techniken einsetzt, um der ihr am Herzen liegenden Gesellschaftsschicht einen festen Platz in der Literatur zu verschaffen. Bezüglich der Erzählerwahl bleibt festzuhalten, dass Konopnicka selten heterodiegetische Erzähler schafft, die von ihrer Allwissenheit Gebrauch machen und Deutungshoheit in sich konzentrieren.

Die nächste große und anhand der meisten Texte analysierte narratologische Kategorie ist die der Erzählperspektive. Indem diese bezüglich verschiedener Parameter – Perzeption, Ideologie, Raum, Zeit und Sprache – betrachtet wird, ist sie differenziert erfassbar. Zieht man zu der Unterscheidung zwischen figuraler und narratorischer Perspektive die beiden Möglichkeiten der Erzählergestaltung hinzu, ergeben sich vier Kombinationsmöglichkeiten. Als erste ist in diesem Zusammenhang die Gestaltung der figuralen Perspektive bei einer homodiegetischen Erzählinstanz zu betrachten. Dieses sehr subjektivierende Erzählen – als Teil der Figurenwelt bei dominierendem erlebendem Ich – wird in Konopnickas Texten nur kindlichen Instanzen zugestanden („Nasza szkapka“, „Mój zegarek“). Für die Präsentation der Geschichte bedeutet die Wahl der kindlichen Sicht die Abwahl der erwachsenen Perspektive, weshalb sich kaum Eigenwahrnehmungen des Ehebrüchigen und der Betrogenen sowie der Erkrankten fin-

den. Einer der Gründe gegen die Einnahme einer „kranken“ Perspektive ist die erforderliche hohe körperliche Intimität; was den Treuebruch angeht, hat Konopnicka ihn in „Krysta“ aus der Sicht des erwachsenen Subjekts geschildert. Hier verbirgt sich einer der Gründe, warum Konopnicka bevorzugt das einfache Volk in das Zentrum stellt: Dies ist offensichtlich mit weniger thematischen Tabus versehen. Die in den jeweiligen Erzählungen geschilderte Sexualität der Frauen aus dem einfachen Volk ist ursprünglicher und ausgeprägter als bei den Vertreterinnen und Vertretern der höheren Schicht, wo diese nicht vorhanden scheint, beispielsweise bei der höhergestellten homodiegetischen Erzählerin, oder sich in engen Rahmen bewegt, wie bei den flirtenden Damen und Herren in „Na werendzie“. Diese These wird durch die Erkenntnisse aus der Erzählung „Józefowa“ gestützt, in der die weibliche Hauptfigur aus dem Bedienstetenmilieu deutlich als Sklavin des Geschlechts und des Eros gezeigt wird. Das in der besser gestellten städtischen Schicht spielende Ehedrama aus „Mój zegarek“ wird hingegen aus unbedarfter kindlicher Sicht geschildert, womit intimere Aspekte um Ehe und Treuebruch nicht zur Sprache kommen müssen.

Die figurale Perspektive einer homodiegetischen Erzählerin kann in einem anderen Fall als narratives Paradigma festgehalten werden: Es bestimmt Konopnickas Erzählen über den Adel. Allerdings ist in diesen Texten die Erzählperspektive nicht leicht zu bestimmen, da die Erzählerfigur mit der bereits erwähnten emotionalen und aktionalen Zurückhaltung ausgestattet ist. Die figurale Perspektive ist deshalb durch Zurückhaltung gekennzeichnet, so dass von einem erlebenden Ich kaum die Rede sein kann. Eine Art Lücke im Erleben der Adelsstellung entsteht: Die einzig akzeptable Möglichkeit, über diesen wankenden Pfeiler der polnischen Nation zu erzählen, scheint die Einnahme einer seltsam entsubjektivierten adligen Innensicht. Zugleich geht Konopnicka in diesen Texten einen narratologisch „unlogischen“ Weg: Die homodiegetische Erzählerin hat die Fähigkeit, die Innensicht anderer Figuren einzunehmen, was bezüglich der bäuerlichen oder gesellschaftlich benachteiligten Figuren zum Einsatz kommt. Dadurch wird die Distanz gegenüber diesen Figuren verringert, der Abstand zu den Adelsfiguren hingegen vergrößert – was als Strategie der Sympathie lenkung eingeordnet werden kann. Dass sich die figurale Sicht bei homodiegetischer Erzählinstanz nur eingeschränkt findet – bei Kindern oder unter extremer Zurückhaltung –, ist als Ausdrucksform der bereits erwähnten Selbstbegrenzung des Subjekts zu verstehen.

Die Möglichkeit der narratorialen Perspektive eines homodiegetischen Erzählers ist nun besonders im Zusammenhang mit der patriotischen Thematik zu betrachten,

denn in diesen Werken ist die bezeugende Funktion des späteren Erzählers wichtig, der das patriotische Erwachen den nachfolgenden Generationen glaubwürdig und objektiv übermitteln soll. Gerade in „Z 1835 roku“ kommt dem homodiegetischen Erzähler vor allem eine beobachtende Funktion zu: Während die polnischen Mitverbannten vom „Aussatz“ des Unglaubens befallen werden, wird dieser Verlust an patriotischem Potential nicht aus der Sicht des erlebenden Ichs erzählt. In „W oborach“ wird die Außensicht zumindest abschnittsweise durch eine recht deutliche figurale Perspektive ersetzt, insofern das kindliche erlebende Ich des Novizen zwar über die Perspektive des Uneingeweihtseins verfügt, aber einen authentischen Blick auf die Aufstandsereignisse wirft.

Die narratoriale Perspektive eines heterodiegetischen Erzählers ist paradigmatisch für Konopnickas Erzählen über das Jüdische: In „Michał Duniak“ wird das jüdisch-polnische Verhältnis aus der Außensicht wahrgenommen; aus einem möglichst weiten Blickfeld heraus analysiert der Erzähler sowohl die jüdische als auch die polnische Gemeinschaft. Ähnlich wird in „Mendel Gdański“ aus narratorialer Perspektive das Zustandekommen des antijüdischen Mobs dargestellt. Nur in Einzelfällen wird die figurale Perspektive eingenommen. Aus der Außensicht erfolgt aber auch die typisierende Beschreibung der jüdischen Religionsausübung, etwa wenn das Beten aus nichtjüdischer Perspektive als „Gejammer“ wahrgenommen wird. Durch die narratoriale Perspektive wird somit – mehr oder weniger unbewusst – das Bild des Jüdischen als des „Anderen“ konstruiert: Es wird nicht nur als „fremd“ gezeigt, sondern in der Erzählung „Michał Duniak“ sogar als rückständig und fanatisch kritisiert. Wie auch die Novelle „Jakton“ bestätigt, erfolgt somit in den Texten zur jüdischen Thematik der Blick auf die Ereignisse „doppelt“ von außen, denn bei einer außerhalb stehenden Erzählinstanz dominiert die narratoriale Perspektive. Die Erzähltechniken können in ihrer Verwobenheit mit der zeitgenössischen Kultur nachverfolgt werden: Wie Konopnickas Korrespondenz demonstriert, kennt sie Juden nur aus eingegrenzten Bereichen des öffentlichen Lebens. Sie ist mit dem jüdischen Milieu wenig bekannt und gebraucht antijüdische Vorurteile. Die gedoppelte Autorität des heterodiegetischen Erzählers und seiner Außensicht kann diese Unkenntnis ausgleichen und Sicherheit im öffentlichen Diskurs über das Jüdische geben. Nichtsdestotrotz sind – wohl eher unbewusst – Erzähler und Perspektive als nicht-jüdische markiert, was auf Konopnickas Herkunft und ihr kulturelles Umfeld zurückgeführt werden kann. Die narrative Konstruktion von Rassen- und Klassenzugehörigkeit funktioniert somit auf ähnliche Weise, denn im Erzählen über das einfache Volk („Stacho Szafarczyk“) wählt die adlige Schriftstellerin einen hetero-

diegetischen Erzähler, dessen dezente Neigung in Richtung der besitzenden Schicht nachgewiesen werden kann.

Die narratoriale Perspektive eines heterodiegetischen Erzählers wird von Konopnicka auch bezüglich anderer Themen gestaltet, aber selten in Reinform durchgehalten, sondern durch mehr oder weniger lange Abschnitte figuraler Perspektive durchbrochen. Dafür stellen etwa die Erzählungen „Niemczaki“ und „Stacho Szafarczyk“ Beispiele dar. Eine wechselnde Perspektivierung bei heterodiegetischem Erzähler findet sich zudem in den Texten um „Verbrechen und Strafe“: In „Z włamaniem“ wird die Innensicht verschiedener Figuren eingenommen, wodurch die unterschiedlichen Sichtweisen auf die Gerichtsverhandlung gezeigt sowie die subjektiven Faktoren der Rechtsauslegung entlarvt werden. Regelmäßig wird so die narratoriale Perspektive eingenommen, die Deutungshoheit beansprucht und sich als tendenzhaft erweist. In „Pod prawem“ liegt ebenfalls eine wechselnde Perspektivierung vor, da hier regelmäßig zwischen Außen- und Innensicht umgeschaltet wird, wobei die figurale Perspektive nur bezüglich der Hauptfigur eingenommen wird. Die narratoriale Perspektive beruht ähnlich wie die heterodiegetische Erzählinstanz auf der bereits erwähnten positivistischen Annäherung von Wissenschaft und Literatur. Konopnicka zeigt in „Pod prawem“ neben der nicht zur Verbrecherin geborenen Hauptfigur eine ganze Reihe von „moralisch verwirrten“ (MK 1962, 106) Kriminellen, was auf den von der zeitgenössischen Kriminologie verwendeten Begriff des „moralischen Irrsinns“ beziehungsweise „moralischen Wahnsinns“ verweist.¹⁰⁶³ Die Schriftstellerin übernimmt im Erzählen nach realistischem Muster sowohl wissenschaftliche Inhalte als auch wissenschaftliche Strategien.

So wie Konopnicka weniger häufig heterodiegetische Erzähler wählt, beschneidet sie die narratoriale Perspektive vermehrt in ihrem Autoritätsanspruch, indem diese als externe Fokalisierung gestaltet ist und die Figuren nur von außen gezeigt werden. Das Erzählen über die Geschlechterordnung erfolgt in einigen Fällen auf diese Weise. In „Krysta“ wechselt die externe Fokalisierung mit der Innensicht ab, weshalb das Erleben des weiblichen Treuebruchs stark subjektivierend erzählt wird. Damit verzichtet Konopnicka auf einen Erzähler als „überindividueller Normenrepräsentant“¹⁰⁶⁴ und exponiert das weibliche Erleben. So wird auch in „Maryśka“ – allerdings bei homodiegetischer Erzählinstanz – die Protagonistin nur von außen beschrieben, weshalb das weibliche Erleben nicht von erzählerseitigen Normen überformt wird.

¹⁰⁶³ Orgelbrand, *Encyklopedia I*, S. 348.

¹⁰⁶⁴ Allrath; Surkamp, „Erzählerische Vermittlung“, S. 170.

Je durchgängiger die figurale Perspektive bei einem heterodiegetischen Erzähler eingehalten wird, umso stärker rückt das Subjekt in den Vordergrund. Neben diesen beiden Faktoren – Erzähler und Perspektive – hat darüber hinaus aber noch die Erzählgeschwindigkeit Einfluss auf die nächste narratologische Kategorie: den Modus. Dieser wurde aufgrund seiner semantischen Implikationen hinsichtlich von Distanz beziehungsweise Nähe vor allem für Konopnickas Werke über Kirche und Religiosität analysiert. Am konsequentesten im dramatischen Modus ist die Novelle „Officium tenebrarum. Nokturn drugi“ gehalten, in der das Ringen um den Gottesglauben unter Wahrung höchstmöglicher mimetischer Illusion erzählt wird. Das innere Erleben der Hauptfigur bildet eine Geschichte, die durchgehend im dramatischen Modus präsentiert wird. Das starke Herausstellen der Gefühle und Stimmungen des Priesters ist nicht nur bezüglich der Darstellung der Glaubensfrage, sondern auch in narratologisch-diachroner Hinsicht eine Besonderheit, da die realistische Erzählweise hier doch deutlich überwunden wird.¹⁰⁶⁵ Mit der Verwendung des dramatischen Modus wird das Vertrauen in die (objektive) Narration aufgegeben, indem das Merkmal der Mittelbarkeit ausgeschaltet wird, um stattdessen die Erzählung einzig an dem inneren, subjektiven Erleben der Figuren zu orientieren.

Weiterhin gibt es bei Konopnicka einige Beispiele der Annäherung an den dramatischen Modus, etwa in den Novellen „Żydóweczka“ oder „Krysta“. Auch „Będzie wojna. Obrazek“ ist zum Teil im dramatischen Modus gestaltet. Die Erzählung dringt mit fortschreitendem (Krankheits-)Verlauf in das Innere des Erblindenden vor, woran die Gestaltung der inneren Figurenrede Anteil hat, die bis zur mimetischsten Form des autonomen Monologs reicht. Durch die Einnahme der Innensicht bei heterodiegetischem Erzähler¹⁰⁶⁶ entsteht die Illusion einer absoluten Nähe zu dem Erblindenden. Da die geschilderte Krankheit gesellschaftlich-politisch konnotiert ist, ist die Einnahme der „kranken“ Innenperspektive akzeptabel, denn sie macht den subjektiven, emotionalen Nachvollzug des nationalen Verfallsprozesses möglich, dient somit patriotischen Zwecken. Im Zusammenhang mit der nationalen Frage wird das Subjekt betont, was auch die recht stark am Geschehen beteiligten homodiegetischen Erzähler aus „Woborach“ und „Z 1835 roku“ bestätigen.

Unter Annäherung an den dramatischen Modus sind ebenfalls diejenigen Werke zu fassen, in denen ein sehr hoher Anteil berichteter Rede vorliegt und die Figuren sich

¹⁰⁶⁵ Vgl. Malik, „Prądy kulturalne“, S. 30.

¹⁰⁶⁶ Die anfänglich homodiegetische Erzählerin aus „Będzie wojna. Obrazek“ tritt im Verlauf der Erzählung vollständig zurück, um einer heterodiegetischen Erzählinstanz Platz zu machen.

augenscheinlich selbst präsentieren. Dieses von Konopnicka gern angewandte Verfahren der „Autopräsentation“¹⁰⁶⁷ oder „Autocharakteristik“¹⁰⁶⁸ der Protagonisten geht soweit, dass die dargestellten Figuren die Narration übernehmen und ihre Geschichte selbst erzählen. Hierdurch kann eine beeindruckende Intensität und Nähe zum Erzählten erzeugt werden, wie beispielsweise an „Panna Florentyna“ deutlich wird. Die Exponierung der Figurenrede ist ein konventionelles realistisches Verfahren,¹⁰⁶⁹ das einen hohen mimetischen Eindruck erzeugen soll. Bei Konopnicka erweist sich in den allermeisten Fällen die in diesen Werken gestaltete homodiegetische Erzählinstanz allerdings als illusionsstörend, weshalb die Texte eher zwischen narrativem und dramatischem Modus zu situieren sind. Als narratives Paradigma ist zudem der hohe Anteil an berichteter Rede für Konopnickas Erzählen über den Adel festzuhalten. In diesen Texten korrespondiert die erlangte Nähe zum dramatischen Text mit der inhaltlichen Ebene, indem eine gewisse Künstlichkeit der Regeln der adligen Welt suggeriert wird. Dieses Merkmal der Künstlichkeit oder gar des Falschen des Erzählten und des Erzählens ist auch im Erzählen über Kirche und Religiosität festzustellen. In „Martwa natura“ tritt die homodiegetische Erzählerin zurück, um der berichteten Rede Platz zu machen, wodurch eine große Nähe zum erzählten Begräbnisritual zu entstehen scheint. Doch diese ist durch Zeichen von Ironie leicht als trügerisch zu enthüllen, so dass der Eindruck einer hohen Distanz zum kirchlichen Raum mit seinen bigotten Ritualen überwiegt. Das Moment des Trügerischen ist als kultureller Ausdrucksmodus bezüglich der scheinbaren Pfeiler der Nation – Adel und Kirche – weiterzudenken: Als Konopnicka am Anfang ihrer Laufbahn zur öffentlichen Beichte gezwungen wird, enthält ein zeitgenössischer nichtliterarischer Bericht über dieses Ereignis das Motiv der Künstlichkeit,¹⁰⁷⁰ wonach das „echte“, religiös fundierte Gefühl der Reue ausbleibt, während die Regeln einer „richtigen“ Beichtzeremonie gewahrt werden.

Der Fall des zwischen narrativem und dramatischem Modus situierten Erzählens betrifft auch zwei weitere Texte zu Glauben und Kirche. Dort beeinflussen den erzählerischen Modus indes andere Aspekte als die Form der Figurenrede. Wenn in „Bogu. Kartka z Tyrolu“ die Hauptfigur zwar detailreich, aber nur äußerlich beschrieben wird, entsteht eine recht hohe Distanz zu der gefühlskalten Priesterfigur. In „Madame La

¹⁰⁶⁷ Brodzka, *O nowelach*, S. 171.

¹⁰⁶⁸ Ebd., S. 250.

¹⁰⁶⁹ Eine bedeutende Rolle kommt in der Poetik des Realismus den Dialogen zu – sie schaffen die Illusion, „dass sich die beschriebenen Ereignisse vor unseren Augen abspielen“. Die Figurenrede charakterisiert auch die Helden am vollständigsten. Malik, „Prądy kulturalne“, S. 31.

¹⁰⁷⁰ Vgl. den Brief Eliza Orzeszkowas an Teodor Tomasz Jeż vom 7. September 1881. Zit. nach: Szybowska, *Konopnicka*, S. 181.

Vierge“ erwecken die szenische Erzählgeschwindigkeit, die Präsensverwendung und der zurückgezogene Erzähler eine beträchtliche mimetische Illusion. Somit scheint das Merkmal der Mittelbarkeit, der Aussagevorgang an sich zu verschwinden. Doch der Eindruck einer gewissen Distanz besteht weiterhin, da keine figurale Perspektive eingenommen wird und beschreibende Motive sparsam verwendet werden. So wird die Illusion der absoluten Nähe zum kirchlichen Raum und zu dem tiefen, aber naiven Glaubenserlebnis des einfachen Volkes gebrochen.

Der rein narrative Modus kommt in Konopnickas Erzähltexten selten durchgängig vor, was an deren überwiegend novellistischer Gestaltung liegen mag, in deren Folge die Texte zumeist dramatischen Charakters sind und die Ereignisse in hohem Maße verdichtet erzählt werden.¹⁰⁷¹ Der narrative Modus, der immer dann dominiert, wenn in zeitlicher Raffung, mit hervortretendem Erzähler und unter narratorischer Perspektive erzählt wird, ist analytisch deshalb eher für epische Großformen von Interesse. Ähnliches gilt für die Analyse der Zeit: Aufgrund der novellistischen Gattung mit ihrer kurzen, gedrängten Form und der Intensivierung der dargestellten Zeit¹⁰⁷² lassen sich nur wenige Erkenntnisse bezüglich der Ordnung der Ereignisse und des Erzählrhythmus festhalten; narrativ-zeitliche Paradigmen konnten nicht herausgearbeitet werden.¹⁰⁷³

Die Analyse des Sujetaufbaus und der zugrundeliegenden Konfigurationstypen liefert vor allem Erkenntnisse über deren semantische Implikationen, was anhand des Erzählens über gesellschaftliche Mechanismen und über die jüdische Frage deutlich wird. Ausgehend von dem Merkmal der Narrativität, das Krankengeschichten und Krankheiten innewohnt, können zwei Arten des Sujetaufbaus festgehalten werden: die fortschreitende Entwicklung sowie der gleichbleibend krankhafte Zustand. Die etwa in „Nasza szkapa“ dargestellte Entwicklung auf den Tod zu lässt den Sujetaufbau der Linearität beziehungsweise der Sukzession als deren Unterform erkennen. Die Vorherbestimmtheit der Schwindsucht wird sowohl auf physiologischer als auch auf sozialer Ebene realisiert – durch die Verarmung, welche die Kranke schneller in den Tod treibt als die körperlichen Symptome. Wahnsinn und Autoaggression werden von Konopnicka als krankhafte Zustände von Frauen dargestellt. Die Verwendung von Analepsen korrespondiert dabei mit der epochenspezifischen Vorliebe für das Erklären: Der Zustand

¹⁰⁷¹ Vgl. Sławiński, „Nowela“, S. 345.

¹⁰⁷² Vgl. ebd.

¹⁰⁷³ Die gewonnenen Ergebnisse zur Kategorie der Zeit werden im Zusammenhang mit dem Sujetaufbau, der eng an die zeitliche Gestaltung geknüpft ist, präsentiert.

des Verrücktseins wird als Folge geschlechterbezogener, extremer Ereignisse kausal fassbar.

Zwei Erzählungen über die jüdische Frage liegt hinsichtlich des Sujetaufbaus das Muster der Geschlossenheit zugrunde. In „Michał Duniak“ findet sich deren Unterform der Zirkularität. Die Motive, darin das des polnischen Mobs, sind kausal und logisch verknüpft. Der Rückkehr zum Ausgangspunkt erfolgt auf das Betreiben der jüdischen und polnischen Figuren hin, die dafür sorgen, dass ihre gewohnte Ordnung, darunter der jüdisch-polnische Graben, wiederhergestellt wird. In „Mendel Gdański“ entspricht der Sujetaufbau ebenfalls der geschlossenen Konfiguration, genauer deren Unterform der Teleologie. Das Motiv des antijüdischen Mobs wird vorbereitet und logisch in den Sujetaufbau eingefügt: Er ist der Endpunkt einer Ursache-Wirkungs-Kette. Indem die in der polnischen Gesellschaft liegenden Ursachen für den Mob benannt werden, wird das durch den Sujetaufbau suggerierte Bedeutungspotential bestätigt: Eindeutigkeit sowie Autorität. Das entspricht den Zwecken der Novelle, bei der es sich um ein Auftragswerk handelt, das einen deutlichen Appell enthält. Eindeutigkeit und Autorität überdecken aber auch öffentlich nicht Aussprechbares: Konopnicka bezeichnet sich in ihrer Korrespondenz als „keine große Anhängerin der Juden“¹⁰⁷⁴, zeigt also eine Distanziertheit gegenüber der jüdischen Bevölkerung. Der Verurteilung des Antisemitismus ordnet sie ihre Vorbehalte jedoch unter, indem sie eine positivistische Musternovelle gestaltet. Die jüdische Hauptfigur aus „Mendel Gdański“ begegnet den polnischen Vorurteilen mit einer vernunftmäßigen Diskussion – wie es die Positivisten machen. Seine Assimilationsbestrebungen lassen den Protagonisten zudem als aus positivistischer Sicht „vorbildlichen“ polnischen Juden erscheinen.

Für die realistische Erzählweise sind klare Ursache-Wirkungs-Ketten kennzeichnend¹⁰⁷⁵ – und auf diese stützt Konopnicka ihr Erzählen über Krankheit und das Jüdische. In „Jakton“ hingegen übertritt die Schriftstellerin ein Stück die realistische Konvention, denn in dieser Novelle liegt das Muster der Stasis vor, wobei das Merkmal des Stillstands die Unveränderlichkeit der jüdischen Gemeinschaft impliziert. Durch eine ungewöhnliche Kombination von Frequenz und Geschwindigkeit – die iterative Erzählung wird mit der szenischen Geschwindigkeit verbunden, die singulative Erzählung hingegen mit Ellipsen und summarischer Erzählung – können die für den Verlauf der Geschichte relevanten Motive nicht eindeutig bestimmt werden; der jüdische Mob wird

¹⁰⁷⁴ Brief Konopnickas an Eliza Orzeszkowa vom 17. März 1890. Konopnicka, *Korespondencja II*, S. 54f.

¹⁰⁷⁵ Die Handlung soll in den Werken des Positivismus auf einer Ursache-Wirkungs-Kette gründen. Vgl. Malik, „Prądy kulturalne“, S. 31.

nicht deutlich als Teil einer Ursache-Wirkungs-Kette gezeigt. Somit dominiert Mehrdeutigkeit den Text. Vom Modus des Erklärens gesellschaftlicher Phänomene und innerer Zustände verabschiedet sich Konopnicka mit „Żydóweczka“. Der Novelle liegt der Konfigurationstyp der Offenheit zugrunde, zudem dominieren Strategien der Subjektivierung die Narration – die Schriftstellerin erreicht in narratologischer Hinsicht das 20. Jahrhundert.

Über die „klassischen“ narrativen Kategorien hinaus wurde bezüglich der kirchlich-religiösen Thematik und der Geschlechterfrage der in den Erzähltexten entworfene Raum analysiert, wobei sich das Modell nach Lotman nach wie vor als unumgängliche Basis erweist, etwa um die Ordnung der erzählten Welt zu erfassen. So zeigt sich in den Texten zur Geschlechterfrage die Standortgebundenheit der weiblichen Hauptfiguren, die deren Bindung an die von einfacher Pragmatik bestimmte Geschlechterordnung hervorhebt („Maryśka“, „Krysta“). Die Protagonistinnen besitzen keinen geografisch feststellbaren Rückzugsraum und entziehen sich schließlich durch Raumwechsel der dominierenden dörflichen Geschlechterordnung. Überdies reagieren sie mit nicht ganz eindeutigen Krankheiten auf die herrschenden Geschlechternormen; ihre körperliche Verweigerung bedeutet eine Ablehnung der von der Gemeinschaft vertretenen Vorstellungen. In „Krysta“ kommt es zudem zur so genannten subjektiven Semantisierung des Raumes – ein Verfahren, das erst in der klassischen Moderne voll ausgeformt wird und mit dem Konopnicka die realistische Darstellungsweise überwindet. In „Mój zegarek“ schließlich findet ebenfalls eine traditionelle Zuweisung der gesellschaftlichen Räume an die Geschlechter statt. Während die Ehefrau und Mutter ausschließlich in der Wohnung gezeigt wird, wo sie dem Haushalt und der Kindererziehung nachgeht, ist der Ehemann und Vater im öffentlichen Raum unterwegs: in der Stadt oder auf Reisen. Durch das dargestellte Zerbrechen der Familie zerstört Konopnicka den im polnisch-nationalen Kontext wichtigen Mythos des Heimes als Hort der Familie.

Von den literarisch entworfenen Raum- und Geschlechterordnungen können Bezüge zu einigen privaten Mustern der Schriftstellerin hergestellt werden, denn sie durchbricht deutlich die traditionelle Raum- und Familienordnung. Konopnicka eignet sich als Intellektuelle den öffentlichen Raum an und erobert als Reisende das Ausland, sie entzieht sich als Ehefrau ihrem Mann und als Mutter ihren – allerdings bereits erwachsenen – Kindern.

Neue Erkenntnisse zum Leben und Werk der Schriftstellerin sind in Zukunft zu erwarten, etwa aus der Lektüre der kürzlich erschienenen Briefe an ihre Kinder. Auf

deren Basis können weitere „Fäden“ zwischen ihren literarischen und nichtliterarischen Strategien nachverfolgt werden. Die hier vorgenommene Kontextualisierung der erzählerischen Verfahren ermöglicht es allerdings schon jetzt, zwischen den Zeilen der oft „runden“ und scheinbar einfach rezipierbaren Texte Konopnickas zu lesen sowie die von einem strikten Arbeitsprogramm für die Gesellschaft bestimmte Epoche des Positivismus in ihren vielfältigen kulturellen Prozessen zu erfassen. Konopnicka orientiert sich als Autorin dieser Epoche am nationalen und gesellschaftlichen Auftrag, während sie zugleich danach strebt, ihrem individuellen Bedürfnis nach Freiheit Raum zu geben – durch Überschreiten der künstlerischen und gesellschaftlichen Grenzen ihrer Zeit. Ihre Sehnsucht nach Befreiung vom nationalen Dienst manifestiert sich nicht zuletzt in erzähltechnischer Hinsicht.

LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur

Konopnicka, Maria, „Aus dem Jahre 1835“, übersetzt von Friedrich Griese, in: Kośny, Witold (Hg.), *Hoffnung der Besiegten. Erzählungen des polnischen Realismus*, Frankfurt am Main 1984, S. 29-70.

Dies., „Der Danziger Mendel“, in: *Polnische Meistererzählungen. Übersetzung aus dem Polnischen von Kurt Harrer*, Berlin 1959, S. 237-265.

Dies., *Korespondencja*. Komitet redakcyjny: Konrad Górski et als., 4 Bände, Wrocław usw. 1971-1975.

Band 1: *Do pisarzy: Józefa Ignacego Kraszewskiego, Stanisława Krzemińskiego, Teofila Lenartowicza, Ernesta Schwaba-Polabskiego, Jaroslava Vrchlickiego, Eliški Krásnohorskéj, Františka Kvapila*. Wrocław usw. 1971.

Band 2: *Konopnicka – Orzeszkowa. 1879-1910*, opracował Edmund Jankowski, Wrocław usw. 1972.

Band 3: *Korespondencja w sprawach redakcyjnych i wydawniczych oraz listy do pisarzy: Władysława Mickiewicza, Czesława Jankowskiego, Michała Radziwiłła, Maryli Wolskiej, Henryka Sienkiewicza*. Wrocław usw. 1973.

Dies., *Listy do Ignacego Wasilowskiego*. Opracował, wstępem i przypisami opatrzył Jacek Nowak, Warszawa 2005.

Dies., *Listy do synów i córek*. Opracowała, wstępem i przypisami opatrzyła Lena Magnone, Warszawa usw. 2010.

Dies., *Nowele*. Opracowała Alina Brodzka, 2 Bände, Warszawa 1962.

Band 1:

- „Anusia“, S. 273-293.
- „Dym“, S. 356-365.
- „Jakton“, S. 406-415.
- „Józefowa. Studium z natury“, S. 366-377.
- „Józik Srokacz“, S. 219-233.
- „Ksawery“, S. 172-186.
- „Lalki moich dzieci“, S. 253-263.
- „Martwa natura“, S. 154-162.
- „Maryśka“, S. 234-252.
- „Mendel Gdański. Obrazek“, S. 378-405.
- „Na rynku“, S. 330-335.
- „Na werendzie. Obrazek“, S. 318-329.
- „Nasza szkapa“, S. 416-453.
- „Pod prawem“, S. 19-153.

- „Urbanowa“, S. 163-171.
- „U źródła“, S. 302-317.
- „W dolinie Skawy“, S. 336-343.
- „W winiarskim forcie“, S. 208-218.
- „Z cmentarzy“, S. 294-301.

Dies., *Pisma wybrane*. Pod redakcją Irminy Śliwińskiej (proza) oraz Stanisława Ryszarda Dobrowolskiego (poezja), 6 Bände, Warszawa 1951.

Dies., *Pisma wybrane*. Pod redakcją Jana Nowakowskiego, 4 Bände, Warszawa 1988.

Band 1: *Utwory poetyckie*. Wybór i opracowanie Michał Zięba, Warszawa 1988.

Dies., *Pisma zebrane*. Pod red. Aliny Brodzkiej, 4 Bände, Warszawa 1974-1976.

Band 1: *Wrażenia z podróży. Cztery nowele*, Warszawa 1974.

- „Ischl“, S. 11-74.
- „Michał Duniak“, S. 197-268.

Band 2: *Moi znajomi i inne opowiadania*. Warszawa 1974.

- „Będzie wojna. Obrazek“, S. 429-444.
- „Bogu. Kartka z Tyrolu“, S. 399-410.
- „Officium tenebrarum. Nokturn drugi“, S. 411-428.

Band 3: *Powieści Sawy i inne opowiadania*. Warszawa 1974.

- „Jeszcze jeden numer“, S. 330-345.
- „Krysta“, S. 202-238.
- „Niemczaki“, S. 239-249.
- „Onufer“, S. 345-362.
- „Panna Florentyna“, S. 95-133.
- „Podług księgi“, S. 316-330.
- „Stacho Szafarczyk“, S. 134-201.
- „W oborach“, S. 78-91.
- „Z 1835 roku“, S. 5-45.
- „Ze szkoły“, S. 250-270.
- „Z włamaniem“, S. 271-303.

Band 4: *Ludzie i rzeczy. Na normandzkim brzegu oraz inne opowiadania*, Warszawa 1976.

- „Madame La Vierge“, S. 387-391.
- „Mój zegarek“, S. 459-473.
- „Na kwiatowej giełdzie“, S. 242-254.
- „Szkice z cmentarzy“, S. 267-276.
- „Za kratą“, S. 58-101.
- „Żydóweczka“, S. 529-533.

Dies., *Poezye*. Wydanie zupełne, krytyczne. Opracował Jan Cubek, Bd. 5, Warszawa usw. 1915.

Dies., *Publicystyka literacka i społeczna*. Wyboru dokonał i opracował Jan Baculewski, Warszawa 1968.

- „Nasz lud“, S. 543-579.
- „O postaciach ludowych Elizy Orzeszkowej“, S. 212-230.
- „O tłumie“, S. 496-542.
- „Pierwsze opowiadania Bolesława Prusa“, S. 197-211.

Dies., „Unser Gaul“, deutsche Übersetzung von Kurt Harrer, in: Jakubowski, Jan Zygmunt; Milska, Anna (Hg.), *Die Kette. Polnische Meistererzählungen*, Weimar 1959, S. 194-234.

Sekundärliteratur

Aleksandrowicz, Antoni, „O warunkach tzw. żywej percepcji tekst (na tle opisu budowy opowiadania *Ze skoły* Marii Konopnickiej)“, in: Budrewicz; Zięba, *Miejsca Konopnickiej*, S. 216-234.

Allrath, Gaby; Surkamp, Carola, „Erzählerische Vermittlung, unzuverlässiges Erzählen, Multiperspektivität und Bewusstseinsdarstellung“, in: Nünning; Nünning, *Erzähltextanalyse*, S. 143-179.

Baculewski, Jan, „Maria Konopnicka a nowa sztuka“, in: Tokarzówna, Krystyna (Hg.), *Maria Konopnicka. Materiały z sesji naukowej w 60 rocznicę śmierci poetki (Kalisz, 16 – 17 IX 1970)*, Warszawa 1972, S. 11-37.

Ders., „Problemy recepcji twórczości Marii Konopnickiej“, in: *Maria Konopnicka*, S. 23-34.

Ders., „Wstęp: O pismach literackich und społecznych Marii Konopnickiej“, in: Konopnicka, Maria, *Publicystyka literacka i społeczna*. Wyboru dokonał i opracował Jan Baculewski, Warszawa 1968, S. 5-93.

Bal, Mieke, „Close Reading Today: From Narratology to Cultural Analysis“, in: Grünzweig, Walter; Solbach, Andreas (Hg.), *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext/ Transcending Boundaries: Narratology in Context*. Tübingen 1999, S. 19-40.

Dies., *Kulturanalyse*. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Thomas Fechner-Smarsly und Sonja Neef, aus dem Englischen von Joachim Schulte, Frankfurt am Main 2006.

Babler, Moritz, „New Historicism, Cultural Materialism und Cultural Studies“, in: Nünning, Ansgar; Nünning, Vera (Hg.), *Konzepte der Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*, Stuttgart; Weimar 2003, S. 132-155.

Białek, Józef Zbigniew; Budrewicz, Tadeusz (Hg.), *Maria Konopnicka. Nowe studia i szkice*, Kraków 1995.

Blejwas, Stanislaus A., „Polish Positivism and the Jews“, *Jewish Social Studies* 46:1 (1984), S. 21-36.

Bobrowska, Barbara, „Elementy naturalizmu w ‚Obrazkach‘ Marii Konopnickiej“, in: Jankowski, Edmund; Kulczycka-Saloni, Janina (Hg.), *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*. Seria III, Wrocław usw. 1984, S. 117-133.

Dies., *Konopnicka na szlakach romantyków*. Warszawa 1997.

Dies., „Yvetta bez duszy. Choroba jako metafora w cyklu *Na normandzkim brzegu* Marii Konopnickiej“, in: Wiśniewska; Obsulewicz, *Małe prozy*, S. 289-303.

Dies., „Ziarno i nić Ariadny – dwa symbole wyjścia z labiryntu historii w kryptopatriotycznych utworach Adama Asnyka i Marii Konopnickiej“, *Pamiętnik literacki* 91:2 (2000), S. 75-90.

Borkowska, Grażyna, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996.

Dies., „Polnische Literatur 1864-1914. Anfang und Ende“, in: *Zehn Jahrhunderte polnischer Literatur*. Übersetzt aus dem Polnischen von Birgit Sekulski, Warszawa 2007, S. 201-245.

Dies., „Żydzi Orzeszkowej“, in: Borkowska, Grażyna; Rudkowska, Magdalena (Hg.), *Kwestia żydowska w XIX wieku. Spory o tożsamości Polaków*, Warszawa 2004, S. 139-150.

Böschenstein, Renate, „Analyse als Kunst. Thomas Mann und Sigmund Freud im Kontext der Jahrhundertwende“, in: Sprecher, Thomas (Hg.), *Literatur und Krankheit im Fin-de-Siècle (1890-1914). Thomas Mann im europäischen Kontext, Die Davoser Literaturtage 2000*, Frankfurt am Main 2002 (= Thomas-Mann-Studien, 26), S. 73-94.

Brodzka, Alina, *Maria Konopnicka*. Warszawa ⁴1975.

Dies., *O nowelach Marii Konopnickiej*. Warszawa 1958.

Budrewicz, Tadeusz, *Konopnicka. Szkice historycznoliterackie*, Kraków 2000 (= Prace Monograficzne, 295).

Ders., „Maria Konopnicka“, in: *Historia literatury polskiej*, S. 285-308.

Ders., „Niektóre cechy stylu Konopnickiej“, in: Burkot, *Maria Konopnicka*, S. 13-35.

Budrewicz, Tadeusz; Zięba, Michał (Hg.), *Miejsca Konopnickiej. Przeżycia – pejzaż – pamięć*, Kraków 2002 (= Prace Monograficzne, 324).

Burdziej, Bogdan, „Sybir Marii Konopnickiej w poemacie *Sen Jermaka* (1895)“, in: Budrewicz; Zięba, *Miejsca Konopnickiej*, S. 143-171.

Burkot, Stanisław (Hg.), *Maria Konopnicka w siedemdziesięciopięciolecie zgonu*. Kraków 1987 (= Prace Monograficzne, 81).

Chałońska, Joanna, „Człowiek w mikroświecie więziennej społeczności – *Podług księgi na tle Obrazków więziennych Marii Konopnickiej*“, in: Żak, Stanisław (Hg.), *Nowela – opowiadanie (ewolucja gatunku)*. Kielce 1994, S. 48-58.

Dawid, Łucja (Hg.), *Wokół Marii Konopnickiej*. Czieszyń 1998.

Degler, Franz; Kohlroß, Christian, „Einleitung: Epochenkrankheiten in der Literatur“, in: Dies., *Epochen*, S. 15-20.

Dies. (Hg.), *Epochen/Krankheiten. Konstellationen von Literatur und Pathologie*, St. Ingbert 2006.

Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers, mit Apokryphen, Stuttgart 1999.

Erl, Astrid; Roggendorf, Simone, „Kulturgeschichtliche Narratologie: Die Historisierung und Kontextualisierung kultureller Narrative“, in: Nünning; Nünning, *Neue Ansätze*, S. 73-113.

Faber-Chojnacka, Anna; Góra, Barbara, *Maria Konopnicka. Materiały do bibliografii podmiotowo-przedmiotowej za lata 1971-1996*, Kraków 1999.

Dies., „Przekłady utworów Marii Konopnickiej za lata 1879 – 1979“, in: Burkot, *Maria Konopnicka*, S. 178-193.

Fechner-Smarsly, Thomas; Neef, Sonja, „Kulturanalyse. Zur interdisziplinären Methodologie Mieke Bals“, in: Bal, *Kulturanalyse*, S. 335-356.

Fidelis, Małgorzata, „Participation in the Creative Work of the Nation: Polish Women Intellectuals in the Cultural Construction of Female Gender Roles, 1864-1890“, *Journal of Women's History* 13:1 (2001), S. 108-131.

Fita, Stanisław, „Z domu niewoli. Kilka kart z działalności Marii Konopnickiej w Warszawie 1878-1890“, in: Białek; Budrewicz, *Maria Konopnicka*, S. 7-17.

Fonfara, Ewa, „Przyroda przedmiotem opisu i tłem zdarzeń fabularnych w utworach Marii Konopnickiej“, in: Dawid, *Wokół Marii Konopnickiej*, S. 27-37.

Geisler, Michael, *Die literarische Reportage in Deutschland. Möglichkeiten und Grenzen eines operativen Genres*, Königstein/Ts. 1982 (= Monographien Literaturwissenschaft, 53).

Genette, Gérard, *Die Erzählung*. Aus dem Französischen von Andreas Knop, mit einem Vorwort herausgegeben von Jürgen Vogt, München 1994 (= UTB für Wissenschaft, 8083).

Górski, Konrad, „Przedmowa“, in: Konopnicka, Maria, *Korespondencja*. Komitet redakcyjny: Konrad Górski et als., Bd. 1: *Do pisarzy: Józefa Ignacego Kraszewskiego, Stanisława Krzemińskiego, Teofila Lenartowicza, Ernesta Schwaba-Polabskiego, Jaroslava Vrchlickiego, Elišky Krásnohorskéj, Františka Kvapila*. Wrocław usw. 1971, S. 5-7.

Greenblatt, Stephen, *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance*, aus dem Englischen von Robin Cackett, Berlin 1990.

Grynberg, Henryk, „The Jewish Theme in Polish Positivism“, *The Polish Review* 25:3/4 (1980), S. 49-57.

Gutenberg, Andrea, *Mögliche Welten. Plot und Sinnstiftung im englischen Frauenroman*, Heidelberg 2000 (= Anglistische Forschungen, 285).

Haumann, Heiko, „Jüdische Nation – Polnische Nation? Zur gesellschaftlichen Orientierung von Juden in Polen während des 19. Jahrhunderts“, in: Gelardini, Gabriella (Hg.), *Kontexte der Schrift*. Bd. 1: *Text, Ethik, Judentum und Christentum, Gesellschaft*. Stuttgart 2005, S. 442-457.

Historia literatury polskiej w dziesięciu tomach. Bd. 6: Skoczek, Anna (Hg.), *Pozytywizm*. Bochnia usw. 2004.

Hoensch, Jörg K., *Geschichte Polens*. Stuttgart ³1998 (= Uni-Taschenbücher, 1251).

Hörisch, Jochen, „Epochen/Krankheiten. Das pathognostische Wissen der Literatur“, in: Degler; Kohlroß, *Epochen*, S. 21-44.

Jekutsch, Ulrike, „Kirchen im Blick. Zum Entwurf moderner Religiosität in Maria Konopnickas *Italia* (1901)“, in: Dies. (Hg.), *Glaubensfragen. Religion und Kirche in der polnischen Literatur*, Wiesbaden 2011, S. 83-101.

Kania, Tadeusz, „Konopnicka w świecie“, in: Dawid, *Wokół Marii Konopnickiej*, S. 89-96.

Kawka, Maciej, „Możliwe światy wartości w noweli Marii Konopnickiej *Nasza szkapca*“, *Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie. Prace Pedagogiczne* 15 (1994), S. 73-79.

Kilian, Eveline, „Zeitdarstellung“, in: Nünning; Nünning, *Erzähltextanalyse*, S. 72-97.

Krejčí, Karel, *Geschichte der polnischen Literatur*. Halle (Saale) 1958.

Kühn, Katrin, „Ciemiężcy, ustawodawcy, kolonizatorzy – Rosja i Prusy w prozie Marii Konopnickiej“, in: Fiećko, Jerzy; Trybuś, Krzysztof (Hg.), *Obraz Rosji w literaturze polskiej*. Poznań 2012 (= Prace Komisji Filologicznej, 70), S. 317-333.

Laminger, Artur, *Die Welt des Bauern in der neueren polnischen und russischen Literatur. Dargestellt an Hand von M. Konopnicka, A. Mickiewicz, E. Orzeszkowa. W. St. Reymont, N. V. Gogol, I. A. Gončarov, N. A. Nekrasov, L. N. Tolstoj, I. S. Turgenev u. a.*, Diss. phil., Graz 1960.

Langer, Dietger, *Polnische Literaturgeschichte. Ein Abriss*, München 2010.

Legutko, Grażyna, „Nekropolie Marii Konopnickiej. Rekonesans“, in: Wiśniewska; Obsulewicz, *Małe prozy*, S. 329-354.

Lotman, Jurij, *Die Struktur literarischer Texte*. München 1972 (= Uni-Taschenbücher, 103).

Magnone, Lena, „Chciałabym cię kochać zawsze...‘ Maria Konopnicka i jej córka Laura Pytlińska“, *Prace polonistyczne* 61 (2006), S. 175-192.

Dies., „Córki Konopnickiej: Strategia mimikry i jej symptom“, *Przegląd humanistyczny*. H. 2 (2009), S. 49-73.

Dies., „Kristeva – Leśmian – Konopnicka“, *Pamiętnik Literacki* 99:4 (2008), S. 7-22.

Dies., *Maria Konopnicka. Lustra i symptomy*, Gdańsk 2011.

Dies., „Spotkanie z kobiecością w nowelach Konopnickiej“, in: Wiśniewska; Obsulewicz, *Małe prozy*, S. 355-387.

Malik, Jakub A., „Prądy kulturalne i filozoficzne“, in: *Historia literatury polskiej*, S. 23-34.

Maria Konopnicka. Na skrzydłach pieśni... Głosy o życiu i pisarstwie w 150-lecie urodzin, Warszawa 1992.

Martinez, Matias; Scheffel, Michael, *Einführung in die Erzähltheorie*. München ⁴2003.

Matt, Peter von, „Die Herausforderung der Literaturwissenschaft durch die Psychoanalyse. Eine Skizze“, in: Schönau, Walter (Hg.), *Literaturpsychologische Studien und Analysen*. Amsterdam 1983 (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, 17), S. 1-13.

Matuszewski, Ryszard (Hg.), *Poezja polska 1939 – 1991. Antologia*, Warszawa 1994.

Mazan, Bogdan, „Maria Konopnicka, *Morze odeszło* – bowaryzm, mistycyzm, tajemnica“, in: Wiśniewska; Obsulewicz, *Małe prozy*, S. 305-327.

Miązek, Bonifacy, *Studien zur polnischen Literatur*. Frankfurt am Main usw. 1995.

Michalski, Henryk, „Maria Konopnicka w kręgu rodzinnym (na podstawie korespondencji)“, in: *Maria Konopnicka*, S. 27-34.

- Miłosz, Czesław, *The History of Polish Literature*. London 1969.
- Mocarska, Zofia, „Marii Konopnickiej ‚Na normandzkim brzegu‘. Próba odczytania re-fleksyjnego podtekstu utworu“, *Ruch Literacki* 15:2 (1974), S. 93-98.
- Montrose, Louis A., „Die Renaissance behaupten. Poetik und Politik der Kultur“ [Aus dem Amerikanischen von Moritz Baßler], in: Baßler, Moritz (Hg.), *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur, mit Beiträgen von Stephen Greenblatt, Louis Montrose u. a.*, Frankfurt am Main 1995, S. 60-93.
- Nowak, Jacek, „Nieznane listy Marii Konopnickiej do Stefana Żeromskiego“, *Pamiętnik literacki* 94:2 (2003), S. 195-200.
- Nowakowski, Andrzej, „W stronę modernizmu. O estetycznych poglądach Marii Konopnickiej“, *Ruch Literacki* 32 (1991), S. 335-348.
- Nünning, Ansgar, „Gender and Narratology. Kategorien und Perspektiven einer feministischen Narrativik“, *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 42:2 (1994), S. 102-121.
- Ders.; Nünning, Vera (Hg.), *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier 2002 (= WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium, 4).
- Dies., „Von der strukturalistischen Narratologie zur ‚postklassischen‘ Erzähltheorie: Ein Überblick über neue Ansätze und Entwicklungstendenzen“, in: Dies., *Neue Ansätze*, S. 1-30.
- Dies. (Hg.), *Erzähltextanalyse und Gender studies*. Stuttgart 2004.
- Olexincer, Gusta, *Marja Konopnickas literarische Tätigkeit*. Diss. phil., Wien 1928.
- Olkusz, Wiesław, *Szczęśliwy mariaż literatury z malarstwem. Rzecz o fascynacjach estetycznych Marii Konopnickiej*, Opole 1984 (= Studia i Monografie, 97).
- Pfister, Manfred, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München ¹¹2001 (= Uni-Taschenbücher, 580).
- Piotrowskaja, A. G., „Marija Konopnickaja i russkaja literatura“, in: Bernštejn, I. A. et als. (Hg.), *Iz istorii svjazej slavjanskich literatur. Sbornik statej*, Moskva 1959, S. 78-116.
- Dies., „Nekrasov i Konopnickaja“, in: Balašov, N. I. et als. (Hg.), *Pol'sko-russkie literaturnyje svjazi*. Moskva 1970, S. 312-332.
- Dies., *Tvorčeskij put' Marii Konopnickoj*. Moskva 1962.
- Przybyła, Zbigniew, „O poetyckiej ‚zmianie warty‘ w pozytywizmie“, *Ruch Literacki* 21 (1980), S. 53-60.

Sarnowska-Giefing, Irena, „Imiona i nazwiska bohaterów nowel Marii Konopnickiej wobec autentycznej antroponimii okolic Turka i Łęczycy“, *Studia Polonistyczne* 14/15 (1986/87), S. 233-242.

Scherer-Virski, Olga, *The Modern Polish Short Story*. 'S-Gravenhage 1955 (= Slavistic Printings and Reprintings, 5).

Schmid, Wolf, *Elemente der Narratologie*. Berlin; New York ²2008.

Ders. (Hg.), *Slavische Erzähltheorie. Russische und tschechische Ansätze*, Berlin; New York 2009 (= Narratologia. Contributions to Narrative Theory, 21).

Schneider, Ralf, *Grundriß zur kognitiven Theorie der Figurenkonzeption am Beispiel des viktorianischen Romans*. Tübingen 2000 (= ZAA Studies, 9).

Schnöring, Kurt, „M. Konopnicka – Dichterin und Patriotin“, *Begegnung mit Polen* 5/6 (1967).

Schwara, Desanka, „Glossar“, in: Haumann, Heiko (Hg.), *Der Erste Zionistenkongress von 1897 – Ursachen, Bedeutung, Aktualität*. Basel usw. 1997, S. 376-383.

Skoczek, Anna, „Wprowadzenie“, in: *Historia literatury polskiej*, S. 5-22.

Stanzel, Franz K., *Theorie des Erzählens*. Göttingen ⁴1989 (= Uni-Taschenbücher, 904).

Świdwińska, Zofia, „Konopnicka jako nowelistka“, *Nauka i sztuka. Miesięcznik* 4 (1946), S. 153-167.

Sztachelska, Jolanta, „Reporteryje“ i reportaże. *Dokumentarne tradycje polskiej prozy w 2 poł. XIX i na pocz. XX wieku (Prus – Konopnicka – Dygasiński – Reymont)*, Białystok 1997.

Szweykowski, Zygmunt; Maciejewski, Jarosław, *Literatura Pozytywizmu i Młodej Polski. Hasła osobowe G-L*, Warszawa 1973 (= Bibliografia literatury polskiej. Nowy Korbut, 14).

Szypowska, Maria, *Konopnicka, jakiej nie znamy*. Warszawa 1963 (= Ludzie żywi, 5).

Tokarzówna, Krystyna, „‘Luźne słoneczne ogniwa‘ (Maria Konopicka i Bolesław Prus)“, in: Achmatowicz, Teresa (Hg.), *Konopnicka wśród jej współczesnych. Szkice historycznoliterackie*, Warszawa 1976, S. 39-72.

Tomaševskij, Boris, *Theorie der Literatur. Poetik*, nach dem Text der 6. Auflage eingeleitet u. hg. v. K.-D. Seemann, Wiesbaden 1985 (= Slavistische Studienbücher, N.F., 1).

Trzynadlowski, Jan, *Sztuka słowa i obrazu. Studia teoretycznoliterackie*, Wrocław 1982.

Umińska, Bożena, *Postać z cieniem. Portrety Żydówek w polskiej literaturze od końca XIX wieku do 1939 roku*, Warszawa 2001.

Uryga, Zenon, „Proza Marii Konopnickiej w międzywojennych podręcznikach szkolnych“, in: Burkot, *Maria Konopnicka*, S. 195-201.

Uspenskij, Boris Andreevič, *Poetik der Komposition. Struktur des künstlerischen Textes und Typologie der Kompositionsform*, herausgegeben und nach einer revidierten Fassung des Originals bearbeitet von Karl Eimermacher, aus dem Russischen übersetzt von Georg Mayer, Frankfurt am Main 1975.

Wietecha, Anna, „U kresu poznania, czyli pożegnanie zmarłego w *Martwej naturze* Marii Konopnickiej“, in: Wiśniewska; Obsulewicz, *Małe prozy*, S. 277-287.

Wiśniewska, Iwona; Obsulewicz, Beata (Hg.), *Małe prozy Orzeszkowej i Konopnickiej*. Lublin 2010 (= Prace Wydziału Historyczno-Filologicznego, 157).

Würzbach, Natascha, „Erzählter Raum: fiktionaler Baustein, kultureller Sinnträger, Ausdruck der Geschlechterordnung“, in: Helbig, Jörg (Hg.), *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert: Festschrift für Wilhelm Füger*. Heidelberg 2001, S. 105-129.

Dies., „Raumdarstellung“, in: Nünning; Nünning, *Erzähltextanalyse*, S. 49-71.

Zawialska, Maria, „*Świt*“ Marii Konopnickiej. *Zarys monograficzny tygodnika dla kobiet*, Wrocław usw. 1978.

Zehn Jahrhunderte polnischer Literatur. Übersetzt aus dem Polnischen von Birgit Sekulski, Warszawa 2007.

Zelech, Władysław, „Słownictwo w nowelach Marii Konopnickiej. Badania statystyczne“, in: Białek; Budrewicz, *Maria Konopnicka*, S. 93-108.

Nachschlagewerke

Bachórz, Józef; Kowalczykova, Alina (Hg.), *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Wrocław usw. ³2002.

Bartoszyński, Kazimierz, „Gawęda prozą“, in: Bachórz; Kowalczykova, *Słownik*, S. 313-317.

Borkowska, Grażyna; Czermińska, Małgorzata; Phillips, Ursula, *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności. Przewodnik*, Gdańsk 2000.

Detka, Janusz, „Żyd“, in: Bachórz; Kowalczykova, *Słownik*, S. 1046-1050.

Ders., „Żydowska kwestia“, in: Bachórz; Kowalczykova, *Słownik*, S. 1050-1054.

- Eckart, Wolfgang U., „Wahn“, in: Jagow; Steger, *Literatur*, S. 842-852.
- Fricke, Hannes, „Autoaggression“, in: Jagow; Steger, *Literatur*, S. 92-96.
- Jagow, Bettina von; Steger, Florian (Hg.), *Literatur und Medizin. Ein Lexikon*, Göttingen 2005.
- Klein, Christian, „Tuberkulose“, in: Jagow; Steger, *Literatur*, S. 806-810.
- Kravar, Zoran, „Metatextualität“, in: Borchmeyer, Dieter; Žmegač, Viktor, *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Tübingen ²1994, S. 274-277.
- Marcjan, Maria, „Nowela“, in: Bachórz; Kowalczykova, *Słownik*, S. 614-620.
- Nünning, Ansgar (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Begriffe*, Stuttgart; Weimar ³2004.
- Nünning, Vera, „*New Cultural History*/Kulturgeschichte“, in: Nünning, *Metzler*, S. 493-494.
- Orgelbrand, Samuel, *S. Orgelbranda Encyklopedja Powszechna z ilustracjami i mapami*. 18 Bände, Warszawa 1898-1912.
- Band 1: *Od litery A do Ażur*. Warszawa 1898.
- Band 6: *Od litery G do Herburty*. Warszawa 1900.
- Sławiński, Janusz, „Nowela“, in: Głowiński, Michał et als., *Słownik terminów literackich*. Pod redakcją Janusza Sławińskiego, Wrocław usw. ³1998, S. 345-346.
- Volkman, Laurenz, „*New Historicism*“, in: Nünning, *Metzler*, S. 494-497.

Katrin Kühn, geboren 1978 in Räckelwitz

Nationalität: deutsch

- | | |
|-------------|--|
| 1997 | Allgemeine Hochschulreife |
| 1997 – 2000 | Ausbildung zur Staatlich geprüften Gymnastiklehrerin |
| 2000 – 2001 | Bewegungstherapeutin, Rehabilitationszentrum der BfA |
| 2001 – 2007 | Studium der Slavischen Literaturwissenschaft, Osteuropäischen Geschichte und Slavischen Sprachwissenschaft
Justus-Liebig-Universität Gießen, Staatsuniversität Kazan' (Russland) und Universität Łódź (Polen) |
| 2007 – 2013 | Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Slavistische Kultur- und Literaturwissenschaft (Prof. Dr. Michael Düring)
Institut für Slavistik an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel |
| seit 2013 | Projektassistenz EU-Projektmanagement
Referat „Forschungsförderung EU und International“ an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel |

Kiel, den 26. November 2013