

# Polnische Literatur ohne Grenzen

Essays zur polnischen Literaturgeschichte

hg. von Anna Artwińska und Agata Roćko

Mit Beiträgen von

Grażyna Borkowska

Wojciech Kaliszewski

Grzegorz Marzec

Krzysztof Mrowcewicz

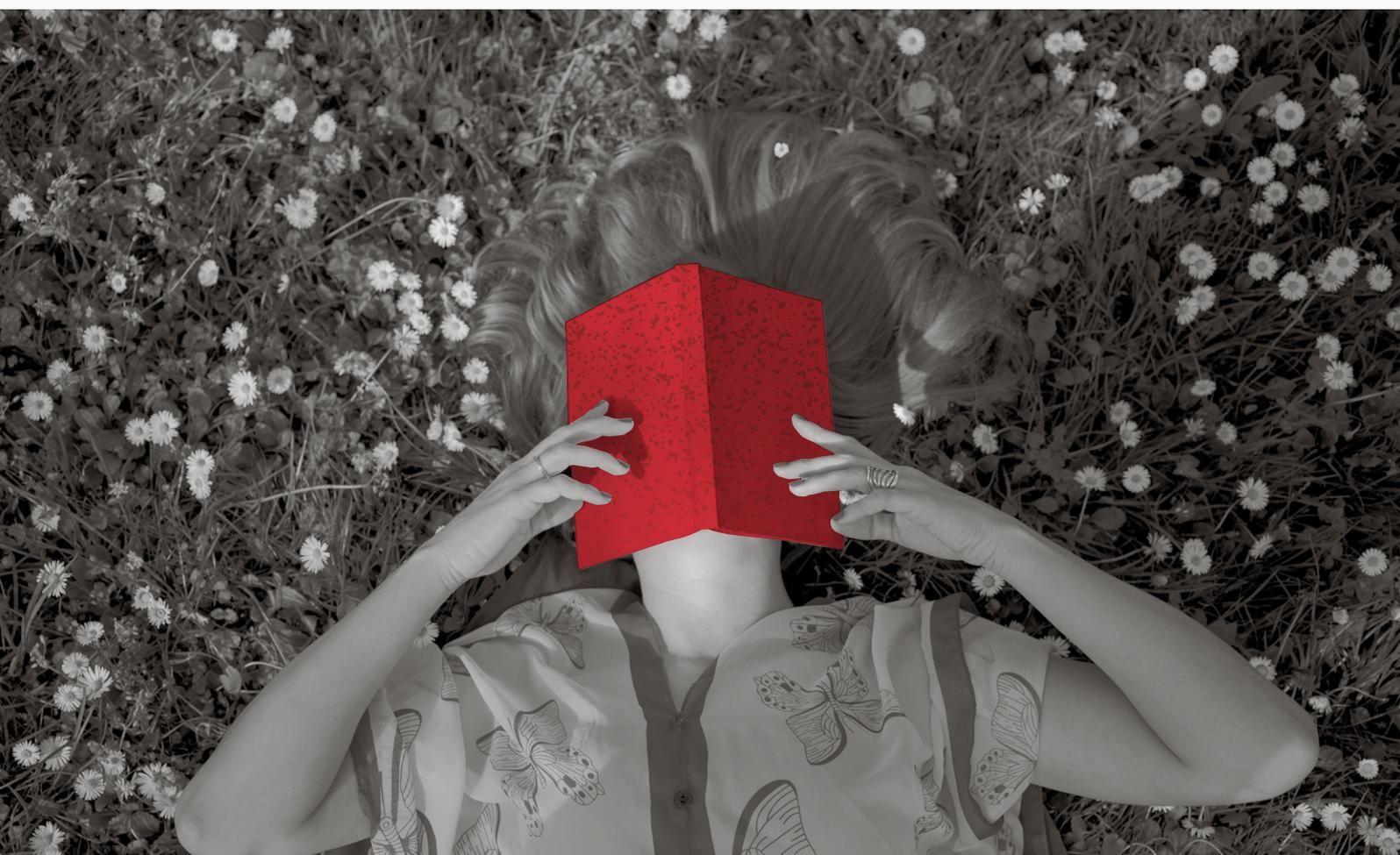
Anna Nasiłowska

Magdalena Rembowska-Płuciennik

Magdalena Rudkowska

Mikołaj Sokołowski

Katarzyna Stańczak-Wiślicz



Reader für das Polonistik-Studium  
am Institut für Slavistik der Universität Leipzig  
Warschau – Leipzig 2021

Das Projekt **Polnische Literatur ohne Grenzen** wurde durch  
die Narodowa Agencja Wymiany Akademickiej finanziert.



UNIVERSITÄT  
LEIPZIG

Übersetzung der Beiträge ins Deutsche:

Adrian Ahlke, Katrin Grodzki, Claudia Hempel, Saskia Krüger,  
Laura Loew, Mateusz Ługowski, Anne-Marie Otto, Katarzyna Pierzyńska,  
Margarete Rößler, Justyna Seebörger, Constanze Seehafer, Lilli Sharma,  
Sarah Szydłowski, Benjamin Vogel

unter der Leitung von Antje Ritter-Miller.

Lektorat: Katrin Grodzki  
Gestaltung und Satz: Franziska Becker

## Inhaltsverzeichnis

- 4 Einleitung  
Anna Artwińska/ Agata Roćko  
Literaturgeschichte als Herausforderung
- 12 Krzysztof Mrowcewicz  
Der Sarmatismus – oder Über die Macht der Legende
- 36 Mikołaj Sokołowski  
Die Epoche Romantik (Mickiewicz – Słowacki – Miłosz)
- 68 Grażyna Borkowska  
Die nationalen Mythen Polens. Ein Dreiakter
- 92 Grzegorz Marzec  
Intelligenz als soziale Schicht in der polnischen Kultur.  
Zum Begriff und seiner Definition
- 136 Magdalena Rembowska-Płuciennik  
Unter einem Dach: Die Multikulturalität von  
Polen-Litauen
- 166 Magdalena Rudkowska  
Die (Ent)Mythologisierung der Familie
- 200 Wojciech Kaliszewski  
Die polnische Moderne
- 242 Katarzyna Stańczak-Wiślicz  
Das kulturelle Erbe des Landproletariats
- 262 Anna Nasiłowska  
Die Macht der Frauen hinter den Kulissen  
(Adam Mickiewicz – Eliza Orzeszkowa – Jarosław Iwaszkiewicz)

Anna Artwińska / Agata Roćko

# Polnische Literatur- geschichte als Herausforderung der ausländischen Slawistik

„Hat die Literaturgeschichte ihr Ziel in den einzelnen poetischen Texten, die sie in ihrem zeitlichen Kontext angemessener erläutern will, oder nutzt sie die Werke, um vom Besonderen auf das Allgemeine zu schließen, z. B. auf eine Struktur literarischer Epochen, einen Stil oder einen ‚Volkscharakter‘? Erklärt sie solche Sinnbezüge induktiv oder deduktiv, und geht sie dabei vom Werk, vom Autor, vom Leser oder vom Zeitgeist aus? Wird die Poesie als autonome Kulturleistung angesehen oder in ein Abhängigkeits- bzw. Wechselverhältnis zu den sozialen Gegebenheiten ihrer Gegenwart gestellt“?

(MEIER 1997, 571)

Der vorliegende Reader mit Essays über polnische Literatur ist als Ergebnis einer Zusammenarbeit zwischen dem Institut für Literaturforschung der Polnischen Akademie der Wissenschaften in Warschau und dem Institut für Slavistik der Universität Leipzig im Rahmen des Projekts „Polnische Literatur ohne Grenzen“ (finanziert durch die Narodowa Agencja Wymiany Akademickiej) entstanden. Die Texte haben die Warschauer Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler auf Polnisch verfasst und die Studierende der Leipziger Slawistik haben sie dann ins Deutsche übersetzt<sup>1</sup>. Der Reader versteht sich als ein erster Schritt in Richtung einer neuen Geschichte der polnischen Literatur (auf Deutsch), die als nachfolgendes Zukunftsprojekt der beiden Institutionen angestrebt ist. Die Grundidee des Vorhabens „Polnische Literatur ohne Grenzen“ bestand darin, einerseits die literarischen Texte, die während des Studiums der Polonistik in Leipzig in Seminaren gelesen werden<sup>2</sup>, so zu interpretieren, dass sie auch für Studierende mit eher geringeren Vorkenntnissen *in puncto* polnische Literaturgeschichte verständlich werden, andererseits Grundbegriffe und zentrale Probleme der polnischen Kultur (wie z. B. die Rolle des Adels und der Intelligenz) im Hinblick auf das Literaturstudium zu erklären. Die Autorinnen und Autoren sind explizit auf das Curriculum des Instituts für Slavistik eingegangen und haben ihre Essays den Bedürfnissen der deutschen Studierenden angepasst. Ein Teil der Texte wurde bereits im Wintersemester 2020/2021 mit den Leipziger Studierenden diskutiert, ein weiterer Teil während des Forums der polnischen Sprache und Kultur in Leipzig (September 2021) in Form von Vorträgen vorgestellt<sup>3</sup>.

Der Fokus des Bandes liegt auf Werken, Themen und Problemen der polnischen Kultur von 1822 bis 1918; es werden aber auch punktuell frühere und spätere Phänomene, die für das Verständnis der behandelten Problematik

<sup>1</sup> Einige Texte wurden im Rahmen der Sprachausbildung von Frau Agnieszka Zawadzka (Institut für Slavistik) übersetzt. Das ganze Manuskript wurde zudem durch die Übersetzerin Antje Ritter-Miller überprüft.

<sup>2</sup> Das Bachelorstudium der Westslawistik mit dem polonistischen Schwerpunkt beinhaltet zwei Grundkurse: „Polnische Literatur von der Romantik bis zur Moderne“ und „Polnische Literatur des 20. und des 21. Jahrhunderts“. Es handelt sich hier um Überblickveranstaltungen, die primär der Orientierung und Wissensvermittlung dienen. Darüber hinaus besuchen die Studierenden Lehrveranstaltungen, die sich ausgewählten Aspekten der polnischen Literatur und Kultur widmen. Die ältere polnische Literatur (vom Mittelalter bis zur Aufklärung) wird erst im Masterstudium behandelt.

<sup>3</sup> Unser Dank gilt den Lektorinnen Paulina Chechłacz und Marzena Suska, die die Essays in Leipzig mit den Studierenden erstmalig in sprachlicher Hinsicht bearbeitet haben sowie allen Kolleginnen und Kollegen aus dem Institut für Literaturforschung in Warschau, die Ihre Beiträge im September 2021 öffentlich vorgestellt haben.

notwendig sind – wie z.B. der Sarmatismus – behandelt. Die Essays streben dabei nicht nach einer chronologischen Anordnung des Materials: Im Sinne einer poststrukturalistischen Literaturgeschichtsschreibung ging es hier eher um einen problemorientierten Ansatz und um eine solche Kartographierung der polnischen Literatur, in der es auf Querverbindungen und Verflechtungen zwischen Werken, Autoren, Motiven, Themen und Problemen ankommt. Aus diesem Grund wird es z.B. in dem Essay über Bauerkultur in der Moderne auch auf das Buch *Tańczący jastrząb* von Juliusz Kawalec (1964) eingegangen und die Überlegungen über die polnische Romantik schließen mit der Analyse von Czesław Miłosz *Dolina Issy* (1955) ab. Die Essays zielen dabei bewusst nicht auf Vollständigkeit ab und als solche decken sie nur einen Teil der Literaturgeschichte ab. Dies soll jedoch nicht bedeuten, dass die Auswahl der Autorinnen und Autoren, Texte und Themen beliebig ist. Die Leserinnen und Leser dieses Bandes erhalten Einblicke in den Kanon der polnischen Literatur von der Romantik bis zur Moderne; sie lesen Interpretationen von solchen Literaturklassikern wie Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki oder Stanisław Wyspiański; darüber hinaus werden Ihnen solche Themen und Probleme wie die Spezifik der polnischen Intelligenz als sozialer Schicht oder die Entstehung des polnischen Opfernarrativs im 19. Jahrhundert erklärt. Eine wichtige Rolle spielen dabei multikulturelle Aspekte: Obwohl der Untersuchungsgegenstand des Bandes Texte sind, die in polnischer Sprache geschrieben sind, wird das Augenmerk häufig auf die kulturellen Beziehungen zwischen verschiedenen Nationen, die im Laufe der Geschichte auf dem polnischen Territorium zusammenlebten, gelenkt. Der Band erfüllt damit noch nicht das Paradigma einer „Literaturgeschichte als Verflechtungsgeschichte“ (WERBERGER 2012, 109–145), findet es jedoch sehr wichtig und greift es deswegen punktuell auf. Für das nachfolgende Projekt werden wir noch stärker das Konzept einer „Nationalliteratur“ diskutieren müssen, denn das, was Karol Sauerland bereits 1986 über Nation und Sprache festgestellt hat, trifft auf die polnische Literatur sehr gut zu:

„Wie kann man Literaturen nach Nationalsprachen ordnen, wenn Sprache, Nation und die in Frage kommenden Staatsgebilde nicht miteinander übereinstimmen und wenn sich auch noch die Schriftsteller nicht an die Spielregeln halten, indem sie Staaten, Nationen und Sprachen wechseln. Es gibt den Fall, wo eine Sprache von mehreren Nationen als Verständigungsmittel benutzt wird, sowie den umgekehrten Fall, wo in einer Nation bzw. einem Staat mehrere Sprachen gesprochen werden.

Schließlich kennen wir auch die Situation, daß eine Nation über mehrere Staaten verteilt ist.“

(SAUERLAND 1986, 111–112)

Es schien uns sehr wichtig, dass unsere Studierenden durch den Literaturunterricht begreifen, dass literarische Texte nicht nur über eine ästhetische Funktion verfügen, sondern dass sie auch gesellschaftlich relevante Fragen behandeln und nicht selten der Wirklichkeit – was die Zukunftsvisionen, den Umgang mit der Vergangenheit oder die Beurteilung der Gegenwart betrifft – weit voraus sind. Dies kann banal klingen, darf jedoch nicht als selbstverständlich vorausgesetzt werden; gerade im Fall einer ausländischen Polonistik. Die Autorinnen und Autoren des Bandes verknüpfen deswegen die Literaturgeschichte mit der Mentalitäts- und Sozialgeschichte und zeigen die Wirkung und die Rezeption von Themen und Topoi auch außerhalb der Literatur. Den Band eröffnet der Text von **Krzysztof Mrowcewicz**, der sich dem Phänomen des Sarmatismus in der polnischen Adelskultur widmet und seine lange Dauer in der Kultur des 20. Jahrhunderts nachzeichnet. **Mikołaj Sokołowski** diskutiert die Problematik der romantischen Wende und zeigt die Diversität der romantischen Ästhetik anhand der Werke von Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki und Czesław Miłosz. **Grażyna Borkowska** erklärt in ihrem Beitrag wie sich die Prozesse der *Nation Building* in der polnischen Kultur gestalteten, und wie man die Visionen des Kollektiven, die in den Werken von Adam Mickiewicz, Stanisław Wyspiański und Cyprian Norwid zu finden sind, heute verstehen kann. **Grzegorz Marzec** befasst sich mit dem Begriff der Intelligenz in synchroner und diachroner Perspektive und analysiert, wie sich der Ethos der polnischen Intelligenz in den Werken von Adam Mickiewicz, Eliza Orzeszkowa oder Bolesław Prus manifestiert. Der Beitrag von **Magdalena Rembowska-Płuciennik** interpretiert Antoni Malczewskis *Maria, Mendel Gdański* von Maria Konopnicka und Władysław Reymonts *Ziemia obiecana* als Texte, die die sich paradigmatisch mit der kollektiven polnischen Identität auseinandersetzen und zeigt, wie sie dabei das Eigene im Hinblick auf das Fremde – d.h. ethnische Alteritäten – modellieren. **Magdalena Rudkowska** fragt nach den Gründen für die Omnipräsenz der familialen Thematik in der polnischen Kultur und überlegt, wie die Familie als Thema, Topos und Motiv von den Autorinnen und Autoren des 19. und 20. Jahrhunderts behandelt wird. **Wojciech Kaliszewski** subsumiert unter dem Begriff „Moderne“ solche Texte wie *Beniowski* von Juliusz Słowacki, Witold Gombrowiczs *Ferdydurke* und Bruno Schulzs *Sklepy cynamonowe*, in dem er das jeweilige Konzept der Neuzeitigkeit

Einige deutsch- und englischsprachige Literaturgeschichten (Abb. 1)



benennt und erklärt. **Katarzyna Stańczak-Wiślicz** schildert, welche Rolle die Bauern in der polnischen Kultur spielten und wie sich die Literatur als Medium mit der sogenannten Bauernfrage auseinandersetzte. Den Band schließt das Essay von **Anna Nasiłowska** ab, in dem verschiedene Weiblichkeitskonzepte: Angefangen mit Eliza Orzeszkowa bis hin zu Jarosław Iwaszkiewicz besprochen werden und mit den Grundmustern der polnischen Kultur koreliert.

Das Projekt „Polnische Literatur ohne Grenzen“ ist durch die Überzeugung motiviert, dass man für die Polonistik sowohl in Polen als auch im Ausland dringend eine neue Literaturgeschichte braucht. Dieser Bedarf wurde schon mehrmals in der Fachwelt zur Sprache gebracht; auch die bisherigen deutschsprachigen Literaturgeschichten wurden ausführlich im Hinblick auf ihre Konzeptionen und ihre Anwendbarkeit im Unterricht besprochen (vgl. Kośny 2014)<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Witold Kośny bespricht die wichtigsten Geschichte der polnischen Literatur des 20. Jahrhunderts, u.a. die Bücher von Aleksander Brückner (1901), Karel Krejčí (1958), Czesław Miłosz (1981/2013) sowie die kollektive Monographie *Polnische Literatur. Annäherungen. Vom Mittelalter bis zum Ende des 20. Jahrhunderts* (2011; hg. von Wacław Walecki).

Die zwei neusten Erscheinungen *Being Poland. A New History of Polish Literature and Culture since 1918* (2020) und *Literatura polska jako literatura światowa* (2021) sind Beweise dafür, dass die Idee einer neuen Literaturgeschichte durch viele andere Polnistinnen und Polonisten als wichtig empfunden wird und dass sich auf dem Gebiet der polnischen Literaturgeschichtsschreibung eine Tendenz abzeichnet, die man auch generell in anderen Philologien finden kann, nämlich die Suche nach alternativen Modellen der Darstellung und Problematisierung des Materials, die den Herausforderungen der globalisierten Geisteswissenschaften gerecht werden möchte und sich gleichzeitig mit dem Hauptproblem unserer Gesellschaft – dem Zeitmangel – auseinandersetzt<sup>5</sup>. An der Leipziger Slavistik werden die neuen Literaturgeschichten gelesen, wobei der Band *Literatura polska jako literatura światowa* nur sprachlich fortgeschrittenen Studierenden zugänglich ist, ähnlich wie die vor Kurzem erschienene *Historia literatury polskiej* von Anna Nasiłowska – einer Literaturwissenschaftlerin, die in dem vorliegenden Band die Weiblichkeitskonzepte der polnischen Literatur diskutiert. Das Standardwerk am Institut für Slavistik in Leipzig bleibt weiterhin die *Geschichte der polnischen Literatur* von Czesław Miłosz, die von dem Nobelpreisträger für sein amerikanisches Publikum verfasst und zwei Mal (im Jahr 1981 und 2013) ins Deutsche übersetzt wurde; ein weiterer Referenzrahmen ist die von Karl Dedecius initiierte Polnische Bibliothek (die neben den Übersetzungen der literarischen Texte auch wertvolle Vorworte beinhaltet). Der Reader „Polnische Literatur ohne Grenzen“ möchte eine Ergänzung zu den Standardtexten bieten und somit das Literaturstudium an der Leipziger Slavistik erleichtern. Seine intendierten Leserinnen und Leser sind Studierende der Westslawistik, die mit dem Studium der polnischen Literaturgeschichte beginnen und über geringe Vorkenntnisse verfügen. Dies erklärt, warum einige Autorinnen und Autoren ihr Material um eine didaktische Komponente erweitert haben, wie z.B. Eingangsfragen oder Definitionen von Begriffen. Inwieweit diese tatsächlich im universitären Unterricht funktionieren, wird sich zeigen – es ist nicht ausgeschlossen ist, dass man auch bei dem zukünftigen Projekt auf diese Lösungen zurückgreifen wird.

<sup>5</sup> *Russian Literature. A very short Introduction* von Catriona Kelly ist ein kleines Büchlein, welches zusammen mit dem Index 170 Seiten zählt. Die Autorin erzählt die russische Literaturgeschichte, indem sie die verschiedenen Strategien der Rezeption von Puškins Leben und Werk (u.a. Rewriting, Überschreibung, affirmative Aneignung) im 19. und 20. Jahrhundert nachzeichnet.



Abb. 2 Programm der Ringvorlesung „Wozu Literaturgeschichte?“ an der Universität Leipzig im Wintersemester 2018/2019

Zum Schluss sei noch gesagt, dass es uns klar ist, dass man heutzutage den Sinn einer Literaturgeschichte stark hinterfragt. Erst im Wintersemester 2018/2019 fand an der Philologischen Fakultät der Universität Leipzig eine Ringvorlesung mit dem provokanten Titel „Wozu Literaturgeschichte?“ statt, die die Organisatoren mit den „Fragen an der Literaturgeschichte“ eingeleitet haben.

Die Literaturgeschichte als Gattung ist im 20. und im 21. Jahrhundert in Verruf gekommen, und die Literaturhistoriographie zählt heutzutage nicht „[...] zu den prestigereichsten und drittmittelstarken wissenschaftlichen Unternehmungen von Wissenschaftlern“. (WERBERGER 2012, 110) Trotz dieser Skepsis glauben wir, dass eine Literaturgeschichte im philologischen Studium unerlässlich ist – es geht eher um die Frage, wie man diese schreiben soll, damit sie gelesen wird.

Wir möchten unseren Studierenden und allen Interessierten eine spannende Lektüre wünschen und freuen uns schon, zusammen mit Ihnen an dem Reader weiter arbeiten zu dürfen.

## Literaturverzeichnis

Kośny, Witold (2014): „Miłosz reloaded: Zur Geschichte deutschsprachiger Literaturgeschichten Polens“. In: *Zeitschrift für Slawistik* 59(4), 493–506.

Meier, Albert (1996): „Literaturgeschichtsschreibung“. In: Arnold, Heinz Ludwig / Detering, Heinrich (Hg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München 1996, 570–584.

Miłosz, Czesław (2013): *Geschichte der polnischen Literatur*. Übersetzt von Arthur Mandel. Tübingen.

Nasiłowska, Anna (2019): *Historia literatury polskiej*. Warszawa.

Popiel, Magdalena/Bilczewski, Tomasz und Bill, Stanley (Hg.) (2020): *Literatura polska jako literatura światowa*. Kraków.

Sauerland, Karol (1986): „Gibt es eine nationale Literaturgeschichte?“; [http://www.sauerland.pl/files/2020/SAUERLAND\\_\\_Gibt\\_es\\_eine\\_nationale\\_Literaturgeschichte.pdf](http://www.sauerland.pl/files/2020/SAUERLAND__Gibt_es_eine_nationale_Literaturgeschichte.pdf). [zuletzt aufgerufen am 10.09.2021]

Trojanowska, Tamara/Niżyńska, Joanna/Czapliński, Przemysław (Hg.) (2020): *Being Poland. A New History of Polish Literature and Culture since 1918*. Toronto.

Walecki, Waclaw (Hg.) (2011): *Po-Inische Literatur. Annäherungen. Vom Mittelalter bis zum Ende des 20. Jahrhunderts*. Hamburg.

Werberger, Anette (2012): „Überlegungen zu einer Literaturgeschichte als Verflechtungsgeschichte“. In: Kimmich, Dorothee / Schahadat, Schamma (Hg.): *Kulturen in Bewegung. Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität*. Bielefeld, 109–145.

## Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Einige deutsch- und englischsprachige Literaturgeschichten

Abb. 2: Programm der Ringvorlesung „Wozu Literaturgeschichte?“ an der Universität Leipzig im Wintersemester 2018/2019

Krzysztof Mrowcewicz

# Der Sarmatismus – oder Über die Macht der Legende

Die weiten Felder des endlosen Sarmatiens mit freien und gefährlichen Kriegeren – diese Darstellung ist lediglich eine Legende, die im Mittelalter entstand und während der Renaissance ihren Höhepunkt hatte, als man – nicht nur in Polen – auf der Suche nach den Ursprüngen war, die dabei helfen sollten, das Neue in der fernen Vergangenheit zu verankern. Denn genau darin bestand das Paradoxon der Renaissance: Das Neue brauchte das Alte. Aber nicht etwa die jüngste Vergangenheit (denn von der mittelalterlichen Tradition hielt man nicht besonders viel), sondern vielmehr das, was am Anfang der Zeit und des menschlichen Gedächtnisses stand. So wurden Legenden zu Mythen.

Woher kommen wir? Wer waren unsere Vorfahren? Wie sind sie auf der historischen Zeittafel, die durch die Bibel und die wiederentdeckte Antike geprägt ist, einzuordnen? Bereits in dem Werk des französischen Chronisten Flooard von Reims (Annales, 10. Jahrhundert) werden die Slawen mit den Sarmaten gleichgesetzt, über die schon antike Historiker geschrieben hatten (so zum Beispiel Claudius Ptolemäus in *Cosmographia* [CYNARSKI 1974, 269]). Es handelte sich dabei mutmaßlich um ein Volk iranischer Abstammung, das zu Beginn unserer Zeitrechnung bis zur Donau vordrang und dort auf die griechisch-römische Kultur stieß (NIEDŹWIEDŹ 2001, 172). Schenkt man der traditionellen Etymologie Glauben, hatte das Zusammentreffen der zivilisierten Welt und der Sarmaten einen äußerst dramatischen Charakter. Die Barbaren aus dem Osten sollen den Römern und Griechen wie wilde Bestien mit bedrohlichen und hypnotisierenden Reptilienaugen vorgekommen sein (gr. *sauros* – Eidechse, omma

– Auge [BIELSKI 1829, 3]). Der polnische Historiker Marcin Bielski hat allerdings eine gegenläufige Hypothese, mit der er die Sarmaten direkt in die biblische Erzählung einordnet: Sie seien Nachfahren von Hazarmawet, einem Sohn des Joktan, der wiederum ein Nachfahre von Noahs Sohn Sem war (GEN 10, 21 + 26). Doch scheint Bielski das Bild von tapferen und unbändigen Kriegeren, die „der ganzen Welt immer Furcht einflößten“, mehr zuzusagen (BIELSKI 1829, 3)<sup>1</sup>. Sie sollen nämlich in den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung die Gebiete zwischen dem Dnepr und der Weichsel erobern und die dort ansässigen Stämme unterworfen haben. Diese im späten Mittelalter entstandene Legende wurde sowohl von polnischen Historikern (z.B. Jan Długosz, Marcin Miechowita) als auch von ausländischen Schriftstellern (z.B. Philipp Melanchthon, Joachim Vadian, Conrad Celtis) gefestigt. Eine besondere Rolle in diesem Prozess spielten die in ganz Europa bekannten und in einem hervorragenden Latein verfassten Texte von Marcin Cromer (*De origine et rebus gestis Polonorum* von 1555 und *Polonia sive de situ, populis, moribus, magistratibus et Republica regni Polonici* von 1577; vgl. TAZBIR 1978, 87 und CYNARSKI 1974, 270).

Im damaligen Europa war die Suche nach archaischen Wurzeln der eigenen Nation kein Novum. Die Franzosen suchten, ähnlich wie die Engländer, im alten Troja nach ihren Urahnen. Die Deutschen beriefen sich auf die Tradition der germanischen Stämme und auf deren von Tacitus erwähnten Stammvater Tuisto. Die Schweden fanden ihre Urväter bei den Goten, die Ungarn wiederum bei den Hunnen (CYNARSKI 1974, 270 ff.).

Legenden über die Abstammung von Nationen passten sich häufig in die jeweilige Politik ein und nahmen Eigenschaften einer Ideologie an. Beispielsweise kann in Frankreich vom Phänomen des Frankentums gesprochen werden; in Deutschland war das Germanentum sehr lebendig, in der Schweiz das Gotentum, in Ungarn hingegen das Hunnentum.

Aber keines dieser Phänomene (mit Ausnahme des Germanentums vielleicht) hatte so starken Einfluss auf die Geschichte der Nation wie das Sarmatentum<sup>2</sup>. Keine Legende ging so tief in die Kulturgeschichte ein. Keine besaß eine solche Dynamik und symbolische Kraft.

Doch was bedeutet eigentlich der Begriff „Sarmatismus“? Eine eindeutige Antwort gibt es nicht. **Zuerst gab es eine Legende.** Eine Legende, die zum My-

<sup>1</sup> Wenn nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen der zitierten Textstellen von der Übersetzerin dieses Textes. (Anm. d. Übers.)

<sup>2</sup> Die Begriffe *Sarmatentum* und *Sarmatismus* werden in diesem Text als Synonyme verwendet, die beide dem polnischen Begriff „sarmatyzm“ entsprechen. (Anm. d. Übers.)

thos über den Anfang wurde, zum polnischen Buch Genesis. Am Anfang waren also die Sarmaten, die schnell mit dem polnischen Adel (szlachta) gleichgesetzt wurden (CYNARSKI 1974, 273 F.). Der größte Staat im damaligen Europa war ein Vielvölkerstaat (Polen umfasste nach der Vereinigung des Königreichs Polen mit dem Großfürstentum Litauen im Jahr 1569 fast eine Million Quadratkilometer). Zum Adelsstand gehörten sowohl Polen als auch Litauer und Ruthenen. Zwar unterschieden sie sich in vielem (Sprache, Religion und Sitten), doch fühlten sie sich alle den Sarmaten zugehörig, was die Bildung einer einheitlichen Adelschicht und deren allmähliche Polonisierung begünstigte. Kulturell dominierte Polen das gesamte östliche Europa (TAZBIR 1979, 67). Zudem war das politische System in der Respublica Poloniae hinsichtlich der Freiheitsrechte für den Adelsstand außerordentlich attraktiv und in Europa, das auf den Absolutismus zusteuerte, einmalig. Zu Beginn spielte der Sarmatismus also eine wichtige Rolle beim Aufbau des Staates, weil er für ein Gefühl der Einheit und der ständischen Brüderlichkeit sorgte.

Um die Legende formte sich schnell eine Ideologie. **Denn das Sarmatentum war in erster Linie eine Ideologie.** In ihrem Zentrum stand der Begriff der **FREIHEIT**. So wie sich die früheren Sarmaten von keiner Großmacht der altertümlichen Welt unterwerfen ließen, so genossen auch ihre Nachfahren das Glück der Freiheit. Die Gesamtheit der Privilegien, die der polnische Adel innerhalb von zwei Jahrhunderten erworben hat, wird als aurea libertas bezeichnet (TAZBIR 1978, 53 FF.). Sie bestand sowohl in dem Gefühl der persönlichen Freiheit (nicht einmal der König konnte einen Adligen ohne gerichtliches Urteil bestrafen oder einsperren; manchmal genügte auch kein Gerichtsurteil, weil die Adligen wegen der Standessolidarität den Schuldigen – zuweilen fahrlässig – schützten) als auch in der Möglichkeit, über das Schicksal des Staates mitzuentcheiden. Im polnischen Sejm galt nämlich das Einstimmigkeitsprinzip. Jeder Adlige, der Abgeordneter des Sejms war, konnte dessen Beschlüssen widersprechen und damit die Beratungen beenden, indem er sein Recht, Veto einzulegen (liberum veto), nutzte. In der Praxis wurde dieses Recht jedoch bis 1652 nicht angewendet (OLSZEWSKI 1974, 77 FF.). Die Adligen fühlten sich in jedem Fall frei und waren bereit, ihre persönliche, politische und nationale Freiheit, um jeden Preis zu verteidigen.

Ihre Bestimmung war es – genau wie die der alten Sarmaten – das Leben eines Kriegers zu führen, dessen „Erbe eher der Säbel als der Acker ist“ [Orig.: „wpierw w szabli niżli w zagonach dziedzi“ (POTOCKI 1924, 134; S. AUCH: URBAN 2001, 47 FF.)]. Aber auch der „Acker“ war wichtig. In der sarmatischen Ideologie waren das Ideal des **adligen Ritters** und das des **adligen Gutsherrn**

(ein Gutsherr, der ein friedliches Leben in einer idyllischen Landschaft den kriegerischen Handlungen vorzieht) gleichwertig. Ein Sarmate – eine Art römischer Cincinnatus – unterbrach nur ungern seine wirtschaftlichen Tätigkeiten, um sein Vaterland zu verteidigen. Nach erfüllter Pflicht kehrte er umgehend auf sein Gut zurück (CYNARSKI 1974, 286 FF.).

Es bildete sich ein Lebensstil heraus, der von der Legende und der Ideologie geprägt war. **Das Sarmatentum war nämlich auch ein Lebensstil.** Anfangs waren die Sarmaten für fremde Einflüsse offen. Seit dem 16. Jahrhundert schickte der polnische Adel seine Kinder zum Studieren ins Ausland. Anfänglich nach Italien, später – unter dem Einfluss der Reformation – in die Schweiz und nach Deutschland. In den Magnatenfamilien war es Tradition, die Söhne auf Bildungsreisen durch Europa zu schicken. Im polnischen Adel sprachen viele neben dem allgemein verbreiteten Latein auch Italienisch, Französisch und Deutsch. Von den Auslandsreisen wurden neben Literatur auch Vorlieben und Bräuche mitgebracht. Aber die im geografischen Zentrum Europas liegende Adelsrepublik befand sich paradoxerweise zugleich sowohl an der Peripherie des Westens als auch des Ostens. Die sarmatische Kultur nahm deshalb auch östliche Elemente auf. Dadurch entstand eine originelle Mischung, die sich im Wertesystem, in den Bräuchen und in der Kleidung als – im Vergleich zum übrigen Europa – deutlich wahrnehmbare Vielfalt niederschlug.

In der Welt der Sarmaten war die wichtigste Wertvorstellung die **FREIHEIT**. Diese wurde vom Adel zweifelsohne konsequent überbeansprucht, was häufig einfach zu Anarchie führte. Doch aus der Liebe zur Freiheit entstand auch die berühmte polnische Toleranz. Denn gerade in Polen, das glücklicherweise religiöse Kriege vermeiden konnte, fanden die radikalsten Denker – vor allem aus dem Süden Europas – bei den mächtigen Adelsgeschlechtern Zuflucht. In der polnischen Adelsrepublik entwickelte sich eine extrem rationalistische Gruppierung des Protestantismus: der Arianismus, der die europäische Frühaufklärung geistig beeinflusste.

Die sarmatischen Sitten und Gewänder zeigen eine besondere Vorliebe für Reichtum, Übertreibung und Überfluss, um nicht zu sagen für den Luxus. Die polnische Volkstracht war im westlichen Europa etwas höchst Exotisches. Es genügt ein Blick auf Rembrandts Gemälde *Ein polnischer Edelmann* (1637): Der schnurrbärtige Mann mit teurer Kopfbedeckung und prächtigem Pelzmantel, mit Goldkette und einem großen Anhänger kontrastierte deutlich mit der im damaligen Europa üblichen Mode, die asketisch auf Schwarz und Weiß setzte. Die Sarmaten liebten nämlich helle und klare Farben. Sie mochten Verzierungen, schwere, mit Gold und Silber durchsetzte Stoffe und teure Edelsteine, die



Abb. 1 Ein polnischer Edelmann  
von Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1637)

von den Reichen als Knöpfe benutzt wurden. Mäntel und Mützen aus Zobelfell mit Schmuckstücken und Federn verstärkten die Wirkung der orientalischen Pracht. Rembrandts Sarmaten ähnelten in ihrer äußeren Erscheinung den Türken und anderen Zugereisten aus dem Osten.

Die Lebensart war von regelrecht theatralischer Übertreibung dominiert. Jerzy Ossolińskis berühmte Ankunft in Rom (1633) als polnischer Gesandter stellte politisch wesentlich bedeutsamere Besuche gekrönter Häupter in den Schatten. Der polnische Politiker durchquerte das Tor zur Ewigen Stadt mit hunderten Pferden und Kamelen. Dabei strahlten die Reiter und deren Pferde in allen Farben, sie glänzten vom Gold und Silber und schillerten von den wertvollen Edelsteinen. Mit einem wogenden Teppich aus Pfauen-, Straußen- und Kranichfedern zogen sie alle Blicke auf sich und das weiche Klirren der goldenen Hufeisen mit denen die Pferde vor der Stadt beschlagen worden waren, damit das Gold auf dem römischen Pflaster abfallen konnte, erzeugte einen beunruhigenden Lärm.

Aber nach dieser spektakulären (manche meinten: barbarischen – *barbaro lusso* [TAZBIR 1978, 89]) Demonstration von Reichtum und Macht der Adelsrepublik hielt Jerzy Ossoliński im schönsten klassischen Latein eine Rede an den Papst. Diese wurde später in ganz Europa gedruckt und entlarvte die Lüge über die weit verbreitete Ansicht, die Adelsrepublik stehe außerhalb der westlichen Zivilisation.



Abb. 2 Einzug des polnischen Gesandten Graf Jerzy Ossoliński 1633 in Rom von Bernardo Bellotto (1779)

Wer sie bereiste, war überrascht von der Theatralik des adligen Habitus und den großzügig ausgelegten mehrtägigen Festen, und schockiert von den außergewöhnlichen Bestattungsriten. In Polen wurde ein Magnat der Provinz weit aus pompöser bestattet als anderenorts Könige. Die wochenlang andauernden Zeremonien, genannt *pompa funebris* (VGL. CHROŚCICKI 1974), waren begleitet von aufwändigen Inszenierungen und rauschenden Festessen, auf denen sich das gespielte Weinen um den Toten mit dem Gelächter derer mischte, die lebten und sich der kostenlosen Vergnügungen erfreuten. Zu der Bestattung kamen nämlich nicht nur Familienmitglieder zusammen, sondern „unzählige Bürger, viele aus weit entfernten Woiwodschaften, die aus reiner Neugierde gekommen waren“ (KARPIŃSKI 1987, 29).

Dieser Hang zur Übertreibung und zum Luxus passt zum europäischen Barock, weshalb der **Sarmatismus** auch als **polnische Variante des Barock** angesehen werden kann, vorausgesetzt, man versteht Barock in einem weiteren Sinne und bezieht den Terminus auch auf den Alltag.

Im 17. Jahrhundert begann sich die sarmatische Kultur nach und nach zu verändern. Die anfängliche Weltoffenheit wurde allmählich durch eine xenophobe Haltung abgelöst. Reisen in den Westen bestätigten die Adeligen in der Überzeugung, ihre Nation sei eine Oase der Freiheit, der Bürgerrechte und der Sicherheit. Während in Europa der Dreißigjährige Krieg andauerte, war es in

Polen verhältnismäßig ruhig, nur ab und an kam es zu Überfällen durch westliche Nachbarn. Ausländischen Einreisenden wurde mit immer größerem Misstrauen begegnet, das sich später regelrecht zu Abneigung entwickelte (TAZBIR 1978, 92 f.). Man befürchtete, sie könnten das ideale System, für das der Adel die Adelsrepublik wegen seiner Privilegien hielt, zerstören. Wie vielleicht zu keinem anderen Zeitpunkt in der Geschichte hatten die Polen damals keinerlei Komplexe gegenüber anderen Nationen. Sie waren vielmehr von der Überlegenheit ihres Systems, ihrer Sitten und ihrer Kultur überzeugt. Die nationale Megalomanie – keineswegs nur ein polnisches Phänomen<sup>3</sup> – nahm im Land der Sarmaten zuweilen karikaturartige Formen an. Alles Heimische galt als besser, auch die Sprache, in der – laut einem sarmatischen Schriftsteller – Gott selbst zu Adam und Eva gesprochen haben soll.<sup>4</sup>

Doch die polnische Toleranz ließ allmählich nach. Im Jahr 1658 wurden die Arianer, auch Polnische Brüder genannt, aus dem Land verjagt. Unter den polnischen Adligen kam die Idee von einer Sonderstellung der Adelsrepublik in der christlichen Welt auf. Demnach sei es die historische Mission Polens, die wahre, römische Religion gegen die Häresie, sowie das europäische Kreuz gegen den islamischen Halbmond zu verteidigen. Polen sollte das antemurale christianitatis, das Bollwerk der Christenheit sein. Man könnte regelrecht von einem **sarmatischen Messianismus** sprechen (s. CYNARSKI 1974, 281 f.; NIEDŹWIEDŹ 2001, 111 ff.). Als dessen Manifest kann beispielsweise die *Psalmodia polska* (1695 [POLNISCHE PSALMODIE]) von dem Dichter Wespazjan Kochowski gelten. Er selbst empfand sich als der polnische David, der Vertreter des neuen ausgewählten Volkes. Die Religiosität des polnischen Adels wurde einerseits immer oberflächlicher und bestand weitestgehend aus rituellen Zeremonien; andererseits wurde sie immer fanatischer. Die Überzeugung von der eigenen Einzigartigkeit und der historischen Mission führte zu einer spezifischen **Polonisierung der Sphäre des Sacrum und zur Fraternalisierung mit dem Übernatürlichen** (TAZBIR 1978, 104 ff.).

Durch die hartnäckige Verteidigung der adeligen Privilegien scheiterten alle Reformversuche in Polen-Litauen und die Ideale des Landadels blockierten die Entwicklung der Städte. Aus der Perspektive der ländlichen Idylle war die Stadt ein Synonym des Bösen und des Sittenverfalls. Die Katastrophen, die das

<sup>3</sup> Stanisław Bystroń weist auf gleichartige Phänomene in der englischen, spanischen sowie deutschen Kultur hin (vgl. Bystroń 1935).

<sup>4</sup> Gemeint sind die fantastischen etymologischen Ausführungen des Ordensgeistlichen Wojciech Dembołęcki (vgl. Chrzanowski 1986, 66 f.).

Land in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts heimsuchten, förderten die Idealisierung der Vergangenheit. Der Kult um die Ahnen und die adligen Wappen lebte auf. Sie werden von phantastischen Legenden begleitet und zeigen, dass die polnischen Geschlechter aus dem tiefen Altertum stammen. Der Adel, der vor allem an Jesuitenschulen ausgebildet wurde, griff oft zur Feder, um seine Geschichte und die seiner Familie für die Söhne und Enkel aufzuschreiben. Der Großteil dieser Berichte verblieb bei den Hausbüchern und Unterlagen, weshalb das 17. Jahrhundert in Polen oftmals als das Jahrhundert der Handschriften (*stulecie rękopisów*) bezeichnet wird (VGL. PELC 1993). Neben den Handschriften gab es eine ausgeprägte orale Kultur (VGL. PREJS 2009, 19 ff.), die sich nicht nur auf Reden und Predigten zu bestimmten Anlässen beschränkte. In der auf dem Lande verstreuten Adelsgesellschaft war die Fähigkeit, Geschichten zu erzählen, besonders angesehen. Ein Sarmate, der sein Leben fernab von Nachbarn und kulturellen Zentren auf seinem Gutshof verbrachte, wartete sehnsüchtig auf Nachrichten aus der Welt. Diese konnten – da es keine Zeitungen gab und man auf Büchernachschub warten musste – nur von einem Gast mitgebracht werden, der seine Geschichten mit den nach Neuigkeiten und Unterhaltung dürstenden Zuhörern teilte. Auf diese Weise bildete sich – an der Grenze zwischen lebendiger Rede und Schrift – ein originelles literarisches Genre der sarmatischen Welt heraus: die „Plauderei“ (*gawęda*) – eine in der Form freie Erzählung, meist in der ersten Person aus der Perspektive des teilnehmenden Beobachters (meistens einer Person im fortgeschrittenen Alter), reich an gesprochener Sprache, ohne stilistische Disziplin und auf dem gemeinsamen Wissen und Wertesystem von Erzähler und Zuhörer basierend (BARTOSZYŃSKI 1991, 313 ff.). Dieses wichtige Element der sarmatischen Kultur zeigt sich in der literarischen Gattung des Tagebuchs und findet dann seinen festen Platz in literarischen Stilisierungen, die im 19. Jahrhundert wegen des Interesses an der Vergangenheit bei den Lesern beliebt waren. Henryk Rzewuski *Pamiętki Soplicy* (1839–1845 [*Denkwürdigkeiten des Herrn Soplica*]) sind ein unübertroffenes Beispiel für dieses Genre.

**Der Sarmatismus ist also kein eindeutiges Phänomen.** Er hat unterschiedliche Erscheinungsformen und seine Beständigkeit ist dynamisch. Während seine Anfänge im 16. Jahrhundert zu finden sind, ist sein schwer auszumachendes Ende erst im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts zu sehen. Denn nach den Teilungen Polens stirbt mit dem Untergang des Adels auch das Sarmatentum.

Doch fast ein Jahrhundert zuvor hatte sich bereits eine ausschließlich schwarze Legende über das Sarmatentum zu entwickeln begonnen. Zu dieser Zeit entstand auch der Begriff Sarmatismus, gebildet aus den Substantiven Sar-

mata (Sarmate) und Sarmacia (Sarmatien). Die polnische Aufklärung machte die traditionelle Kultur des Adels zu einem wichtigen negativen Bezugspunkt. In der bedeutsamsten gesellschaftspolitischen Zeitschrift dieser Zeit, *Monitor*, wird der **Sarmatismus zum Synonym für Konservatismus, Rückständigkeit, Fremdenfeindlichkeit, religiösen Fanatismus und Aberglauben**, also für alles, was die Aufklärung erbittert bekämpfte:

Es wird eine epochale und wahrlich angemessene Dankbarkeit in der Nation für diejenigen geben, die das Joch der Prävention und der trägen Unwissenheit abwerfen und es wagen, jene (wenn ich es mal so sagen darf) Schwachköpfe des Sarmatismus anzugreifen, die unsere Nation zweihundert Jahre lang zum Gespött bei den Gelehrten gemacht haben. (STASIEWICZ 1996, 306)

Die schwarze Legende des Sarmatismus setzte sich nur langsam durch, war dafür aber besonders beständig, auch wenn sie in der Romantik noch nicht dominierte. Denn die erste Generation der polnischen Romantik war zugleich die erste Generation der post-sarmatischen Welt, die mit Nostalgie auf ihr unvermeidliches Ende blickte. Es ist kein Zufall, dass eines der größten Werke der Epoche, vielleicht das letzte lebendige Epos in der Geschichte der europäischen Literatur, *Pan Tadeusz* (1834 [HERR THADDÄUS]) von Adam Mickiewicz, ein elegischer Abschied von der Adelskultur ist, von einer Welt, die zwar „arm“ und „beengt“, aber doch und vor allem die „eigene“ war (MICKIEWICZ 1969: EPILOG, 279). Von einer Welt mit festen Hierarchien, Sitten und Werten, abgeschottet von „Europas Lärm“. Von einer Welt voller Makel und Lächerlichkeiten; doch wenn man sich schon von ihr verabschieden muss, lohnt es sich nicht, ihre Makel aufzuzählen, tut man es dennoch, muss man sie mit wohlwollendem Mitleid betrachten. Schon Zeitgenossen hatten den Dichter auf die in seinem Versepos vorzufindende merkwürdige Vermischung aus epischen Elementen und der Poetik der adeligen Plauderei hingewiesen<sup>5</sup>. Mit letzterer war Adam Mickiewicz nicht nur seit seiner Jugend vertraut, sondern auch durch seine persönliche Bekanntschaft mit dem literarischen Meister dieser Gattung, Henryk Rzewuski (SZMYDTOWA 1948, 333 F.).

Wahrscheinlich las Adam Mickiewicz erst nach der Entstehung seines Adelsepos eines der wichtigsten Zeugnisse der sarmatischen Kultur: *Pamiętniki*

<sup>5</sup> Vgl. bspw. die in dieser Epoche entstandenen Kritiken, über die Kazimierz Wyka berichtet (1963, 37 ff.).

(Denkwürdigkeiten) von Jan Chryzostom Pasek (ca. 1636–1701). Der Sarmatismus hinterließ nämlich recht viel Literatur. Dabei handelte es sich vor allem um Poesie, darunter waren durchaus interessante epische Werke, die die Standesideale zum Ausdruck brachten; zuweilen war diese Poesie überaus originell und zeigte ein hohes literarisches Niveau (z. B. die Werke von Wespazjan Kochowski und vor allem die von Waław Potocki). Die Literatur des polnischen Barocks lässt sich mit den Schlagwörtern „Europäer und Sarmaten“<sup>6</sup> zusammenfassen. Im Polen des 17. Jahrhunderts wurde schnell auf literarische Neuheiten reagiert (beispielsweise entstand hier die erste europäische Übersetzung von Giambattista Marinos urbarockem Gedicht *L'Adone* [VGL. MARINO 1993]), wobei gleichzeitig nach eigenen Ausdrucksformen gesucht wurde, die originell sein und zugleich zum europäischen Barock passen sollten. Neben der Poesie hinterließ der Sarmatismus verschiedene Prosaformen: Briefe, Reden, Reiseberichte und schließlich die besonders bedeutsamen Tagebücher. Keines dieser Tagebücher (und bis heute sind nicht wenige Texte dieser Art erhalten) hat jedoch die literarische Qualität von Pasesks Denkwürdigkeiten. Sie sind in einer unvollständigen Abschrift aus den 1730er Jahren überliefert und mussten fast ein Jahrhundert auf ihre erste fragmentarische Veröffentlichung warten.<sup>7</sup> Die erste Buchausgabe des gesamten erhaltenen Textes erschien im Jahr 1836.<sup>8</sup> Mickiewicz las mit Sicherheit genau diese Ausgabe und widmete daraufhin Pasek in seinem Kurs *Slawische Literatur*, den er in Paris am Collège de France (1840–1844) leitete, zwei Vorlesungen (MICKIEWICZ 1997).

Wer war dieser Tagebuchschreiber? Vor allem war er keine bedeutende Persönlichkeit. Er entstammte dem masowischen Adel, der ebenso zahlreich wie arm war und als außergewöhnlich dumm galt, was Herrn Pasek sehr ärgerte (in seinen *Denkwürdigkeiten* finden wir z. B. die Beschreibung eines Handgemenges, das durch boshafte Sticheleien über seine Herkunft ausgelöst wurde [PASEK 1952, 420 ff.]). Pasek erhielt eine für das sarmatische Polen-Litauen typische Ausbildung: Er besuchte ein Jesuitenkolleg, wo er leidlich Latein lernte (womit er häufig prahlte, indem er lateinische Wörter, Zitate und Sinnsprüche in seine Texte einfließen ließ), ein wenig Rhetorik (die *Denkwürdigkeiten* sind reich an kunstvollen, konzeptionellen Reden und Briefen) sowie die Kunst, un-

<sup>6</sup> Diese Formulierung habe ich in meinem Text *Europäer und Sarmaten* (2007, 75 ff., übers. von Birgit Sekulski) vorgeschlagen.

<sup>7</sup> 1821 in der Zeitschrift *Astrea*, Bd. 1, Nr. 1, 43 ff. und Bd. 2, 108 ff.

<sup>8</sup> *Pamiętniki Jana Chryzostoma Paska z czasów panowania Jana Kazimierza, Michała Korybuta i Jana III*, E. Raczyński (Hg.). Poznań 1836.

beholfene Verse zu verfassen. Natürlich wurde er auch im heiligen römischen Glauben unterrichtet, den er allerdings recht utilitär auslegte. Mit dem Adel seiner Zeit hatte er das Überlegenheitsgefühl gegenüber Häretikern gemeinsam (Pasek verweist bei Schlachten auf den Schutz von Heiligen) und zugleich den Aberglauben. Beispielsweise sei ihm einmal, als er an „schwerem Fieber“ erkrankt war, der heilige Antonius erschienen und habe ihn von der schweren Krankheit geheilt und gesagt: „Ich habe dich aufopfernd seit vergangenem Donnerstag gepflegt, habe keine Angst mehr und steh auf!“ (PASEK 1967, 412 F.) [Orig.: „Pilnowałem cię szczerze od przeszłego czwartku: nie bójże się już, a wstań!“ (PASEK 1952, 548)]. Er glaubte an übernatürliche Phänomene (bspw. erzählt er von Hausgeistern und Zwergen, die in Dänemark Herrn Rej erschienen sein sollen; die Geschichte soll sich auf der Insel Fünen ereignet haben (Pasek 1967, 88 ff.; im Orig.: Pasek 1952, 82 f.), wo 150 Jahre später Hans Christian Andersen geboren wurde (TAZBIR 1978, 56). Pasek vermutete, dass er infolge magischer Praktiken kinderlos blieb, dabei hatte er eine sechsundvierzigjährige Witwe zur Frau genommen, und zwar ausschließlich aufgrund ihres Vermögens:

(...) (so ging das Gerücht), daß sie keine Nachkommenschaft mehr haben sollte. Wir fanden im Bett immer wieder verschiedene Dinge, und ich selbst fand einmal ein paar verfaulte Stücke von einem Sarg. (PASEK 1967, 315)

(...) taka była fama, żeby więcej nie miała potomstwa; znajdowaliśmy w łóżku różne rzeczy i ja sam znalazłem spróchniałych sztuk kilka z trumny. (PASEK 1952, 406 F.)

Die Denkwürdigkeiten lassen sich in zwei Teile gliedern: Das Leben des Ritters und das des Gutsbesitzers. Der Anfang fehlt. Die Erzählung beginnt im Jahr 1656, als Pasek gegen die Schweden kämpft. Dann kommen weitere Kriege und die ungarische Invasion, und 1658 ist er an der berühmten Entsendung nach Dänemark<sup>9</sup> gegen die schwedische Armee von Karl X. Gustav beteiligt. Pasek kämpft auch gegen Moskau. Die ritterlichen Pflichten kosten ihn zehn Jahre

<sup>9</sup> Diese fließt ein in die Worte der polnischen Nationalhymne: *Jak Czarniecki do Poznania / po szwedzkim rozbiorze / dla ojczyzna ratowania / rzucim się przez morze.* (Józef Wybicki, 1797 [Wie Czarniecki nach Posen / über das Meer zurückkehrte, / um das Vaterland zu retten / während der schwedischen Besatzung.]

seines Lebens. Doch wer in ihm die Personifizierung des sarmatischen Ritters sieht, dem allen voran das Wohl seiner Heimat am Herzen liegt, irrt sich. Der Memoirenschreiber kämpft zwar ein wenig für sein Vaterland, aber vor allem, um seine eigenen Taschen zu füllen. In den größten Kampfeswirren sucht Pasek – in der Hoffnung auf Kriegsbeute – nach gut gekleideten Gegnern. Seine Vorliebe für materielle Güter ist offensichtlich, und sein Bericht über die Beute des Königs Jan III. Sobieski bei Wien (1683) ist wahrlich eine – wenn auch vielleicht unfreiwillige – Liebeserklärung an die Güter der materiellen Welt:

Die Unseren erzählten dann, welchen Komfort die Türken dort in ihren Zelten hatten: Wannen und Schwimmbäder [...]. Parfümierte Seifen [...], Parfüms in Flaschen, besondere kleine Apotheken mit verschiedenen Balsamen, Tinkturen und anderem Zubehör, silberne Gefäße für das Wasser, Wasserkannen und Waschschüsseln, Messer, mit Rubinen und Diamanten besetzte Dolche, besondere Uhren, die an goldenen Riemen hingen, Rosenkränze entweder aus Saphiren oder, wenn aus Korallen, so mit Rubinen und anderen Edelsteinen versehen. Das Geld lag in Beuteln haufenweise am Boden oder war einfach im Zelt zu Haufen aufgeschüttet [...]. (PASEK 1967, 390 F.)

Powiedali nasi, jakie to tam Turcy mieli wygody w tych swoich namiotach, co to i wanny, i łaźnie [...], mydła perfumowane [...], wódki pachniące w baniach, aptyczki znowu osobne z różnymi balsamami, wódkami i innymi nalezytościami, srebrna naczynia do wody, nalewki i miednice także do umywania, noże, andżary rubinami i dyjamentami nasadzone, zegarki specyjalne, na złotych obiciach wiszące, pacierze albo szafirowe, albo – jeżeli koralowe – rubinami albo jakim drogim kamieniem nasadzone, nawet pieniądze albo stosami w workach na ziemi leżące, albo tak goło na ziemi w namiocie na kupach posypane. (PASEK 1952, 499 F.)

Herrn Pasek wurde solche Beute nicht zuteil, aber er bereichert sich durch seine Heirat und den Krieg dennoch. Ab 1667 führt er das Leben eines wohlhabenden Adligen – eines Gutsbesitzers, der sich zugegebenermaßen für die Angelegenheiten seines Landes interessiert, aber vor allem seine eigenen Interessen verfolgt. Die bekannteste Episode aus dieser Zeit ist die Geschichte über einen dressierten Fischotter, der Herrn Pasek auf Schritt und Tritt folgt. Diese Geschichte wird so berühmt, dass sie selbst dem König zu Ohren kommt. Der

stolze Adlige schenkt Jan III. Sobieski seinen Liebling und lehnt eine Bezahlung ab, aber der König erfreut sich nicht lange an dem Tier. Nach kurzer Zeit entkommt der Otter und stirbt bald darauf durch die Hand eines Dragoners (PASEK 1952, 475 FF.).

Pasek verfasste seine *Denkwürdigkeiten* höchstwahrscheinlich an seinem Lebensende. Allem Anschein nach waren die Geschichten zuvor viele Male – als Plaudereien unter Adligen – mündlich erzählt worden. Erst später setzte sie Pasek zu einer ganzen Erzählung zusammen (dabei achtete er weder auf die Komposition noch auf die Proportionalität der Episoden; manche Jahre umfassen kaum eine Seite, andere dafür Dutzende). Bereits Adam Mickiewicz wies darauf hin:

„[...] anstelle von Punkten und Kommata, die in einem Werk, in dem es weder regelmäßige Zeitabschnitte noch Sätze gibt, nutzlos sind, sollte man bspw. Zeichen einführen, die die Gesten des Sprechers markieren und anzeigen, dass er an dieser Stelle seinen Schnurrbart zwirbelt oder die Waffe zieht, denn eine solche Geste ersetzt manchmal ein Wort, erklärt einen Satz“ (ZIT. NACH: TAZBIR 1978, 53 F.)

Die *Denkwürdigkeiten* wirken sehr authentisch, beispielsweise ist es kaum vorstellbar, dass sich jemand eine Geschichte ausdenkt, in der er die Nacht vor einer Schlacht auf der fetten Leiche eines erschlagenen Moskowiters verbringt (PASEK 1952, 126 F.), gleichzeitig mangelt es auch nicht an Fantasie. Viele Geschichten sind erfunden oder stark übertrieben dargestellt. Laut den *Denkwürdigkeiten* soll Pasek 1664 an einem Tumult in Warschau teilgenommen haben: Dem aufgebrachten Adel habe eine Vorstellung unter freiem Himmel missfallen, das den Triumph des französischen Königs über den deutschen Kaiser dargestellt habe. Auf den Schauspieler, der den Kaiser spielte, sei mit einem Bogen geschossen worden, dann seien auch die anderen Darsteller mit Pfeilen beschossen worden, was die polnische Königin sehr verärgert hätte. In Wirklichkeit schossen die Adligen auf bemalte Leinwände (VGL. WITCZAK 1969, 547 FF.). Der Autor der Erzählung fand die ganze Geschichte höchst amüsant und präsentierte dabei unwissentlich die sarmatische Mentalität. Wie ein Historiker feststellte, sind „Paseks *Denkwürdigkeiten* ein Spiegel, in dem sich die polnische Mittelmäßigkeit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zeigt.“ (TAZBIR 1979, 59).

Wie nahmen sarmatische Krieger fremde und ferne Länder wahr? In Dänemark beobachtet Herr Pasek andere Sitten, Moden und Religionen. Er verurteilt nichts. Vielmehr blickt er auf das Neue und Unbekannte mit dem Gefühl der kulturellen Überlegenheit. Schließlich ist sowieso alles, was polnisch, was sarmatisch ist, besser. Und den Sarmaten „gezieme nicht“ (PASEK 1967, 34; IM ORIG.: PASEK 1952: 20) das zu tun, was Fremde tun.

Worauf beruht nun der literarische Wert der *Denkwürdigkeiten*? Abgesehen von der dokumentarischen Qualität – mehr hinsichtlich adliger Ideen, Wahrnehmungen und Anschauungen als hinsichtlich der Fakten – beruht dieser Wert vor allem auf der Sprache.<sup>10</sup> Pasek ist ein hervorragender Erzähler. Sein Polnisch ist zwar unnötigerweise durch das allgegenwärtige Latein unreinigt, aber dennoch erstaunlich dynamisch und bildhaft. Darauf machte bereits der stets scharfsinnige Mickiewicz aufmerksam: „[...] das bekannteste unter ihnen und mit vollem Rechte in jeder Hinsicht das ruhmwürdigste ist die Handschrift Pasek's. Seine Denkschriften sind als schriftliches Zeugniß, als literarisches und **Kunstwerk** sehr anziehend.“ (MICKIEWICZ 1843, 15–16; IM ORIG.: MICKIEWICZ 1997, 22). Dem romantischen Dichter gefiel – erstaunlicherweise! – das grobe Wesen der Adligen. Der Humor des Tagebuchschreibers kommt nicht selten recht primitiv daher, ist aber umso authentischer und bringt einen – trotz der intellektuellen und moralischen Vorbehalte der zeitgenössischen Leserschaft – wirklich zum Lachen. Die Naivität des Tagebuchschreibers, ob echt oder vorgetäuscht, ist bis heute amüsant. Hervorragend sind auch die Beschreibungen, insbesondere bei den Kampfszenen, die aus kurzen, sachlichen Sätzen bestehen, ohne billige Dramatik, dafür aber mit viel Witz. Der Sarmate kämpft. Wehe seinen Feinden! Das sind die kriegerischen Spiele, das Kriegsspiel:

Da gaben die Moskauer auch schon Fersengeld: ihr ganzes Heer floh nun auf uns zu. Jetzt schlag den, der dir gefällt. Such dir aus: der da ist schön, und der noch schöner. Mich fiel irgendein Patriarch mit einem blonden Bart an: ein mächtiger Bursche. Ich ritt auf ihn los, er legte die Pistole auf mich an, trug einen vergoldeten Säbel an einem Beuteband. Ich glaubte, er hätte sich verschossen und wollte mich nur schrecken. Kühn schlug ich zu, da schoß er. Ich traf ihn aber mit demselben *impetus* an der Schulter [...]. (PASEK 1967: 125 F.)

<sup>10</sup> Es existiert sogar ein Wörterbuch über Paseks Sprache: *Słownik języka Jana Chryzostoma Paska*. Halina Koneczna/Witold Doroszewski (Hg.). Bd. 1+2. Wrocław 1965–1973.

A w tym Moskwa w nogi. Wszystko wojsko tedy na nas uciekało; bijże teraz, który się podoba, wybieraj: to piękny, to jeszcze piękniejszy. Napadł na mnie jakiś patriarcha z żółtą brodą, srogi chłop. Zajadę go: złożę do mnie pistolet, szabla złocista na tymblaku. Jam zrozumiał, że wystrzelony miał, a straszy nim; przytnę śmieje: strzelił. A ja też tymże impetem ciągnę go w ramię [...]. (PASEK 1952, 130 F.)

So „schildert“ Pasek – um wieder Mickiewicz zu zitieren – „[...] vortrefflich einzelne Begebenheiten, Scharmützel des Bortrabs, theilweise Ueberfälle und die Zweikämpfe, kurz, er übersieht die Strategie und Taktik, betrachtet aber den Krieg von seiner poetischen Seite.“ (MICKIEWICZ 1849, 19; IM ORIG.: MICKIEWICZ 1997, 28).

Die Veröffentlichung der Denkwürdigkeiten war eine literarische Sensation, man zweifelte sogar an ihrer Echtheit und vermutete in Pasek beinahe einen polnischen Oisín (TAZBIR 1979, 54). Nach dem ersten Erfolg griffen auch Literaten auf den Text zurück. Juliusz Słowacki war von dieser formgewandten und vielschichtigen Prosa so beeindruckt, dass er in seinem Drama *Mazeppa* die Figur Pasek wiederaufleben ließ (1. Akt, 2. Szene). Henryk Rzewuski – dem Begründer der literarischen adligen Plauderei (*gawęda szlachecka*) – hatte Pasek zweifelsohne eine Menge zu verdanken. Doch Paseks größter posthumer Erfolg war der Romanzyklus *Trylogia* (1884–1888 [TRILOGIE])<sup>11</sup> des Nobelpreisträgers Henryk Sienkiewicz. Obwohl sich Sienkiewicz' Werke nicht durch intellektuellen Tiefgang auszeichnen, muss man zugeben, dass sie in Bezug auf ihren Stil in der polnischen Literatur ohnegleichen sind. Die Trilogie beschwor die sarmatische Welt in Zeiten der Niederlagen und des Untergangs Polens herauf und weckte damit von Anfang an ernste ideelle Bedenken (so z. B. die Verherrlichung des Adels, der zweifelsohne für die Teilungen Polens mitverantwortlich war). Die Leser wurden nicht nur durch die Abenteuer der recht schematischen Figuren in den Bann gezogen, sondern vor allem durch die Sprache, die stark von Paseks Denkwürdigkeiten inspiriert war. Sienkiewicz' Romane sind ein hervorragendes Beispiel für eine geniale sprachliche Stilisierung, für den Sirengesang eines großen Schriftstellers, so schön, dass er gefährlich ist. Sienkiewicz, der selbst vom Kleinadel abstammte, drückte bei sarmatischen Schwächen gnädig ein Auge zu und machte seine Protagonisten zu idealen Sar-

<sup>11</sup> Die Trilogie besteht aus drei historischen Romanen: *Ogniem i mieczem* (1884 [Mit Feuer und Schwert]), *Potop* (1886 [Sintflut]) und *Pan Wołodyjowski* (1888 [Herr Wolodyjowski]). (Anm. d. Übers.)

maten, denen das Wohl des Vaterlandes immer wichtiger war als ihre persönlichen Interessen.

Als Mitte des 20. Jahrhunderts der Sarmatismus nur noch ein Forschungsobjekt von Historikern und eine rein literarische Sentimentalität unermüdlicher Verehrer von Sienkiewicz' Prosa zu sein schien, erschien ein Buch, das die Aktualität dieses ideellen Phänomens zeigte. Die Rede ist von Witold Gombrowicz' Roman *Trans-Atlantyk* (1953 [TRANS-ATLANTYK]), der unter Kritikern und Lesern eine heftige – und beinahe einheitlich negative – Reaktion hervorrief.

Gombrowicz beschreibt in diesem ungewöhnlichen Tagebuch (er tritt in dem Roman übrigens unter seinem eigenen Vor- und Nachnamen auf) die ersten Jahre seines Aufenthalts in Argentinien, wohin ihn der Zweite Weltkrieg verschlug. Ihm waren die vielen Analogien zwischen seiner Situation und der *Großen Emigration* (pl. *Wielka Emigracja*) im 19. Jahrhundert bewusst. Ähnlich wie andere Polen seiner Zeit fand er sich in der geschlossenen, in der Vergangenheit lebenden Welt der polnischen Community in Argentinien (*Polonia argentyńska*) wieder, die alte Bräuche auf absurde Weise kultivierte (bspw. eine Schlittenfahrt ohne Schnee, eine Jagd ohne Hasen oder ein Duell ohne Kugeln) und die in ihrem tiefen Inneren ein Gefühl der eigenen Überlegenheit pflegte:

Alldieweil unsere Nation nicht nur durch außerordentliche Genies, Denker und Schriftsteller berühmt Hochberühmt ist, sondern wir haben auch Helden, und wenn dort in der Heimat heute unser Heldentum ein außerordentliches ist, so mögen nun auch hier die Leute sehen, daß der Pole zur Stelle ist! Welches denn auch die Pflicht der Gesandtschaft ist, daß nicht asche auf die Birnen gehäuft, sondern daß vor aller Augen unser Heldentum gezeigt werde [...]. (GOMBROWICZ 2004, 84 F.)

A bo nie tylko Geniuszami, Myślicielami, nadzwyczajnymi pisarzami Naród nasz Przesławny, ale tyż to bohaterów mamy i gdy tam w kraju nadzwyczajne jest dziś Bohaterstwo nasze, niechże i tu ludzie widzą, jak to Polak staje! Co i obowiązkiem Poselstwa jest żeby gruszek w popiele nie zasypiać, a wszem wobec nasze Bohaterstwo ukazować [...] (GOMBROWICZ 1986, 68)

In dieser unerträglich drückenden Atmosphäre legt der Erzähler die Maske eines guten Sarmaten an, eines treuen Dieners des Vaterlandes, aber es zieht ihn woandershin: zu einer offenen Welt, die frei ist von Zwängen durch Ver-

pflichtungen gegenüber der Gemeinschaft, frei von Zwängen durch alte Sitten und durch ein altes Wertesystem, zu einer wirklichen Welt und nicht zu deren Karikatur im Exil. Denn die polnischen Emigranten sind bei Gombrowicz etwas bemitleidenswert, vor allem aber komisch. Ungeachtet der Tatsache, dass sie sich auf der anderen Erdhalbkugel befinden, wo selbst die Jahreszeiten die geheiligte Ordnung der Natur durcheinanderbringen (die in *Herr Thaddäus* so wichtig ist), leben sie nach wie vor in ihrer Welt der alten Hierarchien, der alten Streitigkeiten, der grotesken Tradition patriotischer Pflichten und der Geheimbünde. Die Initiation des Erzählers, der in den Tiefen eines Kellers von dem gutmütigen dämonischen Buchhalter in den Bund der Ritter vom Sporn aufgenommen wird, ist eine groteske Version des Krönungskomplots aus *Kordian* (SŁOWACKI 1834):

Jetzt gehörst du zu unserem Bunde der Ritter vom Sporn und hast meine Befehle auszuführen, und auch darauf bedacht zu sein, daß die anderen meine Befehle gehörig ausführen. Keine Flucht, keinen Verrat darfst du versuchen, sonst wird dir der Sporn ins Fleisch geschlagen, und solltest du auch nur die geringste Regung zu Verrat und Flucht an einem der Gefährten bemerken, dann sollst du ihm deinen Sporn reinhauen ... (GOMBROWICZ 2004, 130)

Teraz do Związku naszego Kawalerów Ostrogi należysz i Rozkazy moje masz wypełniać, a także dbać, żeby tamci rozkazy moje wypełniali. Ucieczki nie próbuj, bo ci Ostrogę zdadzą, a jeżelibyś najmniejszą chęć do Zdrady, Ucieczki w którym z towarzyszków swoich spostrzegł, jemu Ostrogę masz wrzepić. (GOMBROWICZ 1986, 101)

Gombrowicz hat nie einen Hehl daraus gemacht, dass der Roman für ihn der Versuch einer endgültigen Auseinandersetzung mit der Form<sup>12</sup> des Polentums war, mit der er – wie mit allen anderen Formen auch – nicht einverstanden war. In einem Vorwort in *Trans-Atlantik* schreibt er:

<sup>12</sup> „Forma“ (Form) ist ein zentraler Begriff in Witold Gombrowicz' Schaffen. Unter „Form“ werden u.a. Schemata, Verhaltensweisen, Handlungen und Haltungen verstanden, die eine Person in einer bestimmten Situation gegenüber anderen Personen und sich selbst einnimmt und sich damit im sozialen Gefüge positioniert. Der Form kann man sich nicht entziehen, was sie zu einem allgegenwärtigen Phänomen macht (vgl. u.a.: Pojęcie „formy“ u Gombrowicza (Jerzy Jastrzębski 1971, 69–96) sowie Gombrowicz' Werke.) Wojciech Kaliszewski geht in diesem Sammelband noch ausführlich auf Gombrowicz' „Form“ ein (vgl. XXX). (Anm. d. Übers.)

Das Polentum überwinden. Unsere Unterwerfung unter Polen lockern! Sich davon losreißen, wenigstens ein bißchen! Nicht mehr knien, sondern aufrecht stehen! Jenen zweiten Pol unseres Empfindens sichtbar machen und legalisieren, der das Individuum sich gegen die Nation wehren heißt wie gegen jede kollektive Gewalt! (GOMBROWICZ 2004, 206 [VORWORT AUS DEM JAHR 1957])

(...) **przewyciężyć polskość. Rozluźnić to nasze poddanie się Polsce! Oderwać się choć trochę! Powstać z klęczek! Ujawnić, zalegalizować ten drugi biegun odczuwania, który każe jednostce bronić się przeciwko narodowi, jak przed każdą zbiorową przemocą ...** (GOMBROWICZ 1986, 6 [PRZEDMOWA Z 1957 ROKU])

Diese Form erschien ihm vom Grund auf sarmatisch, basierend auf alten, adligen Fundamenten:

Und ihr könnt hier sehen [d.h. in *Trans-Atlantik*], wie die verjährten Formen eurer Vergangenheit, dieser schwerfällige tollpatschige Sarmatismus, in tödlichem Kampf unter den Schlägen des Feindes sich windend, sich die unwillige Natur geneigt machen möchte. (GOMBROWICZ 2004, 180; VORWORT AUS DEM JAHR 1951)

I możecie oglądać tutaj [tzn. w *Trans-Atlantyku*], jak zadawnione formy Przeszłości waszej, jak ten ociężały, niezgrabny Sarmatyzm, wijąc się w śmiertelnych zapasach pod razami wroga, usiłuje zjednać sobie niechętną Naturę. (GOMBROWICZ 1986, 134 [PRZEDMOWA Z 1951 ROKU])

In diesem Kampf gibt es keinerlei Pathos. Es bleibt nur groteske Lächerlichkeit:

(...) sein Inhalt [des Romans] ist derart schmerzlich, daß er sogar das Bild einer bodenlos tragischen Ödnis heraufbeschwören könnte, in der eure Nation sich mit sich selbst balgt und ringt, doch wird kein Drama daraus, denn das verhindert jene altadlige Herzenseinfalt und Scherzhaftigkeit, die wie die Taube über den Wassern fliegt ...“ (GOMBROWICZ 2004, 171)

(...) **i jeśli treść [powieści] jest do tego stopnia bolesna, iż mogłaby nawet przywieść na myśl obraz jakiegoś pustkowie, na którym Naród**

wasz szarpie się i zмага z samym sobą, to przecież na przeszkodzie dramatowi staje ta starszylachecka dobroduszość i żart, który jak gołębnica unosi się nad wodami.

(GOMBROWICZ 1986, 127)

Deshalb sind die grotesken, für die polnische Form aber skandalösen, Flirtereien des dämonischen (und zugleich homoerotischen) wohlhabenden Portugiesen Gonzalo Dreh- und Angelpunkt des Romans. Objekt seiner Begierde ist der reine polnische Knabe Ignacy Kobrzycki. Allerdings hütet ihn sein alter Vater, der wahre Sarmate Tomasz, wie seinen Augapfel. Gonzalo entblößt zynisch die peinlichen Seiten des Polentums:

War denn das Los der Polen bisher so köstlich? Ist dir dein Polentum nicht über? Hast du nicht genug von der Qual? Nicht genug von der ewigen Quälerei und Folter? (GOMBROWICZ 2004, 75 F.)

Takiż to rozkoszny był dotąd los Polaków? Nie obrzydłał tobie polskość twoja? Nie dość tobie męki? Nie dość odwiecznego Umęczenia, Udręczenia? (GOMBROWICZ 1986, 60 F.)

Und als der Erzähler protestiert („Schweig und steh ab von deiner Überredung, denn es geht nicht an, daß ich gegen Vater und Vaterland bin, und noch dazu in einem augenblick wie dem jetzigen!“ [GOMBROWICZ 2004, 75 F.] [Orig.: „Milcz i zaprzestań namowy swojej, bo niepodobna rzecz, abym ja przeciw Ojcu i Ojczyźnie, a to jeszcze w takiej jak obecna chwili!“ (GOMBROWICZ 1986, 60 F.)], macht Gonzalo einen befreienden Vorschlag: die Ersetzung des Vaterlandes durch das „Sohnland“, für den Sohn indes die endgültige Befreiung durch Vaternord, zu dem es letztlich nicht kommt, weil der Sohn in ein reinigendes, man möchte meinen karnevaleskes Lachen ausbricht und (wie in *Herr Thaddäus*) eine allgemeine Verbrüderung und Aussöhnung erfolgt:

Denn wie er da so auf seinen Vater Stürmt, Stürmt, Stürmt und schon Stürmt, Zustürmt, gleich gleich Zustürmt, ist ihm Lachen, Lächeln wohl, oh, ist ihm Lächeln, Lachen, oh Gott, oh Gott, ihm ist scheint's zum Lachen, ei, ihm ist zum Lachen, und so stürmt er zum Lachen, zum Lachen Stürmt er Herbei und federt Sprungauf in die Höhe! Ach, springt in die Höhe! Lachen ist da, Lachen! Am bauch hält sich der Minister, wammt vor Lachen! Und Wumm, Wamm packt Pyckal den

Baron am bauch, und der Buchhalter den Ciecisz, und Lachen wummen sie und wammen, Wamm, Wamm [...]. (GOMBROWICZ 2004, 157)

I zamiast Ojca swojego Bachem Bachnąć on Buch w śmiech i, śmiechem buchnąwszy, przez Ojca skoka daje i tak, uskoczywszy, śmiechem Bucha, Bucha! Śmiech tedy, Śmiech! Za brzuch się złapał Minister, śmiechem buchnął! I Buch, Bach, Pyckal Barona złapał, a Rachmistrz Ciecisz i śmiechem buchnęli, bachnęli!

(GOMBROWICZ 1986, 119)

Schließlich ist das hier keine Tragödie, sondern nur eine Farce, bei der wir alle mitspielen (GOMBROWICZ 1986: 132).

Wie die Schriftsteller der Aufklärung greift auch Gombrowicz den Sarmatismus an, indem er ihn hyperbolisiert und verspottet. Er tut dies mit seiner überaus reichen Sprache, in der Elemente der adligen Plauderei – ganz im Stil von Pasek und Rzewuski – dominieren, die aber von der romantischen Tradition durchsetzt sind (zahlreiche Verweise und Anspielungen auf das Adelsepos *Herr Thaddäus* [CHWIN 1975, 98 FF.]) und mit Sienkiewicz, mit dessen Romanen Gombrowicz aufgewachsen ist. Hinzu kam Gombrowicz' eigene wortbildende Erfindungsgabe; er machte keinen Hehl daraus, dass er François Rabelais bewunderte (VGL. Z. B. GOMBROWICZ 2011, 46 F.).

Gombrowicz war sich darüber im Klaren, dass auch er vom Geiste des Sarmatismus geprägt war, der „mir von meiner kleinen Sandomirer, krautjunckerlichen, gutsbesitzerlichen, schiefen, verkrampften Welt auferlegt wurde.“ (GOMBROWICZ 2004, 175 [Vorwort aus dem Jahr 1951]) [Orig.: „przez światek [...] sandomierski, szlachecki, ziemiański, krzywy, pokurczony“ (GOMBROWICZ 1986, 130 [PRZEDMOWA Z ROKU 1951])]. Er findet den Sarmatismus widerlich und lächerlich, aber gleichzeitig fühlt er sich von ihm angezogen: von seiner Freiheit, seiner Wucht, seinem Hang zur Rebellion, seinem Misstrauen gegenüber dem Fremden, das die Polen ab dem 18. Jahrhundert nachahmen, in dem verzweifelten Versuch, den Westen einzuholen. Gombrowicz will aber nicht nachahmen; die adlige, plumpe „unreife“ Form kann ein Vorteil und muss keine Last sein.

Der Erzähler wurde sogar als „rebellischer Sarmate“ bezeichnet, der den adligen Individualismus beibehält, und lediglich das Oberflächliche, Anachronistische und Lächerliche im Sarmatismus ablehnt: die pompöse Lebensart, „die riesige Steppe und die edlen Rosse, die Kontuszen, die Karabelas und den verzierten Gürtel, die Polonaisen und patriarchalischen Festmahle“ (CHWIN 1975, 110).

Aus der Biografie des Schriftstellers ist bekannt, dass er auf seine adlige Herkunft stolz war und als junger Mann sogar den Ehrgeiz hatte, eine Geschichte der *Illustrissimae familiae Gombrovici* (vgl. JARZĘBSKI 2004, 9; SUCHANOW 2017, 24 f.) zu verfassen, von der nur Fragmente erhalten geblieben sind. Sein ganzes Leben lang war er bekannt für seinen aristokratischen, elitären Snobismus.<sup>13</sup> Einer bekannten Anekdote zufolge nannte ihn der große argentinische Schriftsteller Jorge Luis Borges (der nebenbei bemerkt in *Trans-Atlantik* gehässig porträtiert wird) einen „Grafen, Päderasten und Skribifax“ (AMÍCOLA 2018, 118; vgl. auch SUCHANOW 2017, 90 f.). Gombrowicz spielte gern den Grafen, und vielleicht war das eine seiner Lieblingsmasken (s. dazu CHWIN 1986, 319 ff.). Aber, so Jan Błoński, Gombrowicz konnte diesen Aristokraten in sich selbst überwinden und in die Rolle eines sarmatischen „Bauern“ schlüpfen, der – trotz seiner scheinbaren Arroganz und Geringschätzung gegenüber anderen Menschen – die heitere und gelassene Verbundenheit mit der Welt und die ludische Dimension der altpolnischen Tradition schätzte (BŁOŃSKI 1994, 237). Błoński schreibt: „Gombrowicz betont im Bild des Adligen [...] gern die Freiheit und Einfachheit [...]. Beachtenswert ist, dass er im Laufe der Jahre [...] den Gutshof wärmer und freundlicher beschreibt.“ (BŁOŃSKI 1974, 121).

Mehr noch, in Gombrowicz' Kaffeehausleben, seiner Alltagssprache und seinem eigentümlichen Humor sieht der Forscher ein Spiegelbild der altpolnischen Erzählkultur: „Gombrowicz' Geselligkeit und Verspieltheit lassen sich am offensichtlichsten von adligen Gepflogenheiten herleiten.“ (BŁOŃSKI 1974, 124.).

Seine ambivalente Haltung zum Sarmatismus zeigt sich auch in einem Essay, den der Schriftsteller im Zusammenhang mit *Trans-Atlantik* veröffentlichte und der im Jahr 1953 unter dem schlichten Titel *Sienkiewicz* erschien. Heute erinnert man sich in der Regel nur noch an eine berühmten Formulierung „ein erstklassiger zweitrangiger Schriftsteller“ (GOMBROWICZ 1988, 361) [Orig.: *pierwszorządny pisarz drugorzędny* (GOMBROWICZ 2011, 490)], die gern auch von denen benutzt wird, die Sienkiewicz nie gelesen haben. In diesem fast frevelhaften Anschlag auf Sienkiewicz steckt aber auch viel Bewunderung und sogar Neid. Bewunderung für das Talent des Schriftstellers, der sich der Vorstellungskraft seiner Leser, wie kein anderer vor oder nach ihm, bemächtigte. Vielleicht muss er einfach anders gelesen werden, indem man seine Verführungskunst im Auge behält und seinen einfachen „Schönheiten“ ausweicht:

<sup>13</sup> Joanna Siedlecka gab ihrem Buch über Gombrowicz den Titel *Der gnädige Herr* (*Jaśnie panicz*, 1987).

Doch unterschätzen wir Sienkiewicz nicht. Von uns selbst hängt es ab, ob er ein Werkzeug der Wahrheit wird oder der Lüge, und sein so verschämtes Werk kann uns radikaler zur Selbstentblößung verhelfen als irgendein anderes. (GOMBROWICZ 1988, 373)

*Ale nie lekceważmy Sienkiewicza. Od nas samych zależy, czy stanie się on narzędziem prawdy, czy fałszu, i jego twórczość tak wstydliva może doprowadzić nas do samoobnażenia w większej mierze niż jakakolwiek inna.* (GOMBROWICZ 2011, 501)

Ebenso darf der Sarmatismus nicht unterschätzt werden. Möglicherweise sagt er mehr über die polnische Gesellschaft aus als alle historischen und soziologischen Studien, die über sie geschrieben wurden. Möglicherweise ist der Sarmatismus unsere Selbstentblößung. Auch heute noch.

## Literaturverzeichnis

- Amícola, José (2018): „Gombrowicz i argentyńska elita literacka – historia niezrozumienia“. Übersetzt von Anna Wendorff. In: Ewa Kobyłecka-Piwońska (Hg.): *Gombrowicz – pisarz argentyński*. Łódź und Kraków.
- Bartoszyński, Kazimierz (1991): „Gawęda prozą“. In: Alina Kowalczykówna/Józef Bachórz (Hg.): *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Wrocław.
- Bielski, Marcin (1829): *Kronika Polska*. Warszawa.
- Błoński, Jan (1974): „Gombrowicz a ethos szlachecki“. In: *Teksty*, Nr. 4, 117–136.
- Błoński, Jan (1994): *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*. Kraków.
- Bystroń, Stanisław (1935): *Megalomania narodowa*. Warszawa.
- Chrościcki, Juliusz (1974): *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*. Warszawa.
- Chrzanowski, Tadeusz (1986): *Wędrówki po Sarmacji europejskiej*. Kraków.
- Chwin, Stefan (1975): „„Trans-Atlantyk’ wobec „Pana Tadeusza““. In: *Pamiętnik Literacki*, Bd. 66, Nr. 4, 97–121.
- Chwin, Stefan (1986): „Gombrowicz i maska“. In: Maria Janion/Stanisław Rosiek: *Maski*, Bd. 2. Gdańsk.
- Cynarski, Stanisław (1974): „Sarmatyzm – Ideologia i styl życia“. In: Janusz Tazbir (Hg.): *Polska XVII wieku. Państwo-społeczeństwo-kultura*. Warszawa, 269–295.
- Giambattista, Marino (1993): *Adon*. Bearbeitet von Luigi Marinelli und Krzysztof Mrowcewicz. Bd. 1–2. Roma und Warszawa.
- Gombrowicz, Witold (2011): *Dziennik. 1953–1969*. Kraków.
- Gombrowicz, Witold (1988): *Tagebuch 1953–1969*. Übersetzt von Olaf Kühl. München und Wien.
- Gombrowicz, Witold (1986): *Trans-Atlantyk*. Bearbeitet von Jan Błoński. Kraków.
- Gombrowicz, Witold (2004): *Trans-Atlantyk*. Übersetzt von Rolf Fieguth. Frankfurt am Main.
- Jarzębski, Jerzy (2004): *Gombrowicz*. Wrocław.
- Karpiński, Franciszek (1987): *Historia mego wieku i ludzi, z którymi żyłem*. Bearbeitet von Roman Sobol. Warszawa.
- Mickiewicz, Adam (1849): *Vorlesungen über slawische Literatur und Zustände. Zweiter Theil*. Übersetzt von Gustav Siegfried. Leipzig.
- Mickiewicz, Adam (1956): *Pan Tadeusz oder der letzte Eintritt in Litauen*. Übersetzt von Walter Panitz. Hamburg.
- Mickiewicz, Adam (1969): *Pan Tadeusz*. Bearbeitet von Konrad Górski. Wrocław.
- Mickiewicz, Adam (1997): „Literatura słowiańska. Kurs drugi“. In: Zbigniew J. Nowak/Maria Prussak et al. (Hg.): *Dzieła*, Bd. IX, Vorlesung II und III. Warszawa.
- Mrowcewicz, Krzysztof (2007): „Europäer und Sarmaten“. In: *Zehn Jahrhunderte polnischer Literatur*. Übersetzt von Birgit Sekulski. Warszawa, 75–104.
- Niedźwiedź, Jakub (2001): „Mesjanizm“. In: Andrzej Borowski (Hg.): *Słownik Sarmatyzmu*. Kraków, 111–114.
- Niedźwiedź, Jakub (2001): „Sarmacja i Sarmaci“. In: Andrzej Borowski (Hg.): *Słownik Sarmatyzmu*. Kraków, 172.
- Olszewski, Henryk (1974): „Ustrój polityczny Rzeczypospolitej“. In: Janusz Tazbir (Hg.): *Polska XVII wieku. Państwo-społeczeństwo-kultura*. Warszawa, 60–96.
- Pasek, Jan Chryzostom (1952): *Pamiętniki*. Mit einem Vorwort und Erläuterungen von Władysław Czapliński. Wrocław.
- Pasek, Jan Chryzostom (1967): *Die goldene Freiheit der Polen aus den Denkwürdigkeiten Sr. Wohlgeborenen des Herrn Jan Chryzostom Pasek*. Übersetzt und mit Erläuterungen von Günther Wytrzens. Graz, Wien, Köln.
- Pelc, Janusz (1993): *Barok – epoka przeciwieństw*. Warszawa.
- Potocki, Wacław (1924): *Wojna chocimska*. Bearbeitet von Aleksander Brückner. Kraków.
- Prejs, Marek (2009): *Oralność i mnemonika. Późny barok w kulturze polskiej*. Warszawa.
- Stasiewicz, Krystyna (1996): „Potępienie czy gloryfikacja? Ignacego Krasickiego stosunek do sarmatyzmu“. In: *Komunikaty Mazursko-Warmińskie*, Nr. 2, 305–313.

- Suchanow, Klementyna (2017): *Ja, Geniusz*. Bd. 1-2. Wołowiec.
- Szmydtowa, Zofia (1948): „Czynniki gawędowe w poezji Mickiewicza“. In: *Pamiętnik Literacki*, Bd. 38, 298–334.
- Tazbir, Janusz (1973): „Stosunek do obcych w dobie baroku“. In: Zofia Stefanowska (Hg.): *Swojskość i cudzoziemszczyzna w dziejach kultury polskiej*. Warszawa, 80–112.
- Tazbir, Janusz (1978): *Kultura szlachecka w Polsce*. Warszawa.
- Tazbir, Janusz (1979): *Spotkania z historią*. Warszawa.
- Ulewicz, Tadeusz (1950): *Sarmacja. Studium z problematyki słowiańskiej XV i XVI wieku*. Kraków.
- Urban, Grażyna (2001): „Etos rycerski“. In: Andrzej Borowski (Hg.): *Słownik Sarmatyzmu*. Kraków, 47–50.
- Witczak, Tadeusz (1969): „Epizod teatralny „Pamiętników” Jana Chryzostoma Paska“. In: *Pamiętnik Teatralny*, Nr. 4, 547–561.
- Wyka, Kazimierz (1963): *Pan Tadeusz. Studia o poemacie*. Warszawa.

## Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1637): Ein polnischer Edelmann, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt\\_van\\_Rijn\\_-\\_A\\_Polish\\_nobleman.jpg?uselang=de](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_van_Rijn_-_A_Polish_nobleman.jpg?uselang=de) [zuletzt aufgerufen am: 04.10.2021].
- Abbildung 2: Bernardo Bellotto (1779): Einzug des polnischen Gesandten Graf Jerzy Ossolinski 1633 in Rom, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bellotto\\_Entry\\_of\\_Jerzy-Ossoliński\\_into\\_Rome\\_in\\_1633.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bellotto_Entry_of_Jerzy-Ossoliński_into_Rome_in_1633.png) [zuletzt aufgerufen am: 04.10.2021].

Mikołaj Sokołowski

# Die Epoche Romantik

## Adam Mickiewicz

## Juliusz Słowacki

## Czesław Miłosz

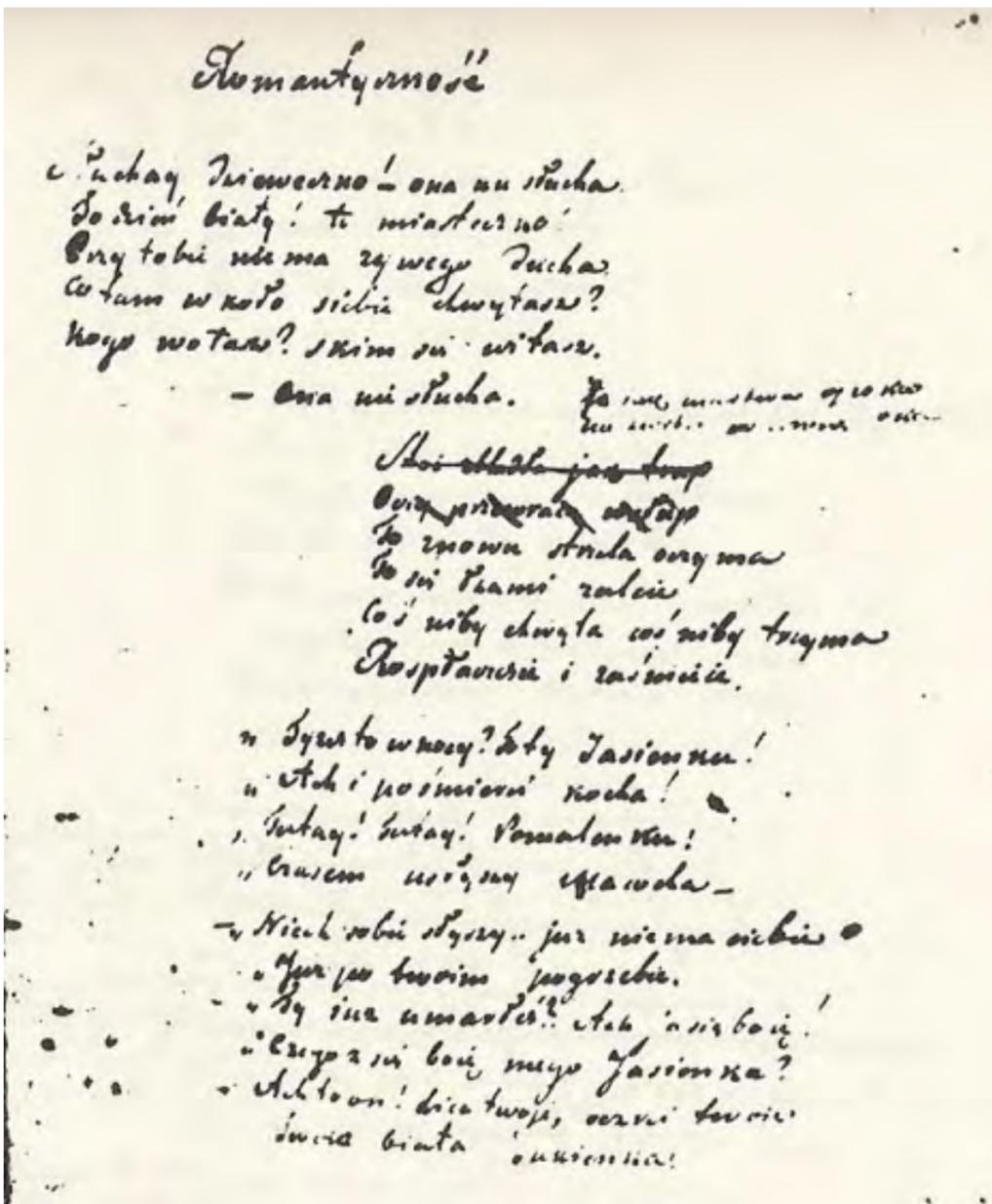


Abb. 1 Das von Adam Mickiewicz handschriftlich verfasste Manuskript von *Romantyczność*.

## 1. Eine unerschöpfliche Inspirationsquelle: Romantik von Adam Mickiewicz

*Romantyczność* (Romantik) ist eine Ballade von Adam Mickiewicz. Gemeinsam mit weiteren Balladen und Gedichten, wie beispielsweise *Świtezianka* (Das Mädchen vom Świtez-See), *Rybka* (Das Fischlein) oder *Lilje* (Die Lilien), und der literaturtheoretischen und literaturgeschichtlichen *Przedmowa* (Vorrede) wurde sie in Mickiewicz' erstem Gedichtband *Ballady i romanse* (Balladen und Romanzen) im Juni 1822 in Vilnius von Józef Zawadzki veröffentlicht, und zwar im Rahmen einer Subskription, die als das erste Crowdfunding der polnischen romantischen Literatur angesehen werden kann (Fabianowski 2021).<sup>1</sup> Die ursprüngliche Auflage von 500 Exemplaren war schnell vergriffen, sodass die *Balladen und Romanzen* bald darauf in einer weiteren Auflage von 1.500 Exemplaren erschienen und den bislang unbekanntem Dichter berühmt machten. Heute ist jener erste Gedichtband eine große Seltenheit auf dem antiquarischen Markt und gehört zu den gefragtesten polnischen Büchern.

Die von dem polnischen Literaturhistoriker Juliusz Kleiner formulierte Definition der Ballade hebt sowohl die formalen Merkmale wie Kürze und Knappheit hervor als auch die Genrezugehörigkeit zur Epik, und zwar weil Handlung und Dramatik durch Dialogisierung dargestellt werden (Kleiner 1958). Auf Mickiewicz' Ballade hatten sowohl polnisch-belarusisch-litauische Volkstraditionen als auch die deutsche Dichtung der Frühromantik und deren Philosophie Einfluss. Letzteres zeigt sich besonders in seinen Naturschilderungen und der Hinwendung zur schwarzen Romantik mit deren charakteristischen Themen wie Tod, Nacht und der Ästhetik des Schreckens, was u. a. in der Ballade von Gottfried August Bürger *Lenore* (1774) zu finden ist, aber auch im italienischen Sensualismus (auf der Philosophie von John Locke basierend), der als eine eigenständige Figur der italienischen Romantik angesehen werden kann und grundlegend, wenn auch nicht ausschließlich, den philosophischen Aufzeichnungen von Giacomo Leopardi (*Zibaldone*, verfasst in den Jahren 1817–1832) zu entnehmen ist. Inspiriert haben mag Mickiewicz hierbei die sensualistische Poesietheorie, die innere Bilder und deren sprachliche Äquivalente hervorhob, die für lokale Kulturen charakteristisch sind (die Aufteilung der Wortbedeutung in

<sup>1</sup> Die Verleger sammelten Gelder für die Publikation durch Vorauszahlungen zukünftiger Leser des Werkes.

„Hauptideen“, die das Wesen des Wortes ausdrücken, und „zusätzliche Ideen“, welche die Wörter mit individuellen Bedeutungen, Assoziationen, Erinnerungen einfärben und ihnen Lokalkolorit verleihen [SOKOŁOWSKI 2005]). Eine weitere Parallele zu Leopardi ist Mickiewicz' Sichtweise der Natur, die im Gegensatz zu den Aufklärungstheorien als bedrohlich, chaotisch und düster, als Reich des Todes und der Vernichtung beschrieben wird (SOKOŁOWSKI 2005). Erwähnt sei dabei, dass die bedeutende Wissenschaftlerin für polnische Literatur, Maria Janion, die Naturkonzeption in der frühen Phase der polnischen Romantik vor allem im Einflussbereich deutscher Ideen verortete, wo die Romantiker die Natur als allumfassenden Organismus und gemeinsame Wahrnehmung von Mensch und Welt verstanden (JANION 2000).

Mit *Balladen und Romanzen* entwickelte sich die aufkeimende polnische Romantik parallel zur englischen Romantik, die mit der Publikation der *Lyrical Ballads* (1798) von William Wordsworth und Samuel Taylor Coleridge begann, zu einer Literatur, die gemeinsam mit der deutschen federführend für neue literarische Strömungen war. Anhand des Einflusses ausländischer Literaturen sowie Mickiewicz' Innovativität lässt sich die kulturelle Zugehörigkeit seines Meisterwerks ausmachen, mit der die polnische romantische Literatur nicht nur im Einflussbereich der deutschen (VGL. JANION 2000) oder britischen Romantik, sondern auch der italienischen Romantik verortet wird – der Literatur der südlichen Sonne, der Schwermut und Melancholie (siehe Werke von Giorgio De Chiricos).

*Romantik* ist das Werk eines jungen Menschen. Als er es verfasste, war Mickiewicz noch keine 23 Jahre alt – bei der Veröffentlichung 24. Geprägt wurde der junge Mickiewicz von Vilnius, das damals eine europäische Metropole war, in der man die feinsten westlichen Waren, folkloristische Produkte aus den umliegenden Dörfern und ausländischen Lesestoff, vor allem deutsche Literatur-Almanache, erwerben und Erzählungen von Freunden, die gelegentlich ins Ausland reisten, lauschen konnte (PIWIŃSKA 2006). *Romantik* vereint den Respekt für die Tradition mit dem Streben der Jugend nach Neuzeitlichkeit. In den *Balladen und Romanzen* fing der Dichter sämtliche Färbungen, Schattierungen und den Glanz der Romantik ein. Er suchte nach neuen revolutionären Ausdrucksformen für Erfahrungen wie die erste Liebe (sie werden mit seinen Gefühlen für Maryla Wereszczakówna in Zusammenhang gebracht). Dabei fasste er die unglückliche und tragische Liebe (*Romantik*), ein Thema, das immer starke Aufmerksamkeit beim Publikum garantiert, in eine neue Form. Weitere Themen waren Verführung (*Das Mädchen vom Świtez-See*), Angst vor ungewollter Heirat, Fantasmen bezüglich der Mutterschaft und bezüglich der Situation,

alleinerziehend zu sein, die Bereitschaft der Mutter, für das Kind ihr Leben zu opfern (*Das Fischlein*), und schließlich der Wahnsinn, der die unausweichliche Konsequenz des Scheiterns ist (*Romantik*). Das Thema der tragischen Liebe haben die *Balladen und Romanzen* mit Mickiewicz' dramatischem Meisterwerk (Teil II und IV der „Ahnenfeier“, erschienen 1823) gemeinsam.

Die *Balladen und Romanzen* – die *Ballade Romantik* ist an zweiter Stelle enthalten – sind ein romantisches Manifest der philomathischen<sup>2</sup> Jugend, in dem die Motive einer legendären Geschichte (wie in der Ballade *Der Świtez-See*) in den Hintergrund treten. Die Anspielung auf Jan Śniadecki, Autor einer Abhandlung über klassische und romantische Schriften und Verfechter der Weltanschauung und Poetik des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts, stellte den jungen Dichter Mickiewicz in Opposition zur „alten“ Ordnung und eröffnete einen langanhaltenden Konflikt, der als Streit zwischen den Klassikern und Romantikern in die Geschichte einging (KAWYŃ 1960). Die Figuren, die in den *Balladen und Romanzen* auftreten, sind Eigenbrötler, Gebrochene, Ehrlose, Halbwilde, Götzen und Feen, sprich Sonderlinge, die in Czesław Miłosz' Roman *Das Tal der Issa*, von dem hier später die Rede sein wird, wiederkehren.

*Romantik ist die Geschichte einer jungen Frau namens Karusia*<sup>3</sup>, die den Verstand verloren hat, weil ihr Liebster Jasieńko gestorben ist. Karusia, von der Dorfgemeinschaft isoliert, wirft ihren Mitmenschen Unverständnis, Kälte, ja sogar ein kaltes Herz vor und irrt umher auf der Suche nach ihrem Liebsten, der seit zwei Jahren unter der Erde liegt. Dem Werk ist ein Motto aus Shakespeares Hamlet in Mickiewicz' herausragender Übersetzung vorangestellt, die in den Kanon der polnischen Poetismen eingegangen ist: „Me thinks, I see ... where? / – In my mind's eyes. // *Zdaje mi się, że widzę... Gdzie? / Przed oczyma duszy mojej*“ (MICKIEWICZ 1922). Diese Voranstellung schafft eine Stimmung des Grauens und des Geheimnisvollen.

Die Menschenmenge beschließt – ein bisschen aus Angst vor bösen Mächten, die das Mädchen zu beherrschen scheinen, ein wenig aus Mitgefühl – für die Seele des Jungen zu beten, damit seine Seele gemäß dem Volksglauben in die Welt der Lebenden zurückkehrt und die Geliebten vereint sein können. Unter der Menge befindet sich das lyrische Ich, oder vielmehr der Erzähler, der Sympathie für die Wahnsinnige empfindet und am gemeinsamen Gebet teilnimmt: „Ich sehe, ich glaub es auch / Und bete nach altem Brauch.“

<sup>2</sup> S. Fußnote 11.

<sup>3</sup> In der deutschen Übersetzung von Karl Dedecius werden die Namen der Liebenden (Karusia und Jasieńko) nicht genannt.

(MICKIEWICZ 1994, 59) [Orig.: „I ja to słyszę, i ja tak wierzę, / Płaczę i mówię pa-cierze (MICKIEWICZ 1922)]. Ein alter Mann versucht, das Volk davon abzuhalten. In ihm sahen zeitgenössische Leser einen Vertreter der *Klassiker* – den bereits erwähnten Jan Śniadecki. Der Greis stellt den Glauben des Volkes in Frage und behauptet, nichts zu sehen: „[...] Vertrau meinem Glas / Und Aug, ich seh nur Gedränge“ (Mickiewicz 1994, 59) [Orig.: *Ufajcie memu oku i szkiełku, / Nic tu nie widzę dokoła.* (MICKIEWICZ 1922)]. Er spricht im Namen der Vernunft, als Gegenpart zu der jungen Frau, die aus seiner Sicht „faselt wider Verstand“ (MICKIEWICZ 1994, 59) [Orig.: „*duby smalone bredzić*“ (MICKIEWICZ 1922)]. Aus diesem Weltanschauungskonflikt leitet der Autor einen generellen Gegensatz „lebendiger Wahrheiten“ und „toter Wahrheiten“ ab.

„Das Glas“ des Greises, das für wissenschaftliche Werkzeuge für die rationale Welterkenntnis und den Wissenserwerb steht, kontrastiert mit dem vom Volk erwarteten „Wunder“, das in der abschließenden Phrase „Hab Herz und schau in die Herzen!“ (MICKIEWICZ 1994, 59) [Orig.: „*Miej serce i patrzaj w serce*“ (MICKIEWICZ 1922)] zum Ausdruck gebracht wird.

Bei dieser einfachen Geschichte, deren Ursprung in der Volkskunst liegt (z. B. in der Ballade *Zmarły kochanek przybywa* (JAWORSKA 1991, [Der verstorbene Geliebte kommt]), handelt es sich um einen Mythos, der jedoch wesentlich umfassender ist. Die wichtigere und stärker ausschlaggebende Aussage des Werkes wird deutlich, wenn man die Grundsätze der frühen deutschen Romantik, besonders der Jenaer Frühromantik, betrachtet. Auf den universellen und allgemeinen Sinn der Ballade weist bereits ihr Titel „Romantik“ (*Romantyczność*) hin. Er ist vieldeutig und kann als freie Übersetzung des deutschen Wortes „Romantik“ verstanden werden. In seiner *Vorrede zu den Balladen und Romanzen* verwendete Mickiewicz den Begriff „Romantische Welt“ (*świat romantyczny*), was beweist, dass er mit „Romantik“ (romantyzm) nicht nur die literarische Epoche meinte, sondern eine Phase der Kultur, ja der Zivilisation, die im antiken Griechenland ihren Ursprung hatte, sich im Mittelalter entwickelte und in der Renaissance (einschließlich der italienischen) ihren Höhepunkt erreichte. Die Romantik des 19. Jahrhunderts sollte lediglich eine Wiederaufnahme, eine Wiederholung der ursprünglichen Romantik des 15. Jahrhunderts sein.

Mickiewicz' Ballade, die als eine Darstellung der so verstandenen Romantik gilt, ist etwas mehr als ein literarisches Werk. Sie ist eine eigene Welt, sie ist ein Kosmos, und sie beinhaltet die Theorie von Allem. Als Mickiewicz die Grundlagen für die Welt seiner Romantik formulierte, ließ er sich von der deutschen *Frühromantik* inspirieren, die vor allem durch die Philosophie Friedrich Schlegels geprägt war und durch die beiden Zeitschriften *Lyceum* (1797) und

*Athenäum* (1798–1800) populär wurde. In diesem Konzept erhebt sich die Poesie in den Rang des Seins, des Ideals, ja des Absoluten, und umfasst alle Aspekte der Welt und der Gegenwart des Menschen mit all seinen Aktivitäten und der geistigen, immateriellen Dimension sowie der Vollkommenheit (LACOUÉ-LABARTHE/NANCY 1978). Mickiewicz integrierte in seine Ballade die Idee vom romantischen Individuum, die Wissenschaft (Wissen) und Bildung (Erkenntnis) umfasst. Die Gedanken des Dichters über das Individuum könnte man als „soziologisch“ bezeichnen, in dem Sinne, in dem Soziologie soziale Phänomene erkennt, um prosoziale Haltungen zu entwickeln und folglich die Gruppenbindung zu stärken. Die Ausgrenzung aus der Gemeinschaft wird als unerwünscht empfunden und vom Autor als Tragödie dargestellt. Karusia – die Verkörperung der reinen romantischen Liebe – wird von der lokalen Gemeinschaft als anders, rätselhaft und „verrückt“ wahrgenommen. Doch die Gemeinschaft verstößt sie nicht, weil sie an die Wahrhaftigkeit ihrer Gefühle glaubt, wie auch der Dichter, und auch aufgrund der Tatsache, dass ihr Geliebter wirklich existiert hat. Diese Menschen verbindet der Glaube an die romantische Liebe.

Zu Mickiewicz' romantischem Weltentwurf, den seine Ballade beinhaltet, gehört die Konzeption des Erkennens und Lehrens sowie der Weitergabe und des Teilens von Wissen. Der romantische Dichter teilte dieses Konzept des Wissens und der Wissenschaft mit anderen Romantikern (CYSEWSKI 1987; VGL. KALINOWSKA 1989). Nach Auffassung von Georges Gusdorf, dem Autor eines für die Wissenschaftsgeschichte grundlegenden Werkes – *Fondements du savoir romantique* (Bd. 9) – setzt die romantisch konzeptualisierte Erkenntnis eine vordefinierte Einheit von Subjekt und Objekt voraus, woraus der Vitalismus des romantischen Wissens entstand (GUSDORF 1982, 385). Diese Einheit entspricht Mickiewicz' Gegenüberstellung der „lebendigen Wahrheiten“ und „toter Wahrheiten“, deren Attribute Lupe und Mikroskop sind – sprich das „Glas“ des Greises. In dieser Überzeugung war die Welt etwas Lebendiges „un grand vivant“ (GUSDORF 1982, 354), das durch allgemeine Sympathie miteinander verbunden ist.

Ganz im Sinne des Zeitgeistes formulierte Mickiewicz ein pädagogisches Ideal, das beim Meister und beim Schüler gemeinsames Empfinden für den Gegenstand ihrer Forschung annimmt. Der Gegenentwurf eines solchen Lehrers ist in seiner Ballade der Greis. Inspiriert von der Philosophie Jean Jacques Rousseaus und von Mickiewicz' Werken entwickelten später unter anderem Bronisław Trentowski<sup>4</sup> und Ewaryst Estkowski (KOT 1934) ihre pädagogischen

<sup>4</sup> Autor von *Chowanna czyli systemu pedagogiki narodowej* [Chowanna, oder das System der Nationalpädagogik], 1842.



Abb. 2 Portret Adama Mickiewicza von Walenty Wańkiewicz (1827–1828)

Konzepte. Ihre Schriften hatten das Ziel, junge Polen zu erziehen, deshalb gilt allgemein, dass sie den Grundstein für die nationale Erziehung legten. Klementyna Hoffmanowa verfasste in jener Epoche pädagogische Theorien, die ausschließlich für Mädchen bestimmt waren.

Mickiewicz ist Konstrukteur eines neuen Polens. Gemeint ist hiermit nicht nur, dass man Mickiewicz quasi mit der Muttermilch einsaugt und ab dem zwanzigsten Jahrhundert in den Schulen vermittelt bekommt, oder vorher durch die Lektüre von aus Paris ins geteilte Polen geschmuggelten Büchern, die ihren Weg in die Hände der späteren Intelligenz, Wissenschaftler, Pädagogen und Philosophen fanden. Die Rede ist hier von einem Polen, das der Dichter selbst konzipiert und dem er in seinem Werk Ausdruck verleiht; in seinen *Balladen und Romanzen* besingt er auch die Regionalität. Die Ballade *Romantik* kann als Entwurf für eine ideale Welt der Polen interpretiert werden, aber viel spricht für eine universalistische Interpretation, nämlich als ein Gedicht über einen Menschen in einer Welt inmitten von anderen Menschen und verschiedensten Kreaturen, von denen er sich unterscheidet. Einige Wendungen aus Mickiewicz' *Balladen und Romanzen* sind in der polnischen Kultur zu geflügelten Worten geworden, so zum Beispiel: „Lebendige

Wahrheiten“ („prawdy żywe“), „dein All ist Staub“ („świat w proszku“), „Glas und Aug“ („szkiełko i oko“) des Greises und „die Dame tötet den Herrn“ („pani zabija pana“<sup>5</sup>). Mickiewicz' Fantasie, auch die sprachliche, inspirierte viele spätere Autoren, auch junge Schriftsteller nach 1989.

## 1.1. Romantik und die Moderne

Im Jahr 2002 veröffentlichte Tadeusz Dąbrowski (\*1979) einen Band mit dem Titel *Mazurek* (Mazurka), der ein Gedicht mit dem Titel *Romantik* beinhaltet:

[...] Es regnet. Ich habe dich in meiner Tasche.  
Ich klinge irgendwo: (Kowalski? Śniadecki?).  
Beim Reingehen sage ich:  
*Ich.*

[...] Pada. Mam cię w kieszeni.  
Wciskam cokolwiek: (Kowalscy?  
Śniadecy?). Wchodzę mówiąc:  
*Ja.*

(DĄBROWSKI 2002, 47)

„Romantik“ kommt auch in den Werken von Stanisław Dłuski vor, und zwar *Romantik des 21. Jahrhunderts* (*Romantyczność XXI wieku*):

Höre doch, Mädchen!  
Eingeschlafen bist du zwischen Gräsern und Lerchen  
An das Schweigen  
der Mutter Erde geschmiegt [...]

*Słuchaj dziewczeczko!*  
*Zasnęłaś wśród traw i skowronków*  
*Przytulona do matki*  
*Ziemi milczenia [...]*

(Dłuski 2010, 43)

<sup>5</sup> Aus Mickiewicz' Gedicht *Lilje* (*Die Lilien*).

Nach Ansicht des zeitgenössischen Literaturwissenschaftlers und Kritikers Wojciech Maryjka haben wir es bei Dąbrowski mit einer auf das eigene Ich reduzierten Interpretation des Mickiewicz'schen Konzepts zu tun. Bei Dłuski hingegen wird das Thema der romantischen Ballade auf das Motiv des Todes reduziert (MARYJKA 2016, 72).

Zweifellos spielen die zeitgenössischen Dichter nicht nur mit Mickiewicz und der romantischen Lyriktradition. Während für Mickiewicz die „Romantik“ als romantische Welt Gegenstand der Beschreibung war, sind für unsere Zeitgenossen Mickiewicz' Werk und seine Romantik der Bezugspunkt. Das von Mickiewicz beschriebene Geschehnis – ein einsames Mädchen irrt nach dem Tod ihres Liebsten vor den Augen der gleichgültigen Menschenmenge durch das Dorf – nimmt die Beschreibung des gleichgültigen Zeugen der Nazi-Verbrechen während der Shoah vorweg. Diese Szene liefert eine literarische Vorlage, die oft von Post-Holocaust-Autoren imitiert wird (ŻUKOWSKI 2013).<sup>6</sup>

Es gilt als akzeptiert, dass Mickiewicz' Gedicht im 19. Jahrhundert eine neue Poetik einläutet, in der die aufklärerischen Ideen der Vernunft, Harmonie und Klarheit gegen romantische Ideen ersetzt werden: Vorrang vor der Rationalität haben nun die Gefühle, der Wahnsinn und die Dunkelheit – die Nacht. Maria Żmigrodzka spricht allerdings das Problem der Innovativität von Mickiewicz' früheren Werken an und zeigt deren klare Abhängigkeit von der Tradition des Julian Ursyn Niemcewicz auf, besonders von dessen *Śpiewy historyczne* (1816, [HISTORISCHE NATIONALGESÄNGE DER POLEN], ŻMIGRODZKA 1956).

Zieht man die Tatsache in Betracht, dass die *Balladen und Romanzen* nicht nur den Beginn der Romantik im Lesebewusstsein der Polen kennzeichnen, die allgemein als der Beginn einer neuen Ära in der polnischen Kultur – als Moderne – betrachtet wird, und das Werk somit als Merkmal für die Periodisierung zu verstehen ist, die das kollektive Bewusstsein der Polen prägt und bis heute eine unerschöpfliche Inspirationsquelle für nachfolgende Generationen von Dichtern, Komponisten und Filmemachern darstellt, ist Adam Mickiewicz' *Romantik* eines der wichtigsten polnischen Gedichte, die jemals geschrieben wurden.

<sup>6</sup> Vgl. hierzu Czesław Miłosz' Gedicht *Campo di fiori* (1943). Michał Dąbrowski schreibt in seinem Artikel *Autor nieznany, „Karuzela przy murach getta“* (2015) auf der Seite culture.pl, Miłosz' Gedicht beruhe auf zwei Parallelismen: auf der Gegenüberstellung des Völkermordes an den Juden hinter den Mauern des Warschauer Ghettos während der NS-Besatzung und der Gleichgültigkeit der Warschauer, die sich auf der anderen Seite der Mauer auf dem Karussell amüsieren, und auf dem Vergleich des Holocausts mit der Verbrennung von Giordano Bruno auf dem Scheiterhaufen im Jahr 1600 auf dem Campo di Fiori in Rom vor einer gleichgültigen Menge.

Dies gilt sowohl in rein ästhetischer und künstlerischer Hinsicht als auch jenseits aller ästhetischer Kriterien.

## 2. Auf der Suche nach Spiritualität: *Testament mój* von Juliusz Słowacki



Abb. 3 Juliusz Słowacki von Juliusz Zuber (1909)

Das Gedicht *Mój testament* (*Mein Testament*) von Juliusz Słowacki markiert nicht nur eine neue Etappe in der Geschichte der polnischen romantischen Lyrik, sondern gleichzeitig eine neue Schaffensphase des Autors. Es wurde zwischen 1839 und 1840 in Paris verfasst und gilt als das bekannteste polnische Beispiel für Lyrik in Form eines poetischen Testaments. Słowacki schrieb *Mein Testament* kurz bevor er der von Andrzej Towiański initiierten religiösen Bewegung *Koło Sprawy Bożej* (dt.: Kreis der göttlichen Sache) beitrug. Es entstand jedoch so früh, dass es weder mit Towiańskis erstem Auftreten im öffentlichen Leben der Pariser Exilpolen in Verbindung gebracht werden kann noch als Beweis für Słowackis Zugehörigkeit zu der Bewegung dienen könnte. *Mein Testament* offenbart eine radikale Veränderung in Słowackis geistiger Haltung, der sich für neue Formen von Religiosität öffnete.

Bezüglich der Form der Religiosität, die sich im 19. Jahrhundert nach der Niederschlagung des Novemberaufstandes unter den Exilpolen in Frankreich herausbildete und zu deren Vertretern Słowacki gehörte, hat der Dichter einen besonderen, außergewöhnlichen, ja einzigartigen Stellenwert. Sein Gedicht of-

fenbart ein starkes Bedürfnis nach spirituellen Erfahrungen und den Wunsch nach etwas Heiligem und nach direktem Kontakt mit Gott. Für Słowacki ist diese Form der Religiosität essenziell; sein Individualismus ist ein außergewöhnliches und einzigartiges Phänomen. Słowacki versuchte, seine Bedürfnisse im Towianismus zu stillen, doch entmutigten ihn schnell der Personenkult um den Meister und die dreisten Bekenntnisse und Praktiken, die darin bestanden, Mitglieder der Gemeinschaft zu unterdrücken, die nach Towiańskis Meinung „faul“ wurden und abwichen. Schlussendlich wandte sich Słowacki wegen der massentauglichen Religiosität ab und ging seinen eigenen individuellen Weg der seelischen Entwicklung. Seine Haltung wurde durch seinen Konflikt mit Mickiewicz gefestigt, der als unbestrittene Autorität in den Pariser Emigrantenkreisen, ja als eine Art Gesetzgeber für die romantische Poetik und als strenger Kritiker die Lyrik des jüngeren Dichters mehrfach herabwürdigte. Der polnische Literaturhistoriker Manfred Kridl beschrieb diesen Konflikt der beiden Künstler als „Antagonismus der Dichterpropheten“ (1925). Heute erweckt dies berechtigte Zweifel unter Literaturwissenschaftlern, die die poetischen Leistungen nicht durch das Prisma persönlicher Feindseligkeiten bewerten (MAJCHROWSKI 2006).

*Mein Testament* ist eine Manifestation des extremen romantischen Individualismus, wo das Individuum mehr bedeutet als die Gemeinschaft, obwohl beide in enger Beziehung stehen, mehr noch: Die Gemeinschaft ist vom Individuum abhängig. Es ist das Subjekt, das die Gemeinschaft leitet und führt.

### Mein Testament

Ich hab' mit euch gelebt, geweint, mit euch gelitten,  
Wer edel, ist mir niemals gleichgültig gewesen,  
Nun lass' ich euch und geh' mit schweren Trauerschritten –  
Als ließe ich mein Glück – ins Reich der Geisterwesen.

Nicht *einen* Erben werde ich hier hinterlassen,  
Für meinen Namen nicht, und nicht für meine Laute; –  
Mein Name, kurzer Blitz, ging unter in den Massen;  
Er bleibt ein hohler Schall, der niemanden erbaute.  
Doch melde, wer mich kannte, ehe ich verblaßte,  
Daß ich fürs Vaterland mich jung dahingeschunden;  
Solang das Schiff noch kämpfte – saß ich auf dem Maste,  
Und als es kenterte – ging ich mit ihm zugrunde ...

Wer edel, mag es dann, voll Trauer, auch bekunden,  
Wenn ihn des Vaterlandes Mißgeschicke mahnen:  
Mein Geist trug nie das Bettelkleid des Vagabunden,  
Nur eins, das glanzvoll war vom Glanze meiner Ahnen.

Die Freunde mögen sich in den Aloe-Schatten  
Versammeln nachts, mein Herz den Flammen übergeben,  
Und der, die es mir gab, es dann zurückerstatten –  
Als Asche – wie's die Welt den Müttern heimzahlt eben.

Die Freunde mögen sich besinnen dann beim Weine  
Auf meinen Tod, auf ihres eignen Jammers Tücken:  
Wenn ich ein Geist bin, will ich ihnen gern erscheinen,  
Befreit mich Gott von Qualen – lass' ich mich nicht blicken ...

Wer aber weiterlebt, darf nicht den Mut verlieren,  
Er muß dem Volk das Öllicht der Erkenntnis tragen;  
Und wenn es sein muß fallen, wie die andern vielen,  
Wie Steine, die Gott schleudert auf die Barrikaden! ...

Was mich betrifft – ich lasse wenige alleine,  
Die ich, ein stolzes Herz, vielleicht erobert habe;  
Ich tat den Gottesdienst, den harten, wie ich meine,  
Und nehme vorlieb nun – mit unbeweintem Grabe.

Wer war schon, außer mir, bereit den Ungeheuern  
Der Welt zum Trotz und ganz ohne Applaus zu leben?  
Und dann ein überfülltes Geisterboot zu steuern  
Und leise fortzuschweben wie nur Geister schweben?

Und dennoch bleibt nach mir fatale Stärke rege,  
Als ich noch lebte, war's ein Kopfputz nur, ein leerer;  
Nun wird sie euch Bedrängnis sein auf eurem Wege,  
Bis daß sie Engel macht aus euch, ihr Brotverzehrter.

(SŁOWACKI 2011, 176 F)

## Testament mój

Żyłem z wami, cierpiałem i płakałem z wami;  
Nigdy mi, kto szlachetny, nie był obojętny:  
Dziś was rzucam i dalej idę w cień – z duchami,  
A jak gdyby tu szczęście było, idę smętny.

Nie zostawiłem tutaj żadnego dziedzica,  
Ani dla mojej lutni, ani dla imienia:  
Imię moje tak przeszło, jako błyskawica,  
I będzie, jak dźwięk pusty, trwać przez pokolenia.

Lecz wy, coście mnie znali, w podaniach przekażcie,  
Żem dla ojczyzny sterał moje lata młode;  
A póki okręt walczył, siedziałem na maszcie,  
A gdy tonął, z okrętem poszedłem pod wodę...

Ale kiedyś, o smętnych losach zadumany  
Mojej biednej ojczyzny, pozna, kto szlachetny,  
Że płaszcz na moim duchu był nie wyżebrany,  
Lecz świetnościami moich dawnych przodków świetny.

Niech przyjaciele moi w nocy się zgromadzą  
I biedne serce moje spalą w aloesie  
I tej, która mi dała to serce, oddadzą:  
Tak się matkom wypłaca świat, gdy proch odniesie...

Niech przyjaciele moi siędą przy pucharze  
I zapiją mój pogrzeb – oraz własną biedę:  
Jeżeli będę duchem, to się im pokażę,  
Jeśli Bóg nie uwolni od męki, nie przyjdę...

Lecz zaklinam: niech żywi nie tracą nadziei  
I przed narodem niosą oświaty kaganiec;  
A kiedy trzeba, na śmierć idą po kolei,  
Jak kamienie, przez Boga rzucane na szaniec!...

Co do mnie – ja zostawiam maleńką tu družbę  
Tych, co mogli pokochać serce moje dumne;  
Znać, że srogą spełniłem, twardą Bożą służbę,  
I zgodziłem się tu mieć nieplakaną trumnę.

Kto drugi tak bez świata oklasków się zgodzi  
Isć?... taką obojętność, jak ja, mieć dla świata?  
Być sternikiem duchami napełnionej łodzi  
I tak cicho odlecieć, jak duch, gdy odlata?

Jednak zostanie po mnie ta siła fatalna,  
Co mi żywemu na nic... tylko czoło zdobi;  
Lecz po śmierci was będzie gniotła niewidzialna,  
Aż was, zjadacze chleba – w aniołów przerobi.

(SŁOWACKI 1914, 2 F.)

Das Gedicht hat zwei Themenkomplexe. Der erste ist biographisch und stellt das bisherige Innenleben sowie das Tun des Dichters dar. Der zweite Komplex besteht in einer Zukunftsvision, die auf dem Glauben des Dichters an eine höhere Weltordnung und an seine Mission als Führer der Menschen beruht. Hier gibt es prophetische Elemente. Beide Themenkomplexe stehen nicht einfach chronologisch oder linear nebeneinander, sondern sind miteinander verflochten. Die erste Strophe des Gedichts enthält Motive und Bilder beider Themenstränge, die im Verlauf des Textes auseinanderdriften. Der Leser ahnt nicht, dass in dem Gedicht eine poetische Revolution und Überraschung auf ihn wartet. Der Dichter wendet sich an seine Gefährten in der unglückseligen Emigration und betont, dass er Mitglied dieser Gemeinschaft war. Er kündigt seinen Abschied an, lässt seine Freunde zurück und entfremdet sich von seinem festen Leserkreis. Er werde mit den Geistern gehen, was im Sinne der romantischen Poetik sowohl das Lebensende als auch das Streben nach einer höheren Bedeutung des Seins heißen kann. Das Wort „Schatten“ lässt keinen Zweifel: Es geht um den Tod. Der sterbende Dichter schreibt sein Testament, möchte man meinen, doch weit gefehlt. „Nun lass’ ich euch“ bedeutet nicht nur das Verlassen der Gemeinschaft, sondern vor allem Abkehr von der bisherigen romantischen Poetik und infolgedessen die Abrechnung mit dem eigenen Schaffen.

Der Begriff „Geist“ hat, obwohl er der towianistischen Terminologie entspricht, ebenfalls eine merkwürdige Bedeutung. Er entspricht nicht dem von

Towiański geprägten Sinn. Jene Bedeutung wird in den folgenden Strophen entwickelt, in denen der Dichter schreibt: „Mein Geist trug nie das Bettelkleid des Vagabunden, / Nur eins, das glanzvoll war vom Glanze meiner Ahnen.“ Mit diesen Worten kündigt er die Figur des Volkssängers Zorian an, eine Schlüsselfigur seiner letzten Schaffensphase. Es handelt sich dabei um eine lyrische Figur, die entweder nach Słowacki als „genealogisch“ oder nach Wissenschaftlern des 20. Jahrhunderts als „mystisch“ (JANION, ŻMIGRODZKA 1981) bezeichnet wird und ihren Höhepunkt später in Słowackis slawischem Epos *Król Duch* (1847, [KÖNIG GEIST]) findet. Dort wird der Mantel dieses Lyraspielers beschrieben, der an den Sternenhimmel erinnert und den Kosmos sowie verschiedene Wesen und Existenzen symbolisiert.

Mit *Mein Testament* verkündet Słowacki den Tod des romantischen Dichters und die Geburt des Schöpfers einer neuen Poesie. Ihr Ideal ist der Geist, verstanden als Führer, der die Menschheit zum Himmel, zu einer höheren Realität geleitet, die von Słowacki zuweilen als das himmlische Jerusalem bezeichnet wird. Der Dichter solle laut Słowacki „[...] ein überfülltes Geisterboot [...] steuern / Und leise fort[...]schweben wie nur Geister schweben“. Słowacki glaubte fest daran, dass seine Dichtung nicht der Trivialität und Belustigung dienen würde, sondern als „fatale Stärke“ die Menschen innerlich verwandelt bis sie schließlich „Engel macht aus euch, ihr Brotverzehrer“. In seiner letzten Schaffensphase ist der „Engel“ die vollkommene Gestalt des Menschen, der nach der Überwindung der Materie, der Sünde und selbst der Form höhere Existenzstufen erreicht. Durch die Verflechtung autobiographischer und protoprophetischer Motive ist die Form dieser neuen idealisierten Poesie das Ergebnis innerer Erfahrungen des Autors, aber auch historischer Ereignisse. Wenn Słowacki äußert „[d]och melde, wer mich kannte, ehe ich verblaßte, / Daß ich fürs Vaterland mich jung dahingeschunden“, meint er die Zeit des Novemberaufstandes und seinen diplomatischen Auftrag in London. Mit der Phrase „Solange das Schiff noch kämpfte – saß ich auf dem Maste, / Und als es kenterte – ging ich mit ihm zugrunde ...“ spricht er allerdings von der Niederschlagung dieses nationalen Befreiungsaufstandes und von seiner Entscheidung, gemeinsam mit den verbliebenen Kämpfern ins Exil nach Paris zu gehen.

Von da an entwickeln sich Słowackis Dichtung und seine Spiritualität in Einklang und Harmonie mit der französischen Romantik, deren führende Vertreter Alphonse de Lamartine und Victor Hugo Wegbereiter der neuen religiösen Poesie waren. Beide glaubten an die spirituelle Natur der Welt und waren davon überzeugt, dass der Mensch Teil und Ausdruck dieser Welt ist und sich von dem Wunsch, mit diesen Kräften vollkommen zu verschmelzen, leiten lassen soll.

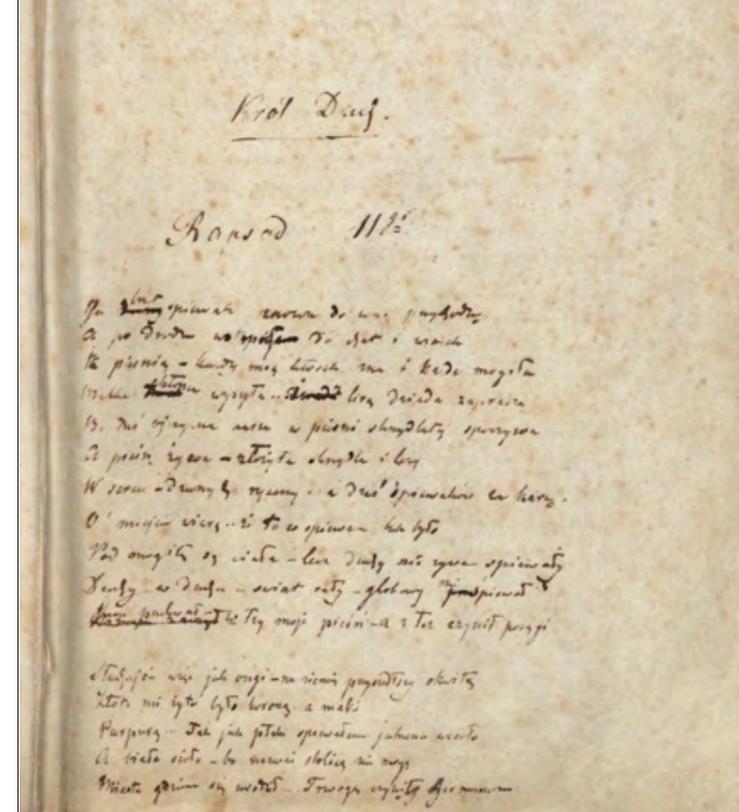


Abb. 4 Das von Juliusz Słowacki handschriftlich verfasste Manuskript von *Król-Duch*. Rapsod 1-szy

## 2.1. Rezeption

Słowackis spätes lyrisches Schaffen beeinflusste die Poetik der Dichtergruppe *Żagary*<sup>7</sup>, zu welcher auch Czesław Miłosz gehörte. Die Poesie von *Żagary* reflektierte die krisenhafte Situation der polnischen Gesellschaft. Juliusz Słowackis *Testament* hatte auch nachhaltigen Einfluss auf das Schaffen der polnischen Schriftsteller während der Besatzung durch die Nationalsozialisten. Deutlich vernehmbar ist die Anlehnung an Słowacki in Zuzanna Ginczankas Gedicht *Non omnis moriar*, das als eines der bewegendsten literarischen Zeugnisse der Shoah gilt. Die Autorin verwendete Formulierungen aus Słowackis Gedicht, unter anderem „Nicht einen *Erben* habe ich hier hinterlassen“ [Orig.: „*Nie zostawiłam tutaj żadnego dziedzica*“ (GINCZANKA 1953)] und zeigt die tragische Situation der jüdischen Dichterin, der infolge einer Meldung ihrer Vermieterin, Zofia Chomin, Verhaftung und Tod durch die Deutschen drohte.

Als sie damals dem Tod entkommen war – sie wurde zwei Jahre später in Krakau verhaftet und 1944 ermordet – legte sie mit ihrem Gedicht *Non omnis*

<sup>7</sup> Dt. *Feuersbrunst*; Zeitschrift, die 1931–1934 in Vilnius herausgegeben wurde.

*moriar* ein bedeutendes Zeugnis der Shoah ab. Nicht einen Erben werde sie hinterlassen, weil sie hingerichtet werden könnte. In diesen Worten ist der Vorwurf zu vernehmen, dass niemand ihrer Stimme lauscht, niemand ihr Rufen hört, sowie die Befürchtung, dass außer ihr sich niemand daran erinnern wird, was ihr widerfahren ist, sich niemand an sie erinnern wird, niemals jemand von ihren tragischen Erfahrungen erzählen würde. Dass die zukünftigen Dichter dieses Thema nicht aufgreifen werden. Ihr Erbe wäre jemand, der die Wahrheit über die Shoah sagt. Die Verwandlung in Engel, von der Słowacki schrieb, ist bei Ginczanka eine Grotteske, in der Diebe, die nach ihrer Flucht vor der Verhaftung nach ihren Schätzen suchen, ihre Kissen aufreißen und umhüllt von Federn an heruntergekommene, gefallene Engel erinnern (KIEC 1994, ARASZKIEWICZ 2001).

Der Titel des Sachbuchromans von Aleksander Kamiński *Kamienie na szaniec* (1944, [STEINE FÜR DIE BARRIKADE]), der die Geschichte des tragischen Schicksals der jungen Menschen von *Szare Szeregi*<sup>8</sup> im Kampf gegen die Deutschen im besetzten Warschau erzählt, ist ein Zitat aus der siebten Strophe von Słowackis *Mein Testament*: „Wer aber weiterlebt, darf nicht den Mut verlieren, / Er muß dem Volk das Öllicht der Erkenntnis tragen; / Und wenn es sein muß fallen, wie die andern vielen, / Wie Steine, die Gott schleudert auf die Barrikaden! ...“. In dieser Strophe formulierte der Dichter das Gebot, in seiner Entwicklung beharrlich zu bleiben, auch wenn die Führung fehlen sollte. Kamiński überarbeitete diese Formel gemäß der Idee des romantischen Heldentums, das das Wohl des Vaterlandes über das eigene Recht auf Leben und Glück stellte. Seine Worte bilden eine moralische Regel, die dazu aufruft, das eigene, oft junge Leben für gemeinschaftliche Werte und das Allgemeinwohl zu opfern. Die jungen Soldaten von *Szare Szeregi* richteten sich danach: Sie sind die „auf die Barrikaden geschleuderten Steine“. Einer nach dem anderen kommt im militärisch ungleichen Kampf gegen den Besatzer zu Tode.

Auch der Dichter Krzysztof Kamil Baczyński, der in seiner Lyrik die Tragödie der Besatzungserfahrung zum Ausdruck bringt, hat sich von Słowackis Dichtung inspirieren lassen. Er schöpfte aus der romantischen Vorstellungswelt, unter anderem aus den Werken von Mickiewicz. Seine Ballade *Łowy* (1942) ist verwandt mit Mickiewicz' *Balladen und Romanzen*, insbesondere mit der Ballade *Das Mädchen vom Świtez-See* (MUSIEROWICZ-KIEREŚ 2008). Anhand dieses Beispiels ist zu sehen, wie lange das bereits im zwanzigsten Jahrhundert vorhandene romantische Paradigma in seiner heroisch-patriotischen Version

<sup>8</sup> *Szare Szeregi* (Graue Reihen), Deckname der polnischen Pfadfinderbewegung im Zweiten Weltkrieg.

existiert, das die moralischen Prinzipien, den Kodex für Krieg und Heldentaten im Kampf gegen die Besatzer sowohl im 19. als auch im 20. Jahrhundert definiert (JANION 2000A). Słowackis Gedicht *Mein Testament* kündigt die Abkehr von der traditionellen romantischen Poetik und den Beginn einer neuen Ära an: die Moderne.

### 3. Czesław Miłosz' Sicht auf die polnische Romantik

Czesław Miłosz' Ansichten zur polnischen Romantik sind eines der am häufigsten aufgegriffenen Themen unter Literaturwissenschaftlern, die sich mit seinem Werk beschäftigen. Diese Überlegungen fasst Michał Masłowski in seinem Artikel *Tożsamość indywidualna, tożsamość zbiorowa, romantyzm w dziele Miłosza* (Individuelle und kollektive Identität und die Romantik in Miłosz' Werken) synthetisch zusammen. Es handelt sich dabei um die Nachlese einer internationalen Konferenz, die 2011 anlässlich des hundertsten Geburtstages des Dichters stattfand (FIUT ET AL. 2013). Masłowskis Hauptthese lautet wie folgt: Miłosz konstruierte seine Identität, indem er auf die Romantik reagierte, die sowohl die Rechte des Individuums als auch die Pflichten der Gemeinschaft definiert. In der Einschätzung Masłowskis hatte Miłosz eine ambivalente Einstellung zur Romantik und verurteilte den romantischen Messianismus konsequent als eine über die Jahrhunderte fixierte negative Disposition der polnischen Kultur, die zu viel Hoffnung in einen vereinfachten Katholizismus setzte, der darüber hinaus meist nur oberflächlich und dem Anschein nach akzeptiert wurde und durch eine überschwängliche Verherrlichung der eigenen Nation gekennzeichnet war, was zur Zunahme nationalistischer Tendenzen und Fremdenfeindlichkeit sowie Antisemitismus geführt habe (MASŁOWSKI 2013).

Einerseits lehnt Miłosz die romantische Rolle des Dichterpoeten ab, der seine Nation führt und ihr messianistische Ideale einimpft. Andererseits akzeptiert er die aus dem romantischen Poesiekonzept stammende Funktion des Künstlers als Anführer, der sich allerdings nicht an eine auserwählte Gemeinschaft – die Nation – wendet, sondern an alle Menschen, ungeachtet der Unterschiede zwischen ihnen: Er wendet sich an die Menschheit. Den Ursprung jener Mission suchte er bei Mickiewicz, den er „bewahrte“, indem er das künstlerische Niveau seiner Werke lobte, und mit dessen „Wurzeln im Klassizismus“ er respektvoll umging (MASŁOWSKI 2013, 304).



Abb. 5 *Wizja* von Witold Pruszkowski (1890)

Miłosz war demnach ein romantischer Schriftsteller (insofern der die Ansicht von einer Sonderstellung des Dichters in der Gesellschaft teilte), und gleichzeitig war er es nicht (wenn er den Messianismus und die Idee einer begrenzt definierten Nation ablehnte). Er war in dem Sinne ein romantischer Schriftsteller, als er die romantische Attitüde, mit den poetischen Traditionen der vorangegangenen Epoche, sprich der Romantik, vollkommen oder teilweise zu brechen, befürwortete. So wie die Romantiker suchte Miłosz nach neuen, frischen und aufrichtigen Formen von Religiosität und religiöser Erfahrung, die der Literaturwissenschaftler Aleksander Fiut als „ewigen Augenblick“ bezeichnete (1998).

Im Januar 2004, als er bereits in Krakau lebte, kehrte Miłosz gedanklich zurück zu seinen Interpretationen von Mickiewicz' Balladen, die er 1974 im Linguistischen Labor der University of California in Berkeley eingespielt hatte. Für eine Ausgabe von Mickiewicz' Werken in der Reihe „Lekcja literatury z ...“ des Verlages Wydawnictwo Literackie verfasste er ein Vorwort mit dem Titel

*W dworach i zaściankach* (In Gutshäusern und Höfen).<sup>9</sup> Darin gestand er, dass ihm die Aufnahmen der *Balladen und Romanzen* Freude bereitet hatte (Miłosz 2004, 5).

Eine einzige kulturelle Formation auf der Welt hat die Balladen herausgegeben, die ich, ihr Rezitator, als etwas empfand, das ganz zu mir gehörte, das verbunden war mit der Hofkultur des Kleinadels, die mir in meiner frühen Jugend sehr vertraut war. Und das Verhältnis meiner Großmutter Kunatowa zur übernatürlichen Welt ähnelte dem Geist der *Balladen*.

Jedyna na świecie formacja kulturalna wydała ballady, które ja, ich recytator, odczuwałem jako coś najbardziej mojego własnego, połączonego z kulturą zaścianka, blisko mnie, w czasach mojej wczesnej młodości. I stosunek do świata nadprzyrodzonego u mojej babki Kunatowej był nieco podobny do ducha *Ballad*. (Miłosz 2004, 8)

Im Exil in den Vereinigten Staaten habe ihm vor allem die Mickiewicz'sche Sprache der Balladen Freude bereitet. Sie verband die Volksverbundenheit, womit aber nicht die Sprache der belarussischen Landbevölkerung gemeint war, sondern – nach Aleksander Chodźkos, den Miłosz in seinem Vorwort zum Mickiewicz-Zyklus zitierte – die für ein „heiteres Leben, Freude, Liebe und Glück“ [Orig.: „wesołego życia“ – „radości, miłości, szczęścia“ (Miłosz 2004, 6)] stand, für die Romantik, die damals „den Schutz des Wunderbaren vor dem Druck des Rationalismus bedeutete. Gewissermaßen als Schutz des mittelalterlichen Volksglaubens und des Aberglaubens“ [Orig.: „oznaczał on obronę cudowności przed naciskiem racjonalizmu. Niejako obronę średniowiecznych wierzeń i przesądów“ (Miłosz 2004, 7)]. Es sind allerdings die „zweitklassigen“, von Distanz geprägten Legenden, die zur Unterhaltung geschrieben wurden, in denen Miłosz die klassizistische Note bei Mickiewicz wahrnimmt (Miłosz 2004, 7).

<sup>9</sup> „Zaścianek“ war früher in Polen, zu dem damals auch die Regionen Vilnius und Nowogródek gehörten, eine von verarmtem Adel bewohnte Gegend oder ein Dorf, das sich durch die Pflege traditioneller Ideale auszeichnete und das architektonisch durch herrschaftliche Bauten geprägt war.

Selbst die so programmatische Ballade *Romantik* ist eine Beschreibung des Zusammenstoßes zwischen dem weisen Greis des 18. Jahrhunderts, der üblicherweise mit Jan Śniadecki assoziiert wird, und dem jungen Menschen, der die halbverrückte Karusia in Schutz nimmt.

Nawet ballada *Romantyczność*, tak programowa, jest opisem starcia pomiędzy osiemnastowiecznym mędrcom, powszechnie utożsamianym z Janem Śniadeckim, i młodym człowiekiem, który bierze stronę na wprost obłąkanej Karusi. (MIŁOSZ 2004, 7 F.)

Unter dem Stichwort *Balladen und Romanzen* im Band *Mein ABC: von Adam und Eva bis Zentrum und Peripherie* schrieb Miłosz:

Der Reiz der Balladen ist der gleiche wie der von Zaubersprüchen, sie sind *carmina*, und das Wort *carmen* bedeutete ursprünglich Zauberei, die Zaubersprüche eines Dichterpoeten oder wie man heute sagt, eines Schamanen. [...] Ich war Mickiewicz immer dankbar, obwohl ich wenig von seinem Leben verstehe und nicht weiß, woher seine poetische Kraft kam.<sup>10</sup>

Powab *Ballad* jest taki jak rzucanych zaklęć magicznych, są to *carmina*, a słowo *carmen* oznaczało pierwotnie czary, zaklęcia wieszczka albo, dziś powiedzielibyśmy, szamana. [...] Zawsze wdzięczny Mickiewiczowi, mało rozumiem z jego życia i nie wiem, skąd u niego poetycka siła. (MIŁOSZ 2001, 63 F.)

In dieser späten, bereits aus dem einundzwanzigsten Jahrhundert stammenden Vision Miłosz' von der Romantik zeigt sich jene Sehnsucht, die beiden Dichtern gemeinsam war: Die Sehnsucht nach der Rückkehr ins Reich der Kindheit an polnisch-litauisch-belarusischen Höfen des Kleinadels, wo im Alltag die Sprache aus der Zeit der Philomaten<sup>11</sup> gesprochen wurde und das von übernatürlichen

<sup>10</sup> Leider ist in der deutschen Ausgabe dieses Stichwort nicht vorhanden. (Anm. d. Übers.)

<sup>11</sup> Gesellschaft der Philomaten (polnisch *Towarzystwo filomatów*) war eine studentische Untergrundvereinigung, ein antizaristischer Geheimbund in Vilnius von 1817 bis 1823. Sie trat für eine stärkere polnische Selbstständigkeit im Russischen Reich ein und wurde dann verboten.

halb-märchenhaften, halb-realen Wesen bevölkert war. Dieses Reich der Kindheit stand für die Sehnsucht nach Mickiewicz' Sprache, einer uralten Sprache, die Miłosz in seinen ersten Lebensjahren in den polnischen Ostgebieten (Kresy) gehört hatte und nun im 21. Jahrhundert in Kalifornien spürte.

Aus diesen Sehnsüchten heraus entstand Miłosz' autobiografischer Roman *Dolina Issy* (1955, [DAS TAL DER ISSA]). Man kann es wagen, bestehende Ähnlichkeiten zwischen Mickiewicz' *Balladen und Romanzen* und Miłosz' Roman *Das Tal der Issa* aufzuzeigen – das setzt allerdings eine gewisse Verallgemeinerung voraus. Und natürlich sind die Unterschiede so groß, dass der Roman nicht als eine einfache Fortsetzung von Mickiewicz' Zyklus gedeutet werden kann. Es gibt eine Verbindung zwischen den beiden Werken, aber sie ist sehr komplex, verworren und nicht offensichtlich. Miłosz' hat über Jahrzehnte die *Balladen und Romanzen* immer wieder gelesen – diese Tatsache bringt Licht in die Genese und den Sinn seines Romans.

Aus Miłosz' Memoiren erfährt man, dass die *Balladen und Romanzen* für ihn eine Quelle unaufhörlicher Freude waren, weil sie ihm ermöglichten, mit der Sprache umzugehen, die seine frühesten und bereits etwas verschwommenen Kindheitsbilder in ihm weckten. Seine Lektüre von Mickiewicz' Balladen ließ die Erinnerung an die Welt seines eigenen Anfangs wieder aufleben. In diesem Sinne sind die *Balladen und Romanzen* gewissermaßen der Ursprung für seinen Roman *Das Tal der Issa*, denn er entstand aus Miłosz' Bedürfnis, sich an seine Kindheitsjahre zu erinnern, die er an der Grenze zwischen Samogitien und Oberlitauen verbracht hatte. Ähnlich wie die *Balladen und Romanzen* ist *Das Tal der Issa* eine Rückkehr zu früheren Ereignissen, eine Reminiszenz, ein Arbeitsprozess des Gedächtnisses, das versucht, an die frühesten Eindrücke, Aufzeichnungen und Botschaften zu gelangen. Doch die beiden Werke sind nicht nur durch den Erinnerungsprozess miteinander verbunden, sondern auch durch ihren Aufbau: Miłosz erzählt die Geschichte des Jungen Tomasz, der sich an Gestalten erinnert, denen er auf seinem Weg begegnet ist und an deren Realität er nicht zweifelt. Er erinnert sich auch an Gestalten, die im Laufe der Jahre den Phantomen und Gespenstern immer ähnlicher werden, von denen Mickiewicz in seinen *Balladen und Romanzen* schreibt. In beiden Werken kommen Prozessionen irrealer Gestalten vor, mit denen die Protagonisten allerhand Dimensionen der Welt kennenlernen, sowohl die Realität als auch das Jenseits.

### 3.1. *Dolina Issy* in ausgewählten literaturhistorischen Forschungsarbeiten

In den *Przypisy po latach* (*Anmerkungen nach Jahren*) der polnischen Ausgabe aus dem Jahr 2000 bezieht sich Miłosz auf die Romantik, um dazulegen, aus welchen Gründen er den Roman *Das Tal der Issa* verfasst hat. Er schreibt darin:

Ist die Rückkehr in die Zeit der Kindheit und an die Orte der Familie mittlerweile ein klassisches Manöver des Emigranten, so wie in *Herr Thaddäus*? Das kann man nicht ausschließen, zumal hier die für jede Kunst grundlegende Notwendigkeit der Distanz wirkt. Was in der Kunst bleiben soll, muss zunächst in der Realität vergehen: Ja, aber es kommt darauf an, welchen Nutzen wir daraus ziehen. Ich glaube nicht, dass *Das Tal der Issa* ein Werk der Sehnsucht nach der Heimat ist.

Powrót do czasu dzieciństwa i miejsc rodzinnych – czyżby klasyczny już manewr emigranta, jak w *Panu Tadeuszu*? Nie można tego wykluczyć, zwłaszcza że wkracza tutaj podstawowa dla wszelkiej sztuki potrzeba dystansu. Co ma zostać w sztuce, musi najpierw przeminąć w rzeczywistości: tak, ale zależy, jaki z tego robimy użytek. Nie myślę, że *Dolina Issy* jest dziełem tęsknoty do „małej ojczyzny”. (MIŁOSZ 2000, 8)

Der zeitgenössische Literaturwissenschaftler Dariusz Tomasz Lebioda stellte in seinem Kommentar zu dieser Aussage die These auf, dass in dem Roman *Das Tal der Issa* ähnlich wie in Mickiewicz' *Pan Tadeusz*, insbesondere in der *Inwokacja* [Anrufung], „ein Ort der Initiation, ein Geburtsort des Bewusstseins und der Imagination heraufbeschworen wird“ (LEBIODA 2003, 358). Lebioda führt die These von Aleksander Fiut über das Wesen von Miłosz' Poesie weiter und sieht in dem Werk einen Initiationsroman (Lebioda 2003). Die Übergangsriten weihen den fantasievollen Jungen in die Naturgesetze und die Mechanismen ein, die die Heimat mythologisieren, und machen ihn schließlich mit dem Bösen vertraut (LEBIODA 2003; VGL. ŻYWIŃSKI 1997).

Die Problematik des Märchenlandes der Kindheit wird gemeinhin mit der Identität des Autors verbunden, in diesem Fall mit seinen polnischen, litau-

schen und sogar samogitischen Wurzeln und mit der Leichtigkeit, mit der er sich in der französischen, amerikanischen und jüdischen Kultur bewegte. Die litauische Wissenschaftlerin Brigita Speičitė stellt in ihrer Abhandlung: *Symbolika tożsamości w twórczości Czesława Miłosza: „matecznik“* [Über die Symbolik der Identität in den Werken von Czesław Miłosz: „Der Muttergarten“] die These auf, dass *Das Tal der Issa* die Urwiege darstellt, aus der der Protagonist in die Welt gekommen ist. Nicht grundlos nennt sie diese Urwiege „Muttergarten“ (*matecznik*) – ein Begriff, der von Adam Mickiewicz in seinem Epos *Pan Tadeusz* geprägt wurde. Er bedeutet eine im Walddickicht verborgene Lichtung, er steht für den Beginn des Lebens, bietet Tieren Unterschlupf, ist ein Symbol der alten Ordnung, der Naturordnung, eine Utopie der Großzügigkeit und des Glücks der Natur. „Der Muttergarten“ ist ein ganz eigenes Arkadien (SPEIČITĖ 2013). Teresa Walas diskutiert den Schriftsteller hingegen als ein Beispiel für eine problematische Identität (WALAS 2013). Seine Identität werde nicht nur durch seine multiple Herkunft unscharf – Miłosz war Litauer, Samogitaner, Repräsentant skandinavischer Kulturen –, sondern auch durch die Geschichte, also die Frage, ob Miłosz zum Polen der Zwischenkriegszeit gehört, oder zu einem kleinen Teil zur Volksrepublik Polen, oder ob er ein Emigrant bleibt, wenn man Emigration als einen Existenzzustand versteht. Der Eindruck einer komplizierten Identität wurde von Miłosz' Schreibpraktiken verstärkt; immerfort stellte er die Frage nach seinen Beziehungen zu den Gemeinschaften, in denen er leben und schaffen musste, er fragte nach seiner eigenen Identität, die er erkennen wollte, und zweifelte dabei einfache und eindeutige Antworten an. Mit der Zeit sollte sich dieses schöpferische „Ich“ in ein Zentrum für den Aufbau der eigenen Identität verwandeln. Nach Ansicht der Wissenschaftlerin Teresa Walas handelt es sich hierbei um eine Form der postmodernen Identität (WALAS 2013).

*Das Tal der Issa* ist fragmentarisch aufgebaut; Prosa und Poesie verschmelzen und werden von einem andersartigen Erzählfluss bestimmt (BOLECKI 1984). Der Roman entstand zur Jahreswende 1953/1954 in Bons-en-Chablais und Briec-Comte Robert bei Paris (MIŁOSZ 2000, 7) und wurde 1955 vom polnischen Exilverlag *Instytut Literacki* veröffentlicht. Der Roman soll Albert Camus beim Schreiben seiner unvollendeten Autobiographie *Der erste Mensch* beeinflusst haben (DELAPERRIÈRE 2013, 51). Jede Faser gilt der Erinnerung, jedes Kapitel sind Erinnerungen und Gedächtnisfragmente. In diesem Sinne ist *Das Tal der Issa* ein Episodenwerk. Es tauchen Figuren mit unklaren Daseinsformen auf, wie z. B. Dominik, der Sohn der ärmsten Bäuerin im Dorf Ginie an der Issa, einer gewissen Malinowska, der ein Bindeglied und ein Führer in das Erwachsensein zu sein scheint, Großmutter Misia, eine Imkerin, die Tante Helena Juchniewicz,

Pater Monkiewicz, uralte Familien wie die Surkonts und seltsame Tiere wie ein Uhu, den Tomasz von Baltasar erhält. Unter anderem wird auf reale historische Figuren verwiesen, die oft Andersdenkende und religiöse Reformer waren, wie z. B. Michael Servetus, der Mitte des 16. Jahrhunderts verbrannt wurde, oder der von Miłosz „Litauer“ genannte Petrus Gonesius, der wie der Spanier Michael Servetus den Antitrinitarismus propagierte. In den übrigen Rollen treten Dämonen und der Geist der Selbstmörderin Magdalena auf.

Die Besonderheit des Issatals liegt in der Zahl seiner Teufel. Sie ist dort größer als sonstwo. Es ist möglich, dass morsche Weiden, Mühlen, Ufergesträuch besonders bequem sind für Wesen, die menschlichen Augen nur dann erscheinen, wenn diese es selbst wünschen. Diejenigen, die sie gesehen haben, sagen, ein Teufel sei nicht groß, von dem Wuchs eines neunjährigen Kindes, er trage einen grünen Frack, einen Jabot, die Haare zum Zopf geflochten, weiße Strümpfe und bemühe sich, durch Schuhe mit hohen Absätzen die Hufe, derer er sich schämt, zu verstecken. Diesen Erzählungen gegenüber soll man eine gewisse Vorsicht walten lassen. Es ist wahrscheinlich, dass die Teufel, da sie die abergläubische Bewunderung des Volkes für die Deutschen kennen – Menschen des Handels, der Erfindung und der Wissenschaft –, sich mehr Ansehen zu geben versuchen, indem sie sich wie Immanuel Kant von Königsberg kleiden. Nicht umsonst ist an der Issa der andere Name für unheimliche Macht *Niemczyk*<sup>12\*</sup> – der bedeuten soll, dass der Teufel auf der Seite des Fortschritts ist. Doch ist es schwer, anzunehmen, dass sie so einen Putz für den Alltag tragen. Ihr bevorzugtes Spiel ist, in Feldscheunen zu tanzen, auch in leeren Schuppen, wo der Flachs gebrochen wird, die meistens abseits von den Behausungen stehen. Wie könnten sie denn in Fracks Wolken von Staub und Kleie aufwirbeln, ohne um die Wahrung anständigen Aussehens besorgt zu sein? Und warum sollten sie, wenn ihnen eine Art Unsterblichkeit gegeben ist, gerade ein Kostüm aus dem 18. Jahrhundert wählen? (MIŁOSZ/REIFENBERG 2000, 8 f.)

<sup>12\*</sup> *Niemczyk* – Deminutiv von „Deutscher“. (Anm. in Miłosz/Reifenberg)

Osobliwością doliny Issy jest większa niż gdzie indziej ilość diabłów. Być może spróchniałe wierzby, młyny, chaszczce na brzegach są szczególnie wygodne dla istot, które ukazują się oczom ludzkim tylko wtedy, kiedy same sobie tego życzą. Ci, co je widzieli, mówią, że diabeł jest nieduży, wzrostu dziewięcioletniego dziecka, że nosi zielony fraczek, żabot, włosy splecione w harcap, białe pończochy i przy pomocy pantofli na wysokich obcasach stara się ukryć kopyta, których się wstydzi. Do tych opowiadań trzeba się odnieść z pewną ostrożnością. Jest prawdopodobne, że diabły, znając zabobony podziwu ludności dla Niemców – ludzi handlu, wynalazków i nauki – starają się sobie dodać powagi, ubierając się jak Immanuel Kant z Królewca. Nie darmo inna nazwa nieczystej siły jest nad Issą „Niemczyk” – oznaczająca, że diabeł jest po stronie postępu. Jednak trudno przypuścić, żeby nosiły taki strój na co dzień. Na przykład ulubioną ich zabawą jest tańczyć w osieciach, pustych szopach, gdzie międli się len, stojących zwykle na uboczu od zabudowań: jakże mogłyby we frakach wzbijać kłęby kurzu i paździerzy, nie troszcząc się o zachowanie przyzwoitego wyglądu? I dlaczego, jeśli dany jest im jakiś rodzaj nieśmiertelności, miałyby wybrać właśnie strój z osiemnastego wieku? (MIŁOSZ 2000, 12)

Der Protagonist beschließt, mit seiner Mutter in das nach den Teilungen wieder auferstehende Polen zu fahren. *Das Tal der Issa* ist ein herausragendes Beispiel dafür, wie lange die Epoche der Romantik als heroisch-patriotische und geistig-ästhetische Formation anhielt (JANION 2000A). Die Literaturwissenschaftlerin Maria Janion sah das Ende dieser so verstandenen Romantik an der Schwelle zum demokratischen Polen 1989, als das „Ende der Geschichte“ eintrat, der Geschichte, die als Kampf um den Staat und die Freiheit verstanden wurde, und die nun definitiv vorbei sein sollte. Es bleibt der Kreativität des Lesers überlassen, diese Erinnerungen miteinander zu verbinden und dem Roman einen Sinn zu geben. Obwohl er aus Fragmenten besteht, können diese, anders als in Julio Cortazars *Rayuela* (1963), nicht beliebig zusammengesetzt werden, denn dies würde nicht der Intention des Autors entsprechen. Der Handlungsstrang entwickelt sich linear zur Zeit, obwohl Rückblenden es dem Protagonisten ermöglichen, sich wie in einem Spiegelkabinett zu betrachten und längst vergangene Ereignisse aus der Ferne wahrzunehmen.

Aus zwei Interviews mit Miłosz weiß man, dass es zum frühesten politischen Engagement des Dichters während seiner Aufenthalte bei dessen Groß-

vater Zygmunt Kunat im litauischen Šeteniai kam und später während seines Studiums an der Stefan-Batory-Universität in Vilnius, wo er der illegalen Organisation PET<sup>13</sup> angehörte. In dieser Zeit festigte sich Miłosz' Abneigung gegen den Katholizismus der polnischen Ostgebiete (Kresy) und gegen die Partei Narodowa Demokracja (Nationale Demokratie), die nationales, konservatives und antisemitisches Gedankengut propagierte (СТОММА 2011). Die Geschichtsauffassung des Dichters wurde auch von Tadeusz Kroński beeinflusst, der die beginnende Entwicklung des Faschismus mit „reaktionären Erscheinungen“ (u. a. Charles Maurras) in Verbindung brachte (MATUSZEWSKI 2011). Kroński sah darin den Einfluss Hegels, eines Philosophen, der laut Miłosz unter Menschen mit rechtsextremen Positionen beliebt war, die von der Existenz einer zweigeteilten, schwarz-weißen Struktur ausgingen und die mit allen Mitteln versuchten, diese Struktur zu ihrem eigenen Vorteil abzuschaffen, wobei sie in jedem Gegenüber ein Übel sahen, den es zu verjagen galt. Dieses proto-manichäische vereinfachte Weltmodell sollte als Grundlage für faschistische Ideologien dienen – in Polen in Form der Nationalen Demokratie – und einen unheilvollen Schatten auf das gesamte 20. Jahrhundert werfen. Miłosz' Vision der modernen Geschichte entstand, indem er diesen „Manichäismus“ erkannte und dessen Ursprung in Hegels Philosophie aufzeigte. Diese verbrecherische Ideologie lehnte er folglich ab, da sie auf falschen Annahmen beruhe. *Das Tal der Issa* erzählt die Geschichte eines Jungen, der einem solchen Manichäismus begegnet, sich zunächst von ihm verleiten lässt und ihn letztlich besiegt.

### 3.2. Zwei Interpretationsvorschläge

Als ich im Zusammenhang mit dem Roman *Das Tal der Issa* nach einer passenden Formulierung suchte, mit der sich die künstlerische Haltung des Autors beschreiben ließe, stieß ich auf eine Reihe von Schriftstellern, die ich als „Diplomaten“ bezeichnen würde. Dazu gehören François René de Chateaubriand, der ab 1820 u. a. Botschafter in Berlin war, und Paul Morand, Botschafter des Vichy-Regimes in Rumänien und der Schweiz sowie Autor des Romans *France la dou-*

<sup>13</sup> PET war eine elitäre, geheime Jugendorganisation in Vilnius, die sich für die Wiedererlangung der Unabhängigkeit Polens einsetzte, und sich nach 1918 auch im Bereich Bildung engagierte.

ce (1934). Erstens waren beide Diplomaten. Zweitens fingen sie in ihren Werken ein Charakteristikum der Existenz ein, das Diplomatie bedeuten kann: Nicht daheim zu sein, sich in der Fremde aufzuhalten und unaufhörlich abgeschottet zu sein vom heimatlichen Landschaftsbild. In Bezug auf Miłosz mag dies böseartig klingen, denn auch er war nach 1945 für kurze Zeit Diplomat für die Volksrepublik Polen, zunächst in den USA und dann in Frankreich. 1951 beschloss er, in Frankreich zu bleiben und die Kontakte zum außenpolitischen Apparat Polens abubrechen, das er des Totalitarismus bezichtigte, was er in *Zniewolony umysł* (1953, [Verführtes Denken]) zum Ausdruck brachte. Er wurde für Jerzy Giedroyc' Zeitschrift *Kultura* tätig und hielt sich zeitweise in Maisons-Laffitte auf. Im Jahr 1980 wurde er mit dem Nobelpreis für Literatur ausgezeichnet. In diesem Zusammenhang ist *Das Tal der Issa* als Ausdruck des Gefühls, die Heimat verloren zu haben, und des Wunsches, in die wahrhaftige Heimat, nämlich die Zeit der Kindheit zurückzukehren, zu verstehen.

Wie bereits erwähnt, hat Miłosz' Roman eine episodische Struktur. Die Lektüre erfordert von der Leserschaft, ihre Vorstellungskraft zu aktivieren, die Episoden zu assoziieren, die wiederkehrenden Elemente zu verknüpfen und die Veränderungen und Spannungsumlagerungen des Gedächtnisses zu beobachten. Liest man *Das Tal der Issa* auf diese Weise, ist es ratsam, die Tradition der assoziativen Poesie einzubeziehen, die ihren Ursprung in Lockes Philosophie hat und deren prominentester Vertreter in der englischsprachigen Literatur William Wordsworth war. Miłosz schätzte diese Art von literarischem Schaffen sehr und sah ihre Vertreter in Alexander Pop und Edward Young. Höhepunkt dieser Entwicklung war sein psychologisch-autobiografischer Roman, dessen romantisches Vorbild, so Miłosz, Juliusz Słowackis Gedicht *Godzina myśli* (Die Stunde des Gedankens) aus dem Jahr 1833 war, das von dem tragischen Schicksal der Freundschaft des Autors mit Ludwik Spitznagel erzählt, von ihrem Leben in Vilnius in der Zeit von circa 1820 bis 1827 sowie von dem Selbstmord des Freundes (MIŁOSZ 1999; VGL. CIERNIAK-NIELUB 2014). Słowackis *Godzina myśli* bietet einen weiteren Anhaltspunkt für die Interpretation des Romans *Das Tal der Issa*. Er kann als Bewusstseinsprotokoll, als Gedächtnisarbeitsmechanismus und als Mechanismus der Assoziation verstanden werden.

Im Jahr 1982 wurde *Das Tal der Issa* von Tadeusz Konwicki verfilmt.



### Fragen zum Text

1. In welcher Phase seiner künstlerischen Laufbahn schrieb Adam Mickiewicz die *Balladen und Romanzen*?
2. Mit welcher geographischen Region ist die Thematik der *Balladen und Romanzen* verbunden?
3. Was bedeutet das Wort „Romantik“?
4. Kennst Du zeitgenössische Literatur, Filme oder Musik, die sich auf die *Balladen und Romanzen* beziehen?
5. Was sind die ideologischen und poetischen Maßstäbe des Individualismus von Juliusz Słowacki?
6. Charakterisiere Słowackis Einstellung zu den romantischen Formen von Religiosität der sogenannten Großen Emigration.
7. Definiere die künstlerische und persönliche Beziehung zwischen den beiden großen polnischen Dichtern der Romantik Mickiewicz und Słowacki.
8. Was verstehst du unter dem „Antagonismus der Dichterpropheten“?
9. Nenne Autoren des 20. Jahrhunderts und charakterisiere ihr Werk anhand von Beispielen, die durch die Lyrik von Juliusz Słowacki inspiriert wurden.
10. Charakterisiere kurz die Haltung von Czesław Miłosz zur polnischen Romantik.
11. Kannst du gemeinsame Elemente von Adam Mickiewicz' *Balladen und Romanzen* und Czesław Miłosz' *Das Tal der Issa* benennen? Welche gemeinsamen ideologischen und formalen Elemente, Themen und Motive sind hier zu finden?
12. Vergleiche ausgewählte Interpretationen des Romans *Das Tal der Issa* und zeige ihre Stärken und Schwächen auf. Was hat Miłosz' Roman mit Werken von Adam Mickiewicz gemeinsam?
13. Ist dir der Begriff des „romantischen Paradigmas“ bekannt? Worin unterscheidet sich die polnische Romantik des 19. Jahrhunderts von ihren Fortsetzungen im 20. Jahrhundert?
14. Kannst du die Pseudonyme des romantischen Begriffs für „Dichterprophet“ (lat. *vates*) (zum Beispiel Aktivist, Prophet, Diplomat) mit den in diesem Kapitel besprochenen Schriftstellern, verknüpfen?

## Literaturverzeichnis

- Araszkiewicz, Agata (2001): *Wypowiadam wam moje życie. Melancholia Zuzanny Ginczanki*. Warszawa.
- Bolecki, Włodzimierz (1984): „Proza Miłosza“. In: *Pamiętnik Literacki*, Nr. 75/ 2, 33–164.
- Cierniak-Nielub, Idalia (2014): „Autobiograficzna mityzacja czasu i przestrzeni w ‚Dolinie Issy‘ Czesława Miłosza“. In: *Świat Tekstów*, Nr. 17, 43–53.
- Cysewski, Kazimierz (1987): *O ‚Balladach i romansach‘ Mickiewicza. Interpretacje*. Słupsk.
- Dąbrowski, Michał (2005): *Autor nieznan, ‚Karuzela przy murach getta‘*. <https://culture.pl/pl/dzielo/autor-nieznan-karuzela-przy-murach-getta> [zuletzt aufgerufen am 10.10.2021]
- Dąbrowski, Tadeusz (2002): *Mazurek*. Kraków.
- Delaperrière, Maria (2013): „Miłoz i Francja: fascynacja czy idiosynkrazja?“. In: Aleksander Fiut et al. (Hg.): *Miłosz i Miłosz*. Kraków, 39–53.
- Dłuski, Stanisław (2010): *Szczęśliwie powieszony*. Rzeszów.
- Fabianowski, Andrzej (2021): *Trójka literacka: Przyziemne problemy romantycznej rewolucji*. Unter der Mitwirkung von Mikołaj Sokołowski. [www.polskieradio.pl/9/8995](http://www.polskieradio.pl/9/8995) [zuletzt aufgerufen am: 10.10.2021].
- Fiut, Aleksander (1981): „Dolina Issy – przypowieść o wtajemniczeniu“. In: *Znak*, Nr. 4–5, 107–119.
- Fiut, Aleksander (1998): *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*. Kraków.
- Fiut, Aleksander/Grabowski, Artur/Tischner, Łukasz (Hg.) (2013): *Miłosz i Miłosz*. Kraków.
- Ginczanka, Zuzanna (1953): *Non omnis moriar*. Warszawa. <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/ginczanka-przeciw-falikalzali-ci-plynac-non-omnis-moriar.pdf> [zuletzt aufgerufen am: 10.10.2021].
- Gusdorf, Georges (1982): *Fondements du savoir romantique*, Bd. 9. Paris.
- Janion, Maria/Żmigrodzka, Maria (1981): *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje – symposium, Warszawa 10 – 11 grudnia 1979*. Warszawa.
- Janion, Maria (2000): *Gorączka romantyczna. Prace wybrane*, Bd. 1. Kraków.
- Janion, Maria (2000a): „Zmierzch paradygmatu“. In: *Do Europy tak – ale tylko z naszymi umarłym*. Warszawa, 19–34.
- Jaworska, Elżbieta (1991): *Polska ballada ludowa. Antologia*. Warszawa.
- Kalinowska, Maria (1989): „Cysewski Kazimierz 1987, O ‚Balladach i romansach‘ Mickiewicza. Interpretacje, Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Słupsku Słupsk“. In: *Pamiętnik Literacki*, Nr. 80/2, 377–384.
- Kawyn, Stefan (1960): *Walka romantyków z klasykami*. Wrocław.
- Kiec, Izolda (1994): *Ginczanka. Życie i twórczość*. Poznań.
- Kleiner, Juliusz (1958): „Ballada“. In: *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, Bd. 1, Łódź.
- Kot, Stanisław (1934): *Historja wychowania. Zarys podręcznikowy. Wychowanie nowoczesne (od połowy wieku XVIII do współczesnej doby)*, Bd. 2. Lwów.
- Kridl, Manfred (1925): *Antagonizm wieszczów. Rzecz o stosunku Słowackiego do Mickiewicza*. Warszawa.
- Lacoue-Labarthe, Philippe/Nancy, Jean-Luc (1978): *L’Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris.
- Lebioda, Dariusz T. (2003): „Ryty przejścia. Nad ‚Doliną Issy‘ Czesława Miłosza“. In: Wojciech Gutowski/Ewa Owczarz (Hg.): *Z problemów prozy. Powieść inicjacyjna*. Toruń, 151–154.
- Majchrowski, Zbigniew (2006): *Mickiewicz i wiek dwudziesty*. Gdańsk.
- Maryjka, Wojciech (2016): „Nieśmiertelne pieśni“? Twórczość Adama Mickiewicza w „młodej” poezji polskiej po 1989 roku. Rzeszów.
- Masłowski, Michał (2013): „Tożsamość indywidualna, zbiorowa, romantyzm w dziele Miłosza“. In: Aleksander Fiut/Artur Grabowski/Łukasz Tischner (Hg.): *Miłosz i Miłosz*. Kraków, 303–317.
- Matuszewski, Ryszard (2011): „To pachnie siarką diabelską“. In: Aleksander Fiut (Hg.): *Z Miłoszem*. Sejny.
- Mickiewicz, Adam (1922): *Romantyczność*. Kraków. <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/ballady-i-romanse-romantycznosc.pdf> [zuletzt aufgerufen am: 10.10.2021].
- Mickiewicz, Adam (1986): *Wybór poezji*. Bd. 1. In: Czesław Zgorzel-ski (Hg.). Wrocław.
- Mickiewicz, Adam (1994): *Dichtung und Prosa. Ein Lesebuch von Karl Dedecius*. Frankfurt am Main.
- Miłosz, Czesław (1999): „Starajmy się zrozumieć“. In: Juliusz Słowacki: *Godzina myśli. Lekcja literatury z Czesławem Miłoszem*. Kraków.
- Miłosz, Czesław (2000): „Dolina Issy“. In: *Dzieła zebrane*. Kraków.
- Miłosz, Czesław (2000): *Das Tal der Issa*. Übersetzt von Maryla Reifenberg Eichborn. Frankfurt am Main.
- Miłosz, Czesław (2001): „Abecadło“. In: *Dzieła zebrane*. Kraków.
- Miłosz, Czesław (2004): „W dworach i zaściankach“. In: Adam Mickiewicz: *Ballady i romanse. Lekcja literatury z Czesławem Miłoszem*. Kraków.
- Musierowicz-Kiereś, Emilia (2008): „Strzelec i dziewczyna: o balladzie Krzysztofa Kamila Baczyńskiego ‚Łowy‘“. In: *Pamiętnik Literacki*, Nr. 99/1, 63–81.
- Piwińska, Marta (2006): *Romantycy i Europa. Marzenia, doświadczenia, propozycje*. Warszawa.
- Sokołowski, Mikołaj (2005): *Idee dodatkowe. Mickiewicz i włoski sensualizm*. Warszawa.
- Słowacki, Juliusz (1914): *Testament mój*. Kraków. <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/testament-moj.pdf> [zuletzt aufgerufen am: 10.10.2021].
- Słowacki, Juliusz (2011): „Mein Testament“. In: Karl Dedecius (Hg.): *Meine polnische Bibliothek. Literatur aus neun Jahrhunderten*. Berlin und Leipzig, 176 f.
- Speičité, Brigita (2013): „Symbolika tożsamości w twórczości Czesława Miłosza: matecznik“. In: Aleksander Fiut/Artur Grabowski/Łukasz Tischner (Hg.): *Miłosz i Miłosz*. Kraków, 331–339.
- Stomma, Stanisław (2011): „O poecie, masonach i księdzu Chomskim“. In: Aleksander Fiut (Hg.): *Z Miłoszem*. Sejny.
- Walas, Teresa (2013): *Miłosz jako figura tożsamości problematycznej*. In: Aleksander Fiut/Artur Grabowski/Łukasz Tischner (Hg.): *Miłosz i Miłosz*. Kraków, 317–331.
- Żmigrodzka, Maria (1956): „Ballady i romanse’ wobec tradycji niemcewiczowskiej“. In: *Pamiętnik Literacki*, Nr. 47 (Sonderheft), 122–149.
- Żukowski, Tomasz (2013): „Wytworzenie ‚winy obojętności‘ oraz kategorii ‚obojętnego świadka‘ na przykładzie artykułu Jana Błońskiego ‚Biedni Polacy patrzą na getto‘“. In: *Studia Litteraria et Historica*, 423–451.
- Żywiołek, Artur (1997): „Mit inicjacyjny w ‚Dolinie Issy‘ Czesława Miłosza“. In: *Kresy*, Nr. 4, 234–239.

## Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: Das von Adam Mickiewicz handschriftlich verfasste Manuskript von *Romantyczność* (gemeinfrei). [https://pl.wikipedia.org/wiki/Romantyczność\\_\(Mickiewicz\)#/media/Plik:Autograf\\_Romantyczności.JPG](https://pl.wikipedia.org/wiki/Romantyczność_(Mickiewicz)#/media/Plik:Autograf_Romantyczności.JPG) [zuletzt aufgerufen am: 11.10.2021].
- Abbildung 2: *Portret Adama Mickiewicza* von Walenty Wańkowicz (1827–1828) [gemeinfrei]. [https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Adam\\_Mickiewicz.PNG](https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Adam_Mickiewicz.PNG) [zuletzt aufgerufen am: 11.10.2021].
- Abbildung 3: *Juliusz Słowacki von Juliusz Zuber (1909)* [gemeinfrei]. [https://pl.m.wikiquote.org/wiki/Plik:Zuber\\_-\\_Juliusz\\_Słowacki.jpg](https://pl.m.wikiquote.org/wiki/Plik:Zuber_-_Juliusz_Słowacki.jpg) [zuletzt aufgerufen am: 11.10.2021].
- Abbildung 4: Das von Juliusz Słowacki handschriftlich verfasste Manuskript von *Król-Duch. Rapsod 1-szy* (gemeinfrei). <https://ossolineum.pl/index.php/rekopisy-slowackiego-na-liscie-unesco/> [zuletzt aufgerufen am: 11.10.2021].
- Abbildung 5: *Wizja* von Witold Pruszkowski (1890) [gemeinfrei]. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Witold\\_Pruszkowski\\_-\\_Wizja.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Witold_Pruszkowski_-_Wizja.jpg) [zuletzt aufgerufen am: 11.10.2021].

Grażyna Borkowska

# Die nationalen Mythen Polens. Ein Dreiakter

Abb. 1 Postkarte (1902): Fotoreproduktion, die eine Szene aus Adam Mickiewicz' Drama Dziady zeigt. (Detail)



## Einstiegsfragen:

1. Was wissen Sie über die politische Lage Polens an der Schwelle zum 19. Jahrhundert?
2. Welche wichtigen historischen Ereignisse hatten Einfluss auf das Leben von Adam Mickiewicz?
3. Welche Stellung hatten Adam Mickiewicz und Cyprian Kamil Norwid bei ihrem literarischen Publikum?
4. Was verstehen Sie unter den Begriffen ‚Junges Polen‘ und ‚Moderne‘?
5. Was für ein Verhältnis hatten die Schriftsteller des Jungen Polen zur Romantik?

## 1. Der Verlust der Unabhängigkeit als Gottes Plan für Polen

Die dritte und damit letzte Teilung Polens im Jahr 1795, bei der das Land zwischen Russland, Preußen und Österreich aufgeteilt wurde, erschütterte die bürgerlichen Eliten, die daraufhin versuchten, den Verlust ihrer politischen Existenz durch eine intensive Forschung zur polnischen Kultur und ihre Traditionen zu kompensieren. Diese Bestrebungen wurden hauptsächlich von der Warschauer Gesellschaft der Freunde der Wissenschaften (*Towarzystwo Warszawskie Przyjaciół Nauk*) sowie ab 1816 von der Königlichen Warschauer Universität (*Królewski Uniwersytet Warszawski*) durchgeführt. Man hätte vermuten können, dass die Wiedergründung des Königreichs Polen auf dem Wiener Kongress (1815) – deshalb auch Kongresspolen genannt –, das durch eine Personalunion mit Russland verbunden war und über eine eigene Verfassung, ein Parlament, eine Armee und ein Bildungssystem verfügte, das Bedürfnis nach Handlungsfreiheit und Autonomie stillen würde. Bis zu einem gewissen Grad war dies auch der Fall. Das Gefühl, das Vaterland unwiederbringlich verloren zu haben, wurde nicht von allen geteilt, sodass die bürgerliche Aktivität enorm war. Während der zeitgenössische Essayist Andrzej Kijowski über das allgemein verbreitete Vertrauen in die Versprechungen Alexanders I. staunte (Kijowski 1972), versuche ich, diese relative Akzeptanz der Fremdherrschaft, solange gewisse Spielregeln eingehalten werden, nachzuvollziehen.

Die Situation änderte sich schnell. Die militärischen und akademischen Eliten in Vilnius und Warschau verspürten bald eine wachsende Unzufriedenheit mit den immer härter durchgesetzten politischen Restriktionen und Zensurbestimmungen, die zum einen durch die autoritäre Herrschaftsweise des zaristischen Generalstatthalters Polens (Großfürst Konstantin Pawlowitsch) und zum anderen durch den Ausbau der Geheimpolizei und des Zensuramtes durch den hochrangigen russischen Beamten Nikolai Nowossilzew verursacht wurden. Gemäß den Gesetzen der Newtonschen Physik erzeugt jede Aktion eine Reaktion: Die Überwachung, die Zensur, die Befehle, die Verbote und die Demütigungen, die die Angehörigen des Offizierskorps von Seiten ihrer russischen Vorgesetzten erdulden mussten, hatten tragische Folgen. So berichtete etwa die Schriftstellerin Narcyza Żmichowska, die sowohl den Novemberaufstand 1830/31 als auch den Januaraufstand 1863/64 miterlebte, in der Biografie eines gegen Ende des 18. Jahrhunderts geborenen Offiziers, dass dieser sich in Warschau erschossen hatte (vgl. Żmichowska Leser der 1870er Jahre war dies ein Hinweis darauf, dass dieser Suizid mit den demütigenden Entscheidungen oder Handlungen der russischen Befehlshaber zusammenhing. Möglicherweise ging er sogar auf Konstantin zurück, denn seine Untergebenen öffentlich zu maßregeln war dem Großfürsten ein besonderes Vergnügen. Mit Argwohn und Strenge reagierten die Behörden auch auf andere Initiativen der akademischen Kreise, z. B. auf jene, die autodidaktische Ziele verfolgten und durch die *Gesellschaft der Philomaten (Związek Filomatów)* in Vilnius und den Freundesbund *Panta Koina*<sup>1</sup> (*Związek Przyjaciół Panta Koina*) in Warschau organisiert waren. Infolgedessen bildete sich in den Köpfen vieler junger Menschen immer deutlicher der Gedanke heraus, dass ein bewaffneter Aufstand unumgänglich sei, um die Freiheit und Souveränität Polens wiederherzustellen.

Die Niederschlagung des Novemberaufstands änderte alles: Neben den vielen zu beklagenden Todesopfern verloren die polnischen Gebiete unter russischer Herrschaft auch den Rest ihrer Autonomie, die polnischen Verwaltungsorgane wurden abgeschafft und die beiden Universitäten in Vilnius und Warschau geschlossen. Bedeutende Vertreter der polnischen Eliten, die eine wesentliche Rolle im Aufstand gespielt hatten, verließen aus Angst vor Repressalien ihre Heimat und ließen sich in Deutschland, Belgien und sogar auf anderen Erdteilen nieder – die meisten emigrierten jedoch nach Frankreich. Dieser Vorgang ist als Große Emigration (*Wielka Emigracja*) bekannt.

<sup>1</sup> Gr. Παντα Κοινά, dt. alles gemeinschaftlich. (Anm. d. Übers.)

Die Haltung Adam Mickiewicz' (1798–1855) – des bedeutendsten Dichters der polnischen Romantik oder der polnischen Literatur insgesamt – zum Novemberaufstand bleibt bis heute ein unlösbares Rätsel. Während seines Zwangsaufenthalts in Russland (1824–1829), der wenig mit einer klassischen Verbannung (im Sinne der Vertreibung aus einer gewohnten Umgebung) zu tun hatte und eher in den erfolgreichen Versuch mündete, sich Zugang zur russischen Elite zu verschaffen, hatte Mickiewicz die Macht des Zarenreiches kennengelernt. Vielleicht sah er deshalb voraus, dass ein bewaffneter Widerstand scheitern würde. Zofia Stefanowska, eine herausragende Romantik-Forscherin, warf die Frage auf, warum Mickiewicz nicht am Aufstand teilgenommen hatte: Ihrer Meinung nach hätte er sich nicht an einer bewaffneten Aktion beteiligen müssen, da es nicht die Aufgabe von Dichtern sei, mit einem Gewehr in der Hand zu kämpfen. Das ist zwar richtig, doch die Frage, ob er sich geweigert habe, am Aufstand teilzunehmen, bleibt bestehen. Mickiewicz hatte signalisiert, dass er einer bewaffneten Aktion zustimmt, und beteuerte später, alles versucht zu haben, um sich den Kämpfenden anzuschließen und die Grenze zwischen Preußen und dem Königreich Polen zu passieren. Obwohl vieles darauf hindeutet, dass Mickiewicz Ausflüchte machte und zögerte, dürfen neueste Erkenntnisse, die nahelegen, dass der Dichter vergeblich auf eine Schiffspassage nach Polen wartete, nicht außer Acht gelassen werden.

Diese biografischen Unklarheiten lassen sich zwar nicht abschließend klären, doch eines ist sicher: Als Mickiewicz im Frühjahr 1832 in Dresden Emigranten begegnete, die auf dem Weg nach Westeuropa waren, und als er ihr Elend und ihre Entschlossenheit sah und ihren Erzählungen lauschte, verstand er, dass es seine Aufgabe war, die Erfahrung dieser Niederlage in die nationale Mythologie einzubinden, beziehungsweise als Reaktion auf die Unterdrückung einen mythischen Raum für Polen zu schaffen. Mickiewicz' Aufenthalt in Dresden 1832 markiert den Beginn des modernen polnischen Nationalbewusstseins, das den Verlust der Unabhängigkeit als Gottes Plan für Polen (Messianismus) begreift und das Streben nach politischer Freiheit zum höchsten poetischen und existenziellen Postulat macht. Es wäre jedoch falsch anzunehmen, dass der Messianismus erst zum damaligen Zeitpunkt entstand. Global betrachtet ist er wohl eher der Entstehungszeit des Alten Testaments zuzuordnen und mit der Geschichte der Israeliten als auserwähltes Volk verbunden. Zudem taucht der Messianismus in der Mythologie vieler europäischer Nationen auf, beispielsweise während der puritanischen Revolution in England im 17. Jahrhundert und in den philosophischen Schriften Swedborgs, Lessings, Kants, de Maistres sowie einiger französischer Denker des 19. Jahrhunderts. Im polnischen Schrift-

tum machte der Literaturforscher Józef Ujejski bereits in der Reformationszeit deutliche Spuren des Messianismus aus, als die sorgfältige Lektüre der Bibel den Platz Polens in der heiligen Geschichte der Welt offenbaren sollte (vgl. Ujejski 1931). Schon die politischen und militärischen Niederlagen des 17. und 18. Jahrhunderts führten dazu, dass sich die Menschen eifrig dem Messianismus zuwandten, um Trost zu finden. Auch viele Künstler schlugen diesen Weg ein, vor allem die Dichter des späten 18. Jahrhunderts und der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts, unter ihnen Franciszek Kniaźnin, Jan Paweł Woronicz und Kazimierz Brodziński. Kann also die These aufrechterhalten werden, dass Mickiewicz 1832 in Dresden einen Neuanfang machte?

Die ersten Ansätze der messianischen Philosophie finden sich in Teil III von Adam Mickiewicz' *Dziady* (*Die Ahnenfeier*)<sup>2</sup>, der auch als ‚Dresdner Dziady‘ bekannt ist. *Dziady* ist ein Drama der Romantik und zweifellos eines der herausragendsten Werke, das je in polnischer Sprache für die Bühne geschrieben wurde. Die Wucht und die paradoxe Kohärenz des Stückes, die nicht aus einer klaren Form, sondern aus der lockeren Anordnung erwächst, sorgen bei seinen Lesern seit fast zweihundert Jahren für Bewunderung. Das Stück wurde mehrfach inszeniert, unter anderem von berühmten Regisseuren wie Stanisław Wyspiański (1901), Leon Schiller (viermal zwischen 1932 und 1937), Jerzy Grotowski (1961), Kazimierz Dejmek (1967), Konrad Swinarski (1973), Michał Zadara (2013), Radosław Rychcik (2014), Paweł Passini (2015) und dem Litauer Eimuntas Nekrošius (Warschau 2016; Vilnius 2018). Die formale Integrität des Dramas ist jedoch nicht der einzige Grund für das anhaltende Interesse der Theater-schaffenden.

Die Teile II und IV entstanden zwischen 1820 und 1823 in Kaunas und Vilnius (sie werden deshalb auch *Dziady kowieńsko-wileńskie* [Wilnaer Dziady] genannt) und wurden 1823 im zweiten Band von *Poezji* [Poesie] veröffentlicht. Teil I – dessen Entstehungsdatum bis heute unklar ist – erschien 1860 posthum im dritten Band von *Pisma Adama Mickiewicza* [Adam Mickiewicz' Schriften] in Paris. Aus verschiedenen Gründen werden wir uns hier nicht mit diesem Teil beschäftigen. Die Teile II und IV sind lose und gleichzeitig integral mit dem Teil III (Dresdener Dziady) verbunden. Dies wirft eine faszinierende Frage auf: Wie ist es möglich, dass ein blutjunger Autor (kaum 20 Jahre alt, Student, angehender Dichter) zwei kurze poetisch-dramatische Werke verfasste – eines

<sup>2</sup> *Dziady* ist auf deutsch sowohl unter dem Namen *Ahnenfeier* (Übersetzung von Walter Schamschula, 1991) als auch unter dem Titel *Totenfeier* (Übersetzung von Gerda Hagenau, 1999) bekannt. (Anm. d. Übers.)



Abb. 1 Postkarte (1902): Fotoreproduktion, die eine Szene aus Adam Mickiewicz' Drama *Dziady* zeigt.

über den Allerseelen-Ritus, der in der Katholischen Kirche dem Gedenken der Toten gewidmet ist, das zweite über die Leiden eines unglücklich Verliebten –, deren Handlungselemente und Figurenkonstruktion es ihm ermöglichten, dieses romantische Meisterwerk seiner Jugend fast zehn Jahre später mit dem romantischen Meisterwerk seines reiferen Alters, das gänzlich andere Themen behandelte, zu verknüpfen?

Die drei Teile von *Dziady* sind durch die Beziehung zwischen der theatralischen Aufführung und deren religiösen Ursprüngen verbunden, die in jedem Teil aktualisiert wird. In den *Wilnaer Dziady* arbeitete Mickiewicz den heidnischen Brauch ein, Kontakt zu den Toten aufzunehmen, der vor allem in seiner Heimat an der polnisch-belarussischen Grenze gepflegt wurde, um grundlegende Moralvorstellungen auf dem Lande und die enttäuschte Liebe darzustellen, die die Grenzen des Rationalen sprengt.

Die religiöse Erlösung in den *Dresdner Dziady* erwächst aus anderen Bereichen: Grundlegend für den Aufbau des Dramas sind der Kreuzweg und die heilige Geschichte. Polen, dessen Unschuld die Opfer unter Kindern und Jugendlichen verkörpern, wird von russischer Seite unterdrückt und leidet, um der Welt Erlösung zu bringen. In *Dziady* mangelt es nicht an Szenen des – individuellen und kollektiven – Märtyrertums, die trotz der Einschränkungen durch Theaterkonventionen meisterhaft dargestellt werden. So sorgt der erschütternde Bericht des Häftlings Jan Sobolewski für Entsetzen, der auf dem Weg zum Verhör

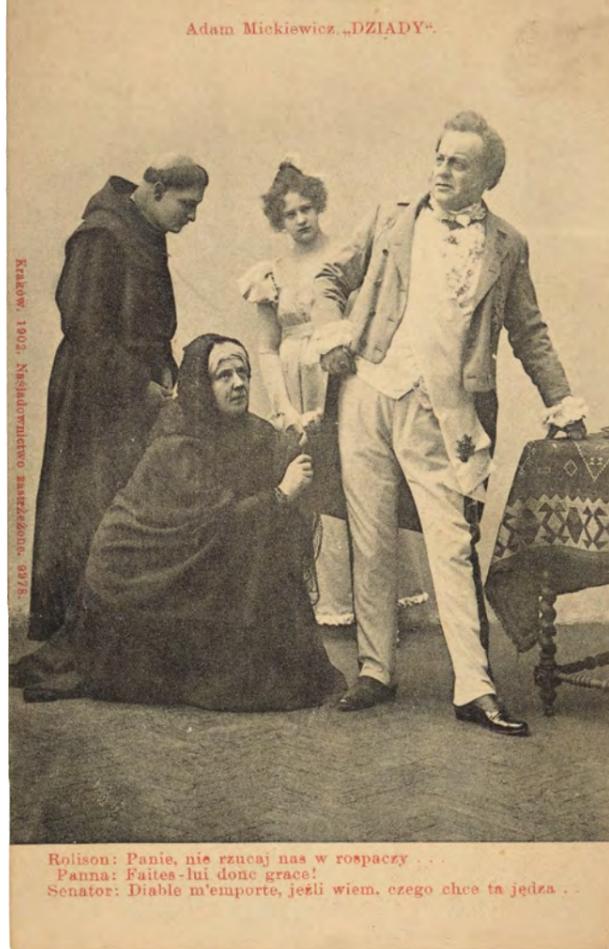


Abb. 2 Postkarte (1902):  
Fotoreproduktion, die  
eine Szene aus *Dziady*  
zeigt (Józef Kotarbiński als  
Senator).

russische Bretterwagen sieht, die Gefangene nach Sibirien bringen. Vor den Augen des Publikums entsteht ein Bild aus dem Off, das mit den Regeln der drei Aristotelischen Einheiten bricht. Die Botschaft ist anklagend und heftig, denn die Verhafteten sind „Knaben, ausgehungert, kahlgeschoren wie Rekruten, / Ketten an den Beinen, off'ne Wunden bluten“ (MICKIEWICZ 1991, 225) [Orig.: „Małe chłopcy, znądziałe, wszyscy jak rekruci / Z gołonymi głowami, na nogach okuci“ (MICKIEWICZ 2012, Akt I, Szene I, Vers 206–207)]. Das Motiv des in Haft gequälten Kindes taucht auch in Szene VIII auf, als die erblindete Frau Rollison den Senator aufsucht und ihn um Gnade für ihren inhaftierten und gefolterten Sohn anfleht.

Diese (und viele weitere) Figuren haben reale Vorbilder, was Mickiewicz' Botschaft zusätzlich verstärkt. Es handelt sich nicht um etwas Erdachtes, sondern um historische Wahrheiten, die in der Poesie Ausdruck finden.

Ebenso faszinierend ist die Verflechtung von Poesie und religiöser Erfahrung, die sich in der als Große Improvisation (*Wielka Improwizacja*) in die Literaturgeschichte eingegangenen Szene manifestiert. Tatsächlich hat niemand sonst solch poetisches Genie und solche poetische Kraft bewiesen wie die Figur des Konrad. Doch wer ist Konrad? Er ist einer der Gefangenen – ein Dich-

ter, der sich abseits hält, der schwermütig und in sich gekehrt ist. Er schweigt, bis schließlich ein Schwall an Hochmut und Selbstherrlichkeit aus ihm herausbricht: „Ich verachte euch Poeten, / Alle euch Propheten, Weisen“ (MICKIEWICZ 1991, 251) [Orig.: „Depczę was, wszyscy poeci, / Wszyscy mędrce i proroki“ (MICKIEWICZ 2012, Szene II, Vers 69–70)]. Er stellt seine Poesie (sein Lied) über die Welt und die Menschen. Mit ‚Lied‘ ist dabei nicht buchstäblich das poetische Werk gemeint, das Worte erfordert und erst durch die Rezeption geädelt wird. Stattdessen taucht hier erstmals das postmoderne Verständnis von Dichtung als innerer Monolog auf, das später auch in den *Prelekcje paryskie* (Pariser Vorlesungen) wieder aufgegriffen wird: „Menschenaugen, Menschenohren brauchen meine Lieder nicht, – / In der Seele Tiefen, Lieder, seid mein Quell, / Auf der Seele Höhen leuchtet hell!“ (MICKIEWICZ 1991, 247) [Orig.: „Wam, pieśni, ludzkie oczy, uszy niepotrzebne. / Płynicie w duszy mej wnętrzościach“ (MICKIEWICZ 2012, Szene II, Vers 21–22)]. Die Poesie wird zu einer treibenden Kraft, die die Weltordnung dem Willen des Dichters unterwirft. Darauf basiert auch der Ausruf: „Gottes, der Natur ist würdig, so zu singen!“ (MICKIEWICZ 1991, 249) [Orig.: „Boga, natury godne takie pienie!“ (MICKIEWICZ 2012, Szene II, Vers 50)].

Durch diese selbstherrliche Darbietung gerät Konrad in eine Konfrontation mit Gott, dessen Herrschaft über die Welt der Dichter infrage stellt. Denn Gott ist nur der Gott der Weisheit, während die wahre Macht des Geistes – „Gib mir Seelen“ (MICKIEWICZ 1991, 257) [Orig.: „rząd dusz“ (MICKIEWICZ 2012, Szene II, Vers 170)] – mit der Kraft der Gefühle zusammenhängt. Konrad begehrt diese Macht und verrät dadurch seine womöglich einzige Schwäche: Seine Liebe zur Welt entspricht seiner Liebe zu seinem „armen“ Vaterland. Er durchlebt eine symbolische Transfiguration und nimmt dabei verschiedene Rollen ein, die er als untrennbare Einheit behandelt. Konrad liebt das ganze Volk, all die „Millionen“ – er drückt sie an sich „als Freund, Geliebter, Gatte, Vater“ (MICKIEWICZ 1991, 253) [Orig.: „Jak przyjaciel, kochanek, małżonek, jak ojciec“ (MICKIEWICZ 2012, Szene II, Vers 112)]. Wie eine werdende Mutter trägt er sie in sich: „Ganz in es [Vaterland] hineinversunken mit der Seele, / Eins mit ihm, mit ihm verbunden“ (MICKIEWICZ 1991, 261) [Orig.: „Ciałem połąkałem jej [Ojczyzny] duszę / ja i ojczyzna to jedno“ (MICKIEWICZ 2012, Szene II, Verse 258–259)]; „Seh ich's dort, so arm, geschunden / Wie der Sohn den Vater sieht ins Rad gespannt“ (MICKIEWICZ 1991, 261) [Orig.: „Patrzę na ojczyznę biedną, / Jak syn na ojca wplecionego w koło“ (MICKIEWICZ 2012, SZENE II, Verse 262–263)]. Weil der Dichter keine Antwort Gottes auf seine Bitte nach überirdischer, auf Gefühlen basierender Macht bekommt, droht er dem Schöpfer damit, dessen

großes Geheimnis zu offenbaren: „Rufe, da du nicht der Welten Herr seist, sondern ...“ (MICKIEWICZ 1991, 265) [(Orig.: „*Krzyknę, żeś Ty nie ojcem świata, ale...*“ (MICKIEWICZ 2012, SZENE II, Vers 314)]. Die Passage endet damit, dass die „Stimme des Teufels“ Gott als Zar bezeichnet, was die patriotisch-nationalen Wurzeln Konrads aufrührerischer Rede und der Entstehungsgeschichte von Mickiewicz’ Drama verdeutlicht. Hier geht es nicht um den Kosmos, sondern um Polen und Russland, die durch ein Geflecht aus Nähe und Hass miteinander verbunden sind.

Doch es ist nicht Konrad, der den Messianismus einführt, sondern Bruder Piotr. In Szene V hat der Geistliche eine Vision, die anschaulich – wie auf Illustrationen im Neuen Testament – das Schicksal Polens in dessen biblischer Version darstellt: „ganz Polens jungens Leben / Ist Herodes’ Händen preisgegeben“ (MICKIEWICZ 1991, 297) [Orig.: „*cała Polska młoda / Wydana w ręce Heroda*“ (MICKIEWICZ 2012, Szene V, Verse 5–6)]. Die besiegten Aufständischen müssen ihr Land verlassen und werden nach Sibirien deportiert. Der Dichter stellt die polnischen Teilungen als die Kreuzigung Polens an einem von den drei Teilungsmächten errichteten Kreuz dar. Das freie Europa sieht billigend zu und wäscht seine Hände wie Pontius Pilatus in Unschuld. Sterbend ruft Polen: „Warum, Herr, hast du mich verlassen!“ (MICKIEWICZ 1991, 301) [Orig.: „*Panie! Panie! Za coś mię opuści!*“ (MICKIEWICZ 2012, Szene V, Vers 57)]. Die Vision von Bruder Piotr endet mit der Ankündigung des Erneuerers, des Auferstandenen, des Messias, über dessen Bedeutung und Herkunft Literaturhistoriker seit fast zweihundert Jahren streiten: „Auf drei Kronen steht er, selber ohne Krone: / Und sein Leben – Mühe über Mühen, / Volk der Völker – ja, so nennt man ihn; / Ein Geschlecht von Helden, fremde Mutter ist’s, die ihn gebiert, / „Vierundvierzig“ ist der Name, den er führt.“ (MICKIEWICZ 1991, 303) [Orig.: „*Na trzech stoi koronach, a sam bez korony; / A życie jego – trud trudów / a tytuł jego – lud ludów; / Z matki obcej, krew jego dawne bohaterzy, / A imię jego czterdzieści i cztery*“ (MICKIEWICZ 2012, Szene V, Verse 81–85)]. Der Messianismus im dritten Teil von *Dziady* endet nicht in einer Niederlage, sondern wird dem geheimnisvollen Auferstandenen zur Aufgabe gemacht. Die Literaturwissenschaftlerin Marta Piwińska sieht darin ein wesentliches Merkmal des romantischen Messianismus (vgl. PIWIŃSKA 1991). Doch wen chiffriert Mickiewicz? Es gibt viele mögliche Antworten auf diese Frage. Das Drama selbst deutet auf den Exilanten hin, der dem Tod entronnen ist. Mit „fremde Mutter“ könnte Mickiewicz’ Mutter Barbara (geb. Majewska) gemeint sein, die jüdischer Abstammung war. Eine andere Deutung bezieht sich auf die Etymologie ihres Namens (*barbaros* – fremd). Hinter der Zahl 44 steckt sowohl in

der Zahlenmystik als auch in esoterischen Sprachen und in der Kabbalistik der Name Adam.

Das ist zwar spannend, aber nicht von größter Relevanz. Bruder Piotr befreit Konrad nicht nur von seiner körperlichen Schwäche, sondern heilt ihn auch von seinem Hochmut und bereitet ihn für seinen künftigen Weg vor, indem er ihm rät, ein gottesfürchtiger Mann zu werden. Der rebellische Dichter hat sich verändert und wurde bekehrt – doch vielleicht ist ein Quäntchen Wahnsinn, ein wenig poetische Leidenschaft in ihm geblieben. Andernfalls wäre es schwierig, Mickiewicz’ Entschluss zu verstehen, das in Kaunas und Vilnius entstandene Werk mit seinem späteren Schaffen zu verbinden und die drei unterschiedlichen Teile des Dramas unter einem Titel herauszubringen. Im Prolog des dritten Teils transfiguriert der Autor Gustaw – den in der Liebe tödlich gekränkten Protagonisten des vierten Teils – zu Konrad, der sein Volk liebt und von dem teuflischen Verlangen besessen ist, sein Vaterland zu retten, selbst, wenn die Konsequenzen ewige Verdammnis, Ikonoklasmus und Blasphemie wären. Konrads Wandel durch den Einfluss von Bruder Piotr ist eine weitere Transfiguration. Die Figur wird umgeformt, „verwandelt“, wie es bei Mickiewicz häufig der Fall ist (BOROWY 1948), doch die Verbindungen zwischen den Inkarnationen werden nicht durchtrennt.

Wer ist dieser bekehrte Konrad? Er ist nicht länger Gustaw, aber auch nicht Bruder Piotr. Der Wandel vollzieht sich nur in eine Richtung, es gibt kein Zurück. Weder Mickiewicz’ Werke noch seine Biografie geben eine eindeutige Antwort auf diese Frage. Nach der intensiven Beschäftigung mit dem Messianismus, den der Dichter als Schriftsteller und Emigrant praktizierte, unterstützte Mickiewicz die demokratischen Bewegungen des Völkerfrühlings (1848). Während des Krimkriegs zwischen dem Russischen und dem Osmanischen Reich (1853–1856) bemühte er sich zudem in der Türkei um die Aufstellung einer polnischen Legion, einer Armeeeinheit aus Freiwilligen, die gegen Russland kämpfen sollte. Es wäre jedoch falsch, den Antirussismus zur dominierenden Eigenschaft von Mickiewicz’ Dichtung und Einstellung zu erklären, denn niemand hatte im 19. Jahrhundert so eine nuancierte Haltung gegenüber Russland wie er. Mickiewicz sah im Russischen Kaiserreich nicht nur einen Herodes, sondern auch die „die russischen Freunde“ (MICKIEWICZ 1991, 484) [Orig.: „*przyjaciół Moskali*“ (MICKIEWICZ, 1974, 187)]. Die klassische Interpretation, Mickiewicz sei von der Poesie zum Handeln übergegangen (vgl. WITKOWSKA 1975), wäre wohl allzu einfach, denn damit würde man das Außergewöhnliche seines Tuns in seiner letzten Lebensphase außer Acht lassen: Ein kränklicher und nicht mehr junger Mann organisiert einen Krieg!

Wer ist Konrad also? Konrad zieht – wie Adam – in die Welt hinaus, um seine etwas gebändigte Kraft in den Dienst seines Vaterlandes zu stellen. Oder anders gesagt: Adam zieht – wie Konrad – in den Krieg, um seinen poetischen Traum von einem freien Polen zu verwirklichen. Die von ihm geschaffene nationale Mythologie Polens trägt die Kraft seines Genies in sich. Sie ist der Inbegriff einer poetischen Vision, eine Aktualisierung von nicht gänzlich neuen Motiven. Im Gegenteil – sie klingen vertraut. Mickiewicz ist nicht der Erste, der sie verarbeitet. Worauf basieren also die unbestreitbare Besonderheit von Mickiewicz und die ihm zugeschriebene Vorreiterrolle? Der Dichter verstärkt seine mythische Botschaft durch eigene Erfahrungen. Er schließt mit seinem Publikum den womöglich ersten „autobiografischen Pakt“ (Lejeune 1975) in der polnischen Literatur, der in seinen Details zwar gebrochen wird, aber als allgemeine Botschaft Bestand hat. Mickiewicz verknüpft den nationalen, messianischen Mythos mit seiner eigenen Erlebniswelt. Er hatte Verhaftung, Verhöre und einen Zwangsaufenthalt in Russland erlebt. Im Exil wurde er zum Sprachrohr der polnischen Nationalbewegung und zum Verfechter der Freiheit und trug dafür die Konsequenzen (drohende Verhaftung und Überwachung durch die französische Polizei oder der Entzug seines Lehrstuhls an der *Sorbonne*). Er verkörpert den mythischen Weg des polnischen Intellektuellen im 19. Jahrhundert – den Weg des Märtyrers. Das Einzige, was ihm für diese emblematische Biografie fehlte, war die Kriegserfahrung. Mit seiner Reise in die Türkei erfüllte er schließlich sein Schicksal.



Abb. 3 Porträt von Adam Mickiewicz von Cyprian Kamil Norwid

## 2. Die polnische Gesellschaft kann keine Einheit bilden

Dass Mickiewicz sein Image möglicherweise selbst kreiert hat, ist erst in jüngerer Zeit in den Fokus der Wissenschaft gerückt. Jan Walc hat diese Frage in seinem Buch *Architekt Arki* (1991, [Der Architekt der Arche]) untersucht; auch Jarosław Marek Rymkiewicz setzte sich in seinem Mickiewicz gewidmeten Zyklus<sup>3</sup> mit dem Thema auseinander. Gegen den in Mickiewicz' Werken etablierten Mythos von Polen als Opfer wurde schon viel früher polemisiert, wobei man immer in der Mickiewicz'schen und romantischen Vorstellungswelt blieb. Ein Beispiel für diese ‚interne‘ Polemik ist das Drama *Wesele* (1901, [Die Hochzeit]) des Schriftstellers, Malers und Theaterreformers Stanisław Wyspiański (1869–1907). Es ist eines jener Werke, die von Anfang an legendär sind. Das Stück basiert auf der (authentischen) Vermählung des Dichters Lucjan Rydel mit Jadwiga Mikołajczykówna, einer einfachen Frau aus dem bei Krakau gelegenen Dorf Bronowice. Zu der Hochzeit, die im Haus von Jadwigas Schwester – der Ehefrau des Malers Włodzimierz Tetmajer – gefeiert wurde, waren viele Gäste geladen, die sich bald darauf als Figuren in Wyspiańskis Stück wiederfanden. *Wesele* wurde am 16. März 1901 in einem Krakauer Theater uraufgeführt und erschien einen Monat später gedruckt.

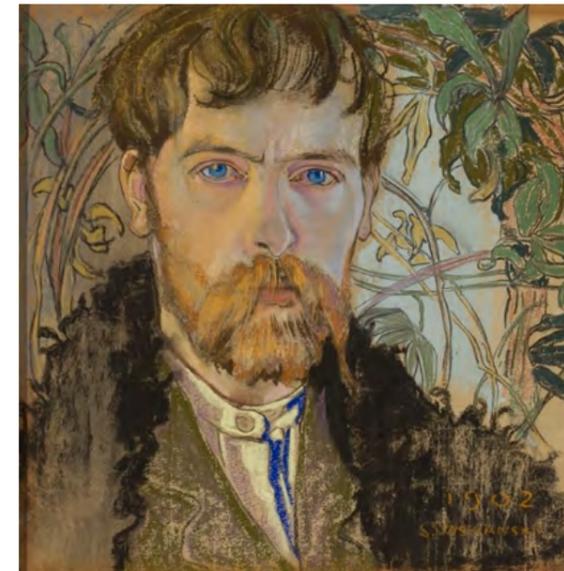


Abb. 4 *Autoportret* [Selbstporträt] von Stanisław Wyspiański (1902)

<sup>3</sup> Z. B. *Żmūt* (1987); *Bakiet* (1989); *Kilka szczegółów* (1994, [Einige Details]) sowie *Do Snowia i dalej* (1996, [Bis zum Snow und weiter]).

Das Werk erregte große Aufmerksamkeit, weil man in dem Drama bekannte Krakauer Persönlichkeiten wiedererkannte: Włodzimierz Tetmajer war in der Rolle des Gastgebers, der Bräutigam war der bereits erwähnte Lucjan Rydel, die Vorlage für den Dichter war Kazimierz Przerwa-Tetmajer (Autor beliebter Lyrik und Halbbruder des Gastgebers) und die Figur des Journalisten verkörperte Rudolf Starzewski, Herausgeber der Krakauer Tageszeitung *Czas* (Zeit), (vgl. ŁEMPICKA 1961). Auch die Nebenrollen hatten ihre Vorbilder in der Realität: die Bauern und Bäuerinnen, der ortsansässige Jude, seine exzentrische Tochter Rachel und die Kinder. Die Feier fand in der Nähe von Krakau statt, also in Galizien, das zu diesem Zeitpunkt der Österreichisch-Ungarischen Monarchie angehörte. Im Gegensatz zu den anderen beiden Teilungsmächten – Russland und Preußen – ließ Kaiser Franz Joseph I. den Völkern im habsburgischen Staatenverband jahrzehntelang relativ viele Freiheiten. Deshalb konnte ein solches Zusammentreffen verschiedener Gesellschaftsschichten ohne Hindernisse stattfinden.

Bei Wodka, Musik und Ausgelassenheit kommt es zu Gesprächen, die an keinem anderen Ort und zu keiner anderen Zeit hätten stattfinden können. Gerade erst hatte sich die Krakauer Intelligenz abermals dem Volk zugewandt: Sie verherrlichte das Landleben und idealisierte die Landbevölkerung. Die Männer aus den Kreisen der Intelligenz trugen Sukmanas (lange Obergewänder), die für sie die „Nationale Bauerntracht“ (WYSPIAŃSKI 1977B, 27) [Orig.: „*Narodowy chłopski strój*“ (WYSPIAŃSKI 1977A, Akt I, Szene 17, Vers 176)] waren, und heirateten Bäuerinnen. Sie wurden angezogen von ihrer Schlichtheit, ihrer Vitalität und ihrem ‚Mumm‘ – wie es Ryszard Koziółek in Bezug auf die Protagonistinnen bei Henryk Sienkiewicz ausdrückt, der möglicherweise ebenfalls von dem Wunsch erfüllt war, mit ihrer Muskelkraft in Berührung zu kommen, die als Garant für Aktivität und Gesundheit galt (vgl. KOZIOŁEK 2015). Die Bäuerinnen konnten sich zwar nicht immer mit ihren gebildeten Ehemännern unterhalten, doch sie hatten deswegen keine Komplexe. Sie nahmen die Dinge in die Hand – so wie die energische Gastgeberin in *Wesele* – und das Leben ging weiter. Auf der Hochzeit kommt es zu einigen belanglosen Streitereien, wie es oft der Fall ist, wenn Menschen zu viel trinken und nicht auf ihre Wortwahl achten. Davon wird die Stimmung jedoch nicht getrübt. Es finden kurze Gespräche statt, meist unter vier Augen. Der schnelle Austausch von Sätzen im Rhythmus von lebhafter Musik gab der Vorführung Energie und Vitalität.

Der ortsansässige Jude ist wie die anderen Nachbarn (was nicht üblich war) auch zur Hochzeit eingeladen. Er versucht, die Maskerade der Herren aufzudecken, weil er nicht an die Beständigkeit und Sinnhaftigkeit dieser Maskera-

de glaubt. Seine unkonventionelle, intelligente, gebildete und sensible Tochter Rachel, die mit dem Dichter flirtet, erweckt mit einem kreativen Zauber den „chochoł“, die „Stroh puppe“, zum Leben – ein Stroh bund, das einen im Garten überwinterten Rosenstrauch vor der Kälte schützen soll, und im weiteren Verlauf der Handlung zu einem wichtigen Akteur wird. Im Gespräch zwischen dem Gastgeber und dem Dichter wird die Sehnsucht nach der einstigen Größe Polens deutlich, die um die Jahrhundertwende nur noch ein Traumbild ist. Eine Unterhaltung zwischen dem Brautvater und dem Ahn (ein Greis) ruft Erinnerungen an eine Zeit wach, in der das Verhältnis zwischen den Herren und dem Landproletariat noch gänzlich anders geartet war: der bewaffnete Galizische Bauernaufstand von 1846, der eine blutige und grausame Manifestation des Klassenhasses der Bauern gegenüber der *szlachta* darstellte. So erinnert sich der Ahn: „dabei gab es früher Zwist / Blut sogar und Mord und Totschlag / rot war manches Bauern Rock“ (WYSPIAŃSKI 1977B, 43) [Orig.: „*a toć były dawne gniewy! Nawet była krew, rzezańce / i splamiła krew sukmany*“ (WYSPIAŃSKI 1977A, Akt I, Szene 26, Verse 960–962)]. Historische Bezüge werden im zweiten Akt durch die sogenannten *Dramatis Personae* hergestellt: das Gespenst, das Jakub Szela, den brutalen Anführer des Aufstands, repräsentiert; der legendäre Wandersänger und Prophet Wernyhora, der an anderes Unrecht – nämlich die gewaltsam niedergeschlagenen Bauernaufstände – erinnert; der zu Renaissancezeiten lebende königliche Hofnarr Stańczyk, der vom Historienmaler Jan Matejko in melancholischer Haltung dargestellt und damit zu einem Symbol für die Sorge um das Vaterland wurde; der Schwarze Ritter, der versucht, den Dichter zu entführen, sowie schließlich Großhetman Franciszek Ksawery Branicki, ein Aristokrat und Verräter, der im entscheidenden Moment bezüglich der Teilungen Polens am Moskauer Hof von Katharina der Großen Unterstützung bei den Feinden Polens suchte. Das Bild der Hochzeitsfeier gestaltet sich kompliziert: an der Oberfläche zeigen sich Freude, Versöhnung, Selbstzufriedenheit, Energie und Verrücktheit, während darunter das Trauma historischer Konflikte und Gefühle der Ohnmacht, des Unrechts und des gegenseitigen Grolls brodeln: „Puppen, hohle Fratzen, Gimpel / wie verkitschte Bildchen, simpel“ (WYSPIAŃSKI 1977B, 114) [Orig.: „*lalki, szopka, podłe maski, / farbowany fałsz, obrazki*“ (WYSPIAŃSKI 1977A, Akt II, Szene 30, Verse 1460–1461)].

In dieser Atmosphäre sind Probleme vorprogrammiert. Die polnische Gesellschaft – die polnische Nation – kann keine Einheit bilden. Sie ist allerdings auch kein Opfer, nicht das Ziel fremder Aggressionen. Stattdessen zerstört Polen sich durch seine Ohnmacht, Handlungsunfähigkeit, Illusionen und durch seinen Strohfeuereifer selbst. Als Wernyhora dem Gastgeber befiehlt,

ein Adelsaufgebot einzuberufen, übergibt dieser einem Dorfjungen das symbolträchtige goldene Horn<sup>4</sup>, das dieser jedoch verliert. Der dritte Akt macht dem Publikum die vielen historischen Chancen zur Wiedererlangung der Unabhängigkeit schmerzlich bewusst, die durch Unentschlossenheit, durch traumatisch bedingte Vorbehalte und die Trägheit der der *szlachta* entstammenden Intelligenz sowie durch die geschichtliche Unreife des polnischen Dorfes verspielt wurden. Es handelt sich um eine Pattsituation. In Wyspiańskis Drama spiegelt sich dies in dem schlafwandlerischen Tanz der Strohpuppen wider, dem sich die Hochzeitsgäste nach und nach anschließen.

Niemand bleibt von diesem Zauber verschont – außer Rachel, die das Haus vorzeitig verlassen hat. Durch ihre poetische Vorstellungskraft belebt, bannt der *Chochół* die Anwesenden. Doch was hat es mit dem Rosenstrauch auf sich, den der *Chochół* bedeckt hat? Wyspiański deutet damit an, dass die polnische Gesellschaft schwach ist und auf Ressentiments und Schein basiert. Doch es ist nicht ausgeschlossen, dass geheime Kräfte in einem passiven Zustand verharren, um eines Tages – im Frühling – herauszubrechen und durch ihre Vitalität zu beeindrucken. Ähnliche Gedanken offenbaren sich auch in anderen Werken des Autors, beispielsweise in *Noc listopadowa* (Die Novemberrnacht): Der Glaube an die mythische Wiedergeburt, die im kulturellen antik-christlichen Synkretismus verwurzelt ist und für die Kunst jener Zeit so charakteristisch war (Demeter und Kore, die Auferstehung Christi), ist auch in *Wesele* präsent, das über die gesamte symbolische Welt verfügt, über die Legenden, die literarischen Tropen und die Bilder (letztere arbeitete Andrzej Wajda in seiner ebenso brillanten Verfilmung des Dramas von 1972 ein). Der Dichter gibt zwar nicht konkret an, woher ein neuer Impuls zur Durchbrechung der somnambulen Passivität kommen könnte, doch es bieten sich mehrere Interpretationen an. Die erste Möglichkeit sind gesellschaftliche Kräfte, die unentdeckt und tiefer verborgen sind, als man vermutet, die eigenständig und entschlossener sind als das von der Weltfremdheit der Intelligenz kaputtgemachte Vorstadtdorf. Sie erinnern an das Bild der polnischen Nation als Lava, das Mickiewicz in Szene VII von *Dziady* beschreibt: hart und trocken an der Oberfläche, doch in der Tiefe brodelndes Feuer. Die zweite Möglichkeit ist die Macht des poetischen Appells, der sich im Fall von Rachel als wirksam erwiesen hat. Die dritte Möglichkeit ist schließlich Rachel selbst, oder genau gesagt die Frauen der Unterschicht – Bäuerinnen,

<sup>4</sup> Das goldene Horn (*złoty róg*) ist ein magisches Artefakt, das Wunder bewirken kann und die Bevölkerung zum Kampf mobilisieren soll. (Anm. d. Übers.)



Abb. 5 Aufnahme aus Andrzej Wajdas Film *Wesele* [Die Hochzeit], die Rachel (Maja Komorowska) zeigt.

Frauenrechtlerinnen, Künstlerinnen und Jüdinnen, die aufgrund ihrer Herkunft marginalisiert werden. Sie sind aktiv, sachlich und nüchtern – frei von Wodka, Blendwerk und künstlichen Ambitionen –, energisch, unkonventionell und sie bewirken etwas. Sie warten geduldig – die Etymologie des Namens Rachel verweist auf diese Eigenschaft – auf ihre Gelegenheit und ihre historische Rolle, aber auch auf ihre kreative Beteiligung an der Umgestaltung der modernen Kunst. Denn in Wyspiańskis Welt muss der paradigmatische Wandel alle Sphären der Wirklichkeit betreffen: die Geschichte, die Nation (die Gesellschaft) und das künstlerische Schaffen (vgl. Popiel 2007). Diesen Gedanken entwickelte er in seinem nächsten großen Drama *Wyzwolenie* (Befreiung) weiter; es erschien 1903.

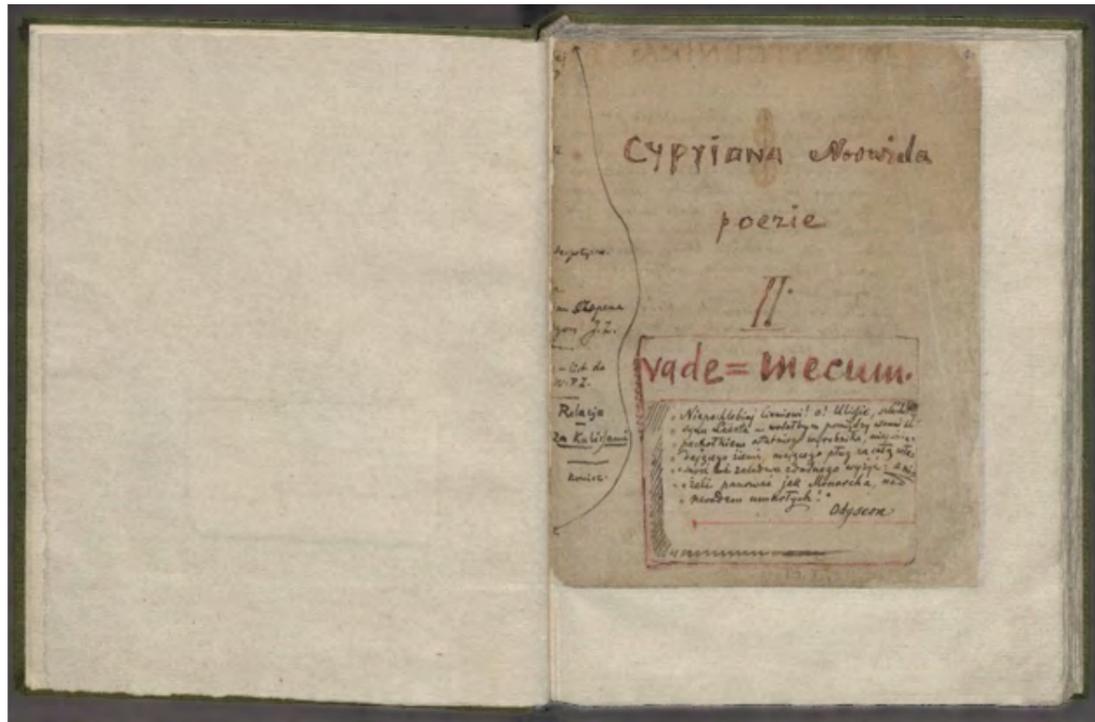


Abb. 6 Cyprian Kamil Norwids Manuskript von *Vade-mecum* (1865)

### 3. Eine Kunst, die frei ist von patriotischen Pflichten

Im Folgenden soll es um Cyprian Kamil Norwid (1821–1883) gehen. Der achrologische, verschlungene Textaufbau in diesem Beitrag ist beabsichtigt. Wäre Wyspiański mit Norwids Dramen und Gedichten vertraut gewesen, hätte er vielleicht das Gefühl gehabt, dass sein Traum von künstlerischer Reife kurz vor der Erfüllung steht. Leider wurden die meisten Werke von Norwid erst posthum veröffentlicht<sup>5</sup>, viele wichtige Werke wurden erst erheblich später wiederentdeckt – nämlich zu Lebzeiten Wyspiańskis, also in der Epoche des Jungen Polen. Der größte Verdienst auf diesem Gebiet ist dem Dichter, Herausgeber und Bibliophilen Zenon Przesmycki zuzuschreiben, der auch unter dem Pseudonym ‚Miriam‘ bekannt war. 1911 begann er damit, eine systematische Ausgabe

<sup>5</sup> 1863 erschien ein Gedichtband beim Verlag F. A. Brockhaus in Leipzig; er war Teil der Reihe *Biblioteka Pisarzy Polskich* [Bibliothek polnischer Schriftsteller].

der Werke des großen romantischen Dichters zusammenzustellen, die auch nach dem Zweiten Weltkrieg fortgeführt wurde.<sup>6</sup>

Aus einem Brief Norwids an seinen Schriftstellerkollegen Józef Ignacy Kraszewski geht hervor, dass sein Sammelband *Vade-mecum* ursprünglich aus hundert Gedichten bestand, die er in den 1860er Jahren verfasst hatte und die gemeinsam mit anderen Arbeiten einen zweiten Gedichtband bilden sollten. In dieser Form wurde das Werk jedoch nie veröffentlicht. Stattdessen sind nur 78 Gedichte – sowie zwei zusätzliche, die die Einleitung (*Ogólniki* [Gemeinplätze]) und den Schluss (*Do Walentego Pomiana Z.* [An Walenty Pomian Z.]) bilden – erhalten geblieben.

Was ist die zentrale Botschaft der Gedichtsammlung und in welcher Beziehung steht diese Botschaft zu den nationalen Mythen? Schon im Vorwort *Do czytelnika* (An den Leser) fordert Norwid die Autonomie des künstlerischen Schaffens, der Literatur und der Poesie. Er ist der Auffassung, dass die Literatur in eine Krise geraten würde, wenn Künstler ihre Mission hinter den Verpflichtungen gegenüber der Geschichte und der Gemeinschaft zurückstellen. Er drückt seine Hoffnung darüber aus, dass Aufgaben im Sinne der nationalen Sache von anderen Bereichen des Schrifttums übernommen werden (oder bereits übernommen wurden): „[...] die Entwicklung des Zeitungswesens [wird] viel von den Dingen und Lasten abnehmen [...], die bisher die Flügel der Poesie getragen hatten“ (NORWID/FIEGUTH 1981, 75; Hervorhebung von CN). [Orig.: „rozwinęcie dziennikarstwa odejmie wiele z rzeczy i ciężarów, które ponosiły były dotąd skrzydła poezji“ (NORWID/FERT 1990, 9–8; Hervorhebung von Cyprian Norwid)]. Zudem argumentiert er, dass die Bauernfrage in den russisch verwalteten Gebieten nicht länger in der Literatur behandelt werden müsse, da die Bauernschaft 1864 durch einen Erlass des Zaren aus der Leibeigenschaft befreit wurde und ihr das bewirtschaftete Land übertragen wurde. Im preußischen und österreichischen Teilungsgebiet seien diese Probleme schon sehr viel früher gelöst worden und müssten deswegen nicht mehr in der Literatur thematisiert werden. 1865 – in dem Jahr, in dem Norwid sein Vorwort verfasste – konnte der Dichter lediglich die Ursachen der Krise analysieren und eine bestimmte Richtung für die weitere Entwicklung der Kunst fordern.

Norwids Krisenbewusstsein erklärt den gedämpften, aber auch angriffslustigen Ton des Titelgedichts *Vade-mecum*. Darin skizziert er die biografischen und historischen Bedingungen seiner eigenen Situation: Er kam zu einem für

<sup>6</sup> Nach Zenon Przesmyckis Tod; er starb am 17. Oktober 1944 in einem Notlazarett nach dem Warschauer Aufstand.

ihn unglücklichen Zeitpunkt auf die Welt, als die Gesellschaft von der Verehrung für die Poesie übersättigt und die Poesie selbst von den Lobpreisungen erstarrt war: „Gelangweilt vom Lied, rief nach Taten das Volk“ und „Es war im Vaterland lorbeern und dunkel“ (NORWID/FIEGUTH 1981, 79) [Orig.: „Znudzony pieśnią lud wołał o czyny“ und „Było w Ojczyźnie laurowo i ciemno“ (NORWID/FERT 1990, 15–16)]. Diese Zeilen rufen den Kult um die drei großen Dichter Polens (MICKIEWICZ, SŁOWACKI, KRASIŃSKI) wach, die ihrem polnischen Publikum aus dem Exil heraus einen Hauch Freiheit spüren ließen. Dabei war ihre Rezeption gleichzeitig starr, konventionalisiert und durch äußere Umstände diktiert. Der ehrgeizige, feinfühligke Norwid, der eine Kunst wollte, die frei von patriotischen Pflichten ist und dem lesenden Publikum weder Engagement noch Anstrengung abverlangt, empfand sich in dieser Situation als überflüssig. Die Rollen waren bereits vergeben, die Wertehierarchie zementiert worden (die Hierarchie der drei großen romantischen Dichter). Norwid war zu Einsamkeit verdammt, was ihn jedoch in seiner Einzigartigkeit bestätigte: „Habe ich von euch nichts, o! Riesen, genommen, / Als wermut-, moos- und tollkrautverwachsene Wege, / Als fluchverbrannte Erde, und lange Weile ... / Ein trat ich einsam, einsam irre ich weiter“ (NORWID/FIEGUTH 1981, 79) [Orig.: „Nie wziąłem od was nic, o! wielkoludy / Prócz dróg zarosłych w piołun, mech i szalej, / Prócz ziemi kłątwa spalonej, i nudy... / Samotny wszedłem i sam błądzę dalej“ (NORWID/FERT 1990, 17)]. Sein Stolz und seine Kompromisslosigkeit führten zu Konflikten mit den Anhängern etablierter Denkmuster und gängiger poetischer Diktion sowie zu Misserfolgen im Umgang mit Frauen, die sich als unfähig erwiesen, tiefe emotionale Bindungen aufzubauen. Der Dichter beschrieb sie mit vielsagenden Epitheta wie ‚marmorn‘ oder ‚steinern‘. Auf Gleichgültigkeit reagierte Norwid mit Gleichgültigkeit.

In *Vade-mecum* wird deutlich, dass Norwid die Kunst nicht aufgibt, obwohl er eine gewisse Distanz zu ihr herstellen muss, um den Widerstand der Materie und den Druck äußerer Umstände auszugleichen: „Ich schreibe – so! zeitweis ...“ (NORWID/FIEGUTH 1981, 81) [Orig.: „Piszę – ot! Czasem...“ (NORWID/FERT 1990, 18)]. Dabei spielt Norwid die Bedeutung seines Werkes nur zum Schein hinunter, denn tatsächlich will er hoch hinaus. Er adressiert seine Gedichte „per Anschrift Babylon / Nach Jerusalem!“ (NORWID/FIEGUTH 1981, 81; Hervorhebungen von C.N.) [Orig.: *piszę na Babilon / Do Jeruzalem!*“ (NORWID/FERT 1990, 18; Hervorhebungen von Cyprian Norwid)], das heißt, er versteht sein Werk als Kommentar zu den Ursprüngen der Zivilisation. Dabei verwendet

er jedoch eine Formel, die an die Redewendung ‚pisać na Berdyczów‘<sup>7</sup> erinnert und somit signalisiert, dass die Gedichte die Adressaten nicht erreichen werden und die Botschaft somit hinfällig ist. Norwid schreibt offensichtlich selbstironisch, ist dabei jedoch fest von dem Weg überzeugt, den er eingeschlagen hat. Er hat keinerlei Verpflichtungen, außer der Wahrheit der Existenz gerecht zu werden: „... ich schreib – ein Künstler-Tagebuch, / Ein verkritzelttes, in mich gebücket – / Wahnhaft! ... aber – auch doch sehr wirklich!“ (NORWID/FIEGUTH 1981, 81) [Orig.: „piszę pamiętnik artysty – / Ogryzmołony i w siebie pochylon – / Obłądny!...ależ – wielce rzeczywisty!“ (NORWID/FERT 1990, 19)]. Im Zeitalter „der bleiernen Letter“ (NORWID/FIEGUTH 1981, 81) [Orig.: „pod ołowianej litery urzędem“ (NORWID/FERT 1990, 19)] sagt er voraus: „Der Sohn – übergeht die Schrift, doch du wirst gedenken, Enkel“ (NORWID/FIEGUTH 1981, 81) [Orig.: „Syn – minie pismo, lecz ty spomnisz, wnuku“ (NORWID/FERT 1990, 19)] und ist sich dabei dessen gewiss, dass es in der Zukunft aufmerksame Leser geben wird, die nicht nur in ihrer eigenen Epoche versunken sind, sondern auch in den Rhythmus der Geschichte eintauchen. Leser, die nicht auf den schnellen Konsum von Literatur, sondern auf die Suche nach Sinn fokussiert sind und nicht nur ihm – dem Künstler –, sondern vor allem der nach neuen Regeln geschaffenen Poesie Gerechtigkeit widerfahren lassen werden.

Die Formulierung „ich schreib – ein Künstler-Tagebuch“ sticht dabei besonders hervor. Wenn man sich die schwierigen, vielschichtigen Gedichte des *Vade-mecum*, die frei von Lyriismus sind, genauer anschaut, fällt auf, dass sich Norwids autobiografische Form von der unterscheidet, die Mickiewicz und Wyspiański anwendeten. Dieses „Tagebuch“ ist nicht die Biografie des Autors, obwohl das Titelgedicht ein biografisches Grundgerüst bildet. Stattdessen dominiert hier die Depersonalisierung, die als Merkmal der modernen Lyrik gilt (vgl. FRIEDRICH, 1978/1956), den Ausdruck persönlicher Empfindungen. Mit seinem Aufbruch in die Moderne und seiner neuen, intellektualisierten und nicht besonders liedhaften Schreibweise wehrte sich Norwid gegen das oberflächlich modernisierte Wirklichkeitskonzept seiner Zeit, gegen den flüchtigen Umgang

<sup>7</sup> Die Redewendung ‚pisz do mnie na Berdyczów‘ [schreib mir nach Berdyczów] kann salopp als ‚Lass mich in Frieden‘ übersetzt werden und bedeutet, dass der Sprecher keinen Kontakt zur angesprochenen Person wünscht. Die in der Ukraine gelegene Stadt Berdyczów entwickelte sich im 17. Jahrhundert zu einem bedeutenden Handelszentrum und zog Reisende aus ganz Europa an, die sich ihre Post nach Berdyczów nachschicken ließen. Da die Post jedoch sehr lange brauchte, war eine Antwort ungewiss. (Anm. d. Übers.)

mit Kunstwerken („[schwunghaft] gelesen“ (NORWID/FIEGUTH 1981, 81) [Orig.: „czytane pędem“ (NORWID/FERT 1990, 19)]) und dagegen, die Kunst massentauglich zu machen („Pantheismus des Druckes“ (NORWID/FIEGUTH 1981, 81) [Orig.: „Panteizm-druku“ (NORWID/FERT 1990, 19)]). Er positionierte sich zwischen der fernen Vergangenheit – dem Ursprung der europäischen Zivilisation – und der unbekannteren, aber vielversprechenden Zukunft; also an einer Stelle, die von Widersprüchen und aporetischer Unbestimmtheit (Aporetik = logische Schwierigkeiten) gekennzeichnet war.

#### 4. Kein Bruch mit dem romantischen Paradigma

Die polnische Romantik war eine Epoche, in der eine nationale Mythologie geschaffen wurde, um den Verlust der eigenen politischen Existenz zu kompensieren. Ihr dauerhaftestes Element ist der Mythos des Messianismus, der Polen als unschuldig Opfer imperialer Gewalt begreift, das nach Gottes Willen Unterdrückung erdulden muss, damit sich die Welt verändert. Der Prozess der Mythologisierung wird in der Regel auch von entmythologisierenden Bestrebungen begleitet. Dies war auch hier der Fall. Der Messianismus, der Mythos von der Einheit im Leiden, wurde sowohl von Romantikern selbst (z. B. MAURZYCY MOCHNAKI) als auch von späteren Generationen (z. B. Aleksander Świętochowski, Bolesław Prus und Stanisław Wyspiański) infrage gestellt. Die Fundamente der nationalen Vorstellungswelt wurden jedoch nie vollständig und konsequent untergraben, sondern sahen sich ambivalenten Verhaltensweisen ausgesetzt: sowohl Akzeptanz als auch Ablehnung. Von einem vollständigen Bruch mit dem romantischen Paradigma (vgl. JANION 1975) konnte selbst bei den größten Kritikern nicht die Rede sein. Norwid, der sich seiner eigenen Verstrickungen im romantischen Polentum durchaus bewusst war, verlagerte das ‚polnische Problem‘ aus Geschichte und Politik in den Bereich der Philosophie und Kunst und gab damit ein typisches Beispiel für die Flucht nach vorn.

---

aus dem Polnischen von  
Saskia Krüger



#### Fragen

- Wie viele Nationen lebten einst in Polen?
- Was war die Grundlage für den Entstehungsprozess nationaler Mythen in der polnischen Kultur?
- Welche Mythen gibt es?
- Was versteht man unter Entmythologisierung?
- Welchen Beitrag leisteten Mickiewicz, Norwid und Wyspiański zur Mythologisierung und Entmythologisierung?
- Welches Verhältnis besteht bei Mickiewicz zwischen Leben und Kunst?
- Inwiefern lässt sich *Wesele* als Milieudrama bezeichnen?
- Worin bestand Wyspiańskis Kritik an der Romantik?
- Was zeichnete Norwids modernes Verständnis von Poesie und den Aufgaben der Literatur aus?

## Literaturverzeichnis

- Borowy, Waclaw (1948): „Poeta przeobrażeni”. In: *Twórczość*, Nr. 12. Abdruck in: Waclaw Borowy: *O poezji Mickiewicza*. Mit einem Vorwort von K. Gorski. Lublin, Bd. 2.
- Łempicka, Aniela (1961): „Wesele“ *we wspomnieniach i krytyce*. Kraków.
- Friedrich, Hugo (1956): *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*. Hamburg.
- Friedrich, Hugo (1978): *Struktura nowoczesnej liryki od połowy XIX do połowy XX wieku*. Vorwort und Übersetzung von Elżbieta Feliksiak. Warszawa.
- Janion, Maria (1975): *Gorączka romantyczna*. Warszawa.
- Kijowski, Andrzej (1972): *Listopadowy wieczór*. Warszawa.
- Koziółek, Ryszard (2015): *Ciała Sienkiewicza. Studia o płci i przemocy*. Katowice.
- Kuziak, Michał (2015): „Norwid – zmagania z podmiotowością. Epifanie poetyckie autora „Vademecum””. In: *Pamiętnik Literacki*, Nr. 4, 5–25.
- Lejeune, Phillipe (1973): „Le Pacte autobiographique”. In: *Poétique*, Nr. 14, 137–162.
- Lejeune, Phillipe (1975): „Pakt autobiograficzny”. Übersetzt von Aleksander Wit Labuda. In: *Teksty*, Nr. 5, 31–49.
- Mickiewicz, Adam (2012): *Dziady drezdeńskie. Część III*. Bearbeitet von Janusz Skuczyński. Wrocław.
- Mickiewicz, Adam (2012): *Dziady kowieńsko-wileńskie. Część II, IV, I*. Bearbeitet von Janusz Skuczyński. Wrocław.
- Mickiewicz, Adam (1974): *Dziady*. Warszawa. <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/dziady.pdf> [zuletzt aufgerufen am: 10.10.2021].
- Mickiewicz, Adam (1991): *Die Ahnenfeier*. Übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Walter Schamschula. Vorwort von Hans Rothe. Köln, Weimar, Wien.
- Norwid, Cyprian (1981): *Vademecum. Gedichtzyklus 1866*. Übersetzt und mit einer Einleitung von Rolf Fieguth. München. [https://digi20.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb00043885\\_00001.html](https://digi20.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb00043885_00001.html) [zuletzt aufgerufen am: 05.08.2021].
- Norwid Cyprian (1990): *Vademecum*. Überarbeitet von Józef Fert. Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź.
- Norwid, Cyprian (1947): *Vademecum. Podobizna autografu*. Mit einem Vorwort von Waclaw Borowy. Warszawa.
- Piwińska, Marta (1991): „Wstęp”. In: Juliusz Słowacki: *Książdz Marek*. Bearbeitet von Marta Piwińska. Wrocław, Warszawa, Kraków.
- Popiel, Magdalena (2007): *Wyspiański: mitologia nowoczesnego artysty*. Kraków.
- Rymkiewicz, Jarosław Marek (1994): *Kilka szczegółów*. Kraków.
- Rymkiewicz, Jarosław Marek (1996): *Do Sowia i dalej*. Kraków.
- Rymkiewicz, Jarosław Marek (1989): *Bakiet*. Londyn.
- Rymkiewicz, Jarosław Marek (1987): *Żmut*. Paryż.
- Stefanowska, Zofia (1995): „Geniusz poety, geniusz narodu. Mickiewicz wobec powstania listopadowego”. In: *Teksty Drugie*, Nr. 6, 19–31.
- Ujejski, Józef (1931): *Dzieje mesjanizmu polskiego do powstania listopadowego włącznie*. Lwów.
- Walc, Jan (1991): *Architekt Arki*. Chotomów.
- Witkowska, Alina (1975): *Mickiewicz. Słowo i czyn*. Warszawa.
- Wyspiański, Stanisław (1977a): *Wesele*. Bearbeitet von Jan Nowakowski. Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk.
- Wyspiański, Stanisław (1977b): *Die Hochzeit. Drama in drei Akten*. Übersetzt von Henryk Bereska. Leipzig.
- Żmichowska, Narcyza (1885): „Czy to powieść?”. In: Narcyza Żmichowska: *Pisma Narcyzy Żmichowskiej (Gabryelli) z życiorysem autorki skreślonym przez Piotra Chmielowskiego*. Warszawa.

## Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: Postkarte (1902): Fotoreproduktion, die eine Szene aus Adam Mickiewicz' Drama *Dziady* zeigt [gemeinfrei].
- Abbildung 2: Postkarte (1902): Fotoreproduktion, die eine Szene aus *Dziady* zeigt (Józef Kotarbiński als Senator) [gemeinfrei].
- Abbildung 3: Porträt von Adam Mickiewicz von Cyprian Kamil Norwid (o. J.) [gemeinfrei].
- Abbildung 4: *Autoportret* [Selbstporträt] von Stanisław Wyspiański (1902) [gemeinfrei].
- Abbildung 5: Aufnahme aus Andrzej Wajdas Film *Wesele* [*Die Hochzeit*], die Rachel (Maja Komorowska) zeigt (Foto: Studio Filmo-we Zebra/Filmoteka Narodowa) [http://fototeka.fn.org.pl/pl/strona/wyszukiwarka.html?key=Wesele&search\\_type\\_in=tytul&view\\_type=info&sort=alfabetycznie&result%5B%5D=2308&lastResult%5B%5D=2308&pageNumber=1&howmany=50&view\\_id=10&hash=1633876362&filter%5BrodzajZdjecia%5D%5B%5D=do+filmu&filter%5BkolorZdjecia%5D%5B%5D=barwny](http://fototeka.fn.org.pl/pl/strona/wyszukiwarka.html?key=Wesele&search_type_in=tytul&view_type=info&sort=alfabetycznie&result%5B%5D=2308&lastResult%5B%5D=2308&pageNumber=1&howmany=50&view_id=10&hash=1633876362&filter%5BrodzajZdjecia%5D%5B%5D=do+filmu&filter%5BkolorZdjecia%5D%5B%5D=barwny) [zuletzt aufgerufen am: 09.10.2021].
- Abbildung 6: Manuskript von *Vademecum* von Cyprian Kamil Norwid (1865) (gemeinfrei).

Grzegorz Marzec

# Intelligenz als soziale Schicht in der polnischen Kultur.

## Zum Begriff und seiner Definition

Es ist wahrscheinlich nicht verkehrt zu sagen, dass die **Intelligenz** in der Bedeutung einer sozialen Schicht weitgehend in der Vergangenheitsform diskutiert werden sollte. Gemeint ist damit die intellektuelle Elite, das heißt Menschen mit Berufen, die ein entsprechend hohes Bildungsniveau erfordern. Der Begriff selbst beginnt zu verschwimmen, was in einem Land, das sich ab 1989 aus dem sowjetischen Einfluss löste und bedeutende soziale und zivilisatorische Veränderungen vollzog, die auch einer viel breiteren Gruppe von Menschen den Zugang zu Wissen und höherer Bildung ermöglichten, nicht verwunderlich sein dürfte. Ein weiterer Grund für die Unschärfe des Begriffs ist die Tatsache, dass wir im Zeitalter elektronischer und sozialer Medien leben. Nichtsdestotrotz existiert die Identität der Intelligenz bis zu einem gewissen Grad noch immer, und sicherlich ist es für viele Menschen ein relevanter Indikator für die eigene Identität, aus einem „Intelligenzler-Haus“ zu stammen. Auch wenn aus der Intelligenz selbst Kritik an ihr hervorgeht, gelegentlich sehr scharf, wie im Fall des Rappers Mata, der 2019 den Begriff der „Pathointelligenz“, der pathologischen,

verkümmerten Intelligenz, prägte<sup>1</sup>. In diesem Sinne war der Begriff „Intelligenz“ nicht nur früher, sondern ist noch immer ein grundlegendes Schlagwort in der Beschreibung der polnischen intellektuellen Elite, ihres Selbstbewusstseins und ihrer Gruppenzugehörigkeit. Dieses Schlagwort brachte man oft mit einem bestimmten Ethos in Verbindung, das im Grunde als intellektuell oder manchmal auch intellektuell-adelig bezeichnet wurde. Letzteres zeigte eine von der Forschung nicht immer akzeptierte Kontinuität zwischen dem Ethos der Intelligenz und dem des Adels, zumal viele „Intelligenzler“ dem Landadel entstammten.

Im Folgenden zur Erläuterung einige historische Hintergründe: Geprägt haben soll den Begriff „Intelligenz“, und zwar im neuen Sinne einer sozialen Schicht und nicht als geistige Kraft (wie in dem heute gängigen Begriff „Intelligenzquotient“) Karol Libelt (1807–1875)<sup>2</sup>, Philosoph und Sozialaktivist aus Großpolen. Er war Sohn eines Schuhmachers, was erwähnenswert ist, da auch einer der im Folgenden behandelten literarischen Protagonisten Sohn eines Schuhmachers ist, nämlich Tomasz Judym aus Stefan Żeromskis Roman *Ludzie bezdomni* (*Die Heimatlosen*). Judyms in Paris erworbene und mit einem Diplom in Medizin abgeschlossene umfassende Ausbildung ist keine rein literarische Fiktion, denn Libelt erhielt tatsächlich eine noch bessere Ausbildung an europäischen (vor allem deutschen) Universitäten; in Berlin lernte er u. a. Hegel kennen und promovierte unter dessen Betreuung in Philosophie. Sein philosophisches System, das den Hegelschen Idealismus mit für den polnischen und slawischen Messianismus typischen Elementen verbindet, wird heute nur noch selten kommentiert. Nichtsdestotrotz bleibt Libelt, auch wegen seines Engagements in politischen und sozialen Angelegenheiten, eine heute noch bedeutsame Figur des polnischen Geisteslebens im neunzehnten Jahrhundert.

Die Forderung, die Intelligenz sollte eine Berufung haben, stellt Libelt in der Abhandlung *O miłości ojczyzny* [Über die Liebe zum Vaterland] aus dem Jahre 1844. Seinen Worten nach bilden die Intelligenz der Nation

[...] alle diejenigen, die eine gründlichere und umfassendere Ausbildung an den Hochschulen und Instituten erhalten haben. Sie stehen

<sup>1</sup> Während ich dies schreibe, hat der Rapsong *Patointeligencja* [Pathointelligenz] über 43 Millionen Aufrufe auf YouTube. Eine der interessanteren Versionen der Entmythologisierung der Intelligenz brachten ab den achtziger Jahren die Filme von Marek Koterski. Ihr Protagonist ist das Alter Ego des Regisseurs, der frustrierte Intellektuelle Adaś Miauczyński. Ein suggestives Bild dieser Frustration erzeugt der Monolog der Hauptfigur, eines Polnischlehrers, in *Dzień świra* [Der Tag eines Spinners], als dieser sein Gehalt in Höhe von 777 Złoty erhält.

<sup>2</sup> Vgl. u. a. Jedlicki 2008, 79–80.

als Gelehrte, Beamte, Lehrer, Geistliche, Industrielle, ja, einfach aufgrund ihrer höheren Bildung, an der Spitze der Nation. Jenseits dieser Klasse befinden sich die Massen des Volkes, wie weite Landstriche, aus denen sich die Intelligenz wie Hügel erhebt. (LIBELT 2006, 88)

Libelts Denken ist geprägt von der romantischen Idee des genialen Dichters, des geistigen Führers der Nation, von dem auch spätere Konzeptionen der Intelligenz nie frei sein werden, selbst wenn sie sich von ihrem Programm her nicht auf die Romantik beziehen wollten. Wir haben es hier sowohl mit der Idee von einer neuen gesellschaftlichen Klasse zu tun als auch mit der später oft erwähnten Gegenüberstellung von „Intelligenz“ und „Volk“, die es dieser neuen Klasse ermöglichte, sich zu benennen und genauer zu definieren. Es handelt sich dabei nicht um eine Gegenüberstellung im engeren Sinne, also um Feindseligkeiten zwischen der Intelligenz und dem Volk; ganz im Gegenteil, das Ziel der Intelligenz ist die Aufklärung des Volkes, eine recht eigene Mission und ein zu dieser Mission gehöriges Ethos. Libelt sagt zudem:

In diesem Bild vom materiellen Egoismus, welcher sich wohl bei uns in Wirklichkeit nicht findet, nehmen wir eine heilige Pflicht wahr, für die Bildung des Volkes zu sorgen, die das Vaterland denjenigen, die es lieben, auferlegt. (LIBELT 2006, 89)

Diese heilige Pflicht der Intelligenz gehe also direkt aus der Liebe des Vaterlandes hervor; was dann aber auch bedeuten muss, dass diejenigen, die diese Pflicht nicht erfüllen, ihr Land nicht lieben.

Libelt formuliert dies zu einer Zeit, als Polen seit fast einem halben Jahrhundert von der Landkarte Europas verschwunden war, mehrere Jahre nach der Niederschlagung des Novemberaufstandes (1830–31), an dem er selbst teilgenommen hatte. Diese Niederlage verbannte die Träume von der Unabhängigkeit in eine unbestimmte Zukunft und führte gleichzeitig zur Massenauswanderung der polnischen intellektuellen Elite in den Westen, vor allem nach Frankreich. Polen, das unter drei Teilungsmächten aufgeteilt war, ist 1844 eher ein mentales Konstrukt, ein Projekt, das erst noch verwirklicht werden muss. Vor diesem Hintergrund zeigen sich auch messianische Tendenzen (Polen als „Christus der Völker“), die die Polen am besten aus dem dritten Teil von Mickiewicz' *Dziady* (1823–1860, [Totenfeier]) kennen und die auf die These hinauslaufen, dass in der polnischen Nation (manchmal auch allgemeiner als slawische Nation bezeichnet) trotz ihrer zivilisatorischen Rückständigkeit Elemente

schlummern, die zur Wiedergeburt des dekadenten Westens führen werden. Libelts Philosophie hatte, wie bereits erwähnt, messianische Züge, und Mickiewicz hielt im gleichen Jahr (1844) seine Vorlesungen am Collège de France, die wohl die stärkste Manifestation des polnisch-slawischen Messianismus waren.

Es liegt eine gewisse historische Logik und Weisheit in der Tatsache, dass das Postulat und der Begriff der Intelligenz von einem Autor hervorgebracht wurde, der aus Großpolen stammte, das zum preußischen Teilungsgebiet gehörte. Hier war die Germanisierung weit fortgeschritten, hier wurden polnische Schulen geschlossen, hier wurde erfolglos versucht, eine polnische Universität in Posen zu gründen, und schließlich konnten Polen hier hauptsächlich studieren, um Beamte des preußischen Staates zu werden, jedoch oft ohne Chancen auf eine Anstellung. Es wirkt deshalb wie eine Tatsache voller Ironie, dass Libelt die Idee der Intelligenz dem deutschen „Bürgertum“ nachempfunden hat, allerdings verstanden als Teil eines modernen Staates, der Ingenieure, Ärzte oder Unternehmer braucht.

Im Polen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mochte diese Idee noch sehr gewagt sein, schließlich war die polnische Gesellschaft schon damals eine Klassengesellschaft, ja eine Feudalgesellschaft (als Folge der Bindung der Bauernschaft an das Land). Dabei gehörte das Bürgertum sicherlich zu den am wenigsten entwickelten Klassen. Historisch gesehen war der Adel der wichtigste Stand – nicht zahlenmäßig, sondern wegen seiner Bedeutung – denn er ging aus der Ritterschaft hervor und war im Grunde genommen die landbesitzende Klasse, d. h. er war an das Land gebunden, das er besaß und dessen Verkörperung der Adelsitz und der Hof waren. Daneben gab es natürlich die Aristokratie und die Magnaten, also den Hochadel, manchmal mit unklarer Nationalität, denn die Aristokraten und Magnaten waren gewissermaßen entweder Bürger ihrer eigenen Ländereien oder einfach Bürger Europas; sie konnten in Polen leben oder sich hier nur zeitweise aufhalten, je nachdem, wie und wo ihre Interessen lagen und welche familiären Verbindungen sie zum europäischen Adel hatten.

Als besondere Art des Standes ist der Klerus anzusehen, der zumindest bis zum 18. Jahrhundert eine der wichtigsten kulturellen Rollen innehatte. Selbstverständlich hing die Standeszugehörigkeit anders als im Falle des Adels oder der Aristokratie beim Klerus nicht von der Geburt ab. Dem Klerus konnte man beitreten, was häufig auch Vertreter des Adels taten.

Nicht zuletzt soll auch die Bauernschaft erwähnt sein. Die Bauern waren an das Land, auf dem sie arbeiteten, gebunden, doch sie besaßen es nicht. Sie arbeiteten für die Adligen und waren häufig deren Leibeigene. Schon Ende des 18. Jahrhunderts gab es Gesetzesvorhaben, die die Befreiung der Bauern

anstrebten, vor allem zur Zeit des Vierjährigen Sejms (1788–1792) und in der Verfassung vom 3. Mai 1791<sup>3</sup> sowie während des Kościuszko-Aufstandes, denn damit sollten die Bauern für den Aufstand gegen die russische Besatzung gewonnen werden. Die Bauernbefreiung begann im Grunde schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts im preußischen Teilungsgebiet, im Jahr 1848 – nach den Revolutionen von 1848/49 – im österreichischen Teilungsgebiet und im Königreich Polen erst im Jahr 1864 kraft der Dekrete des Zaren Alexander II., vor allem als Reaktion auf den Ausbruch der Januarrevolution im Jahr 1863. Dadurch wurden die Bauern von der Beteiligung am Aufstand abgehalten, und „waren für zwei Generationen für die nationale Sache verloren“ (JEDLIŃSKI 2008, 284).

Auch darf die sehr hohe Bevölkerungsrate polnischer Juden nicht vergessen werden, die bereits während der Herrschaft von König Stanislaus II. August assimiliert werden sollten. Juden wurden trotz ihrer oft völligen Andersartigkeit meist nicht als separate Nation, sondern als eine vom Katholizismus getrennte Religionsgemeinschaft betrachtet (JANOWSKI 2008, 107). In diesen Assimilationsversuchen fehlte es jedoch nicht an starken antisemitischen Akzenten, die sich später in der Literatur niederschlagen sollten, zum Beispiel in *Lalka* (1890, [Die Puppe]), wo die Juden nach Zwiebeln und Knoblauch stinken. Hierbei handelt es sich allerdings eher um die Wiedergabe von antisemitischen Ressentiments als um die tatsächliche Einstellung von Bolesław Prus selbst, denn Stanisław Wokulski, die Hauptfigur seines Romans, ist Juden gegenüber wohlwollend und mit ihnen befreundet. Die epochale Figur des jüdischen Patrioten ist jedoch der Gastwirt Jankiel aus *Herr Thaddäus*, ein hervorragender Zimbalspieler, der im zwölften und letzten Gesang des Versepos ein unvergessliches Konzert spielt, das in einer musikalischen Erzählung über Polen von der Verabschiedung der Verfassung vom 3. Mai bis zur Ankunft der napoleonischen Truppen besteht.

Das schwächste Element der polnischen Sozialstruktur war das Bürgertum, das zahlenmäßig und finanziell dem europäischen Bürgertum unterlegen war, vor allem dort, wo bereits eine kapitalistische Wirtschaft entwickelt und die staatliche Verwaltung modernisiert worden war, für die man Menschen mit entsprechend hoher Qualifikation brauchte. Zwar gab es schon im 18. Jahrhundert Beispiele für exzellente bürgerliche Karrieren, deren bester Beweis Stanisław Staszic (1755–1826) ist. Seinen Namen trägt heute das Warschauer Palais in der Nowy Świat-Straße; dort sind Institute der Polnischen Akademie

<sup>3</sup> Die Vorhaben traten jedoch aufgrund der zweiten Teilung Polens im Jahr 1793 nicht in Kraft.

der Wissenschaften ansässig. Dies waren aber eher Einzelfälle. In den polnischen Städten – sie waren nicht groß (Warschau zum Beispiel hatte zu Beginn des 19. Jahrhunderts etwa 100.000 Einwohner) – bestand das Bürgertum vor allem aus Mitgliedern von Handwerkszünften und aus Kaufleuten. Es gab aber auch viele arme Menschen und Juden, die meist unter fragwürdigen Bedingungen lebten, was sich in der Literatur, in der Presse und in verschiedenen medizinischen Abhandlungen spiegelt. Die polnischen und jüdischen Armen, ihre Wohnräume, Elendsviertel und Baracken beobachtet Wokulski in *Die Puppe* bei seinem Spaziergang durch Powiśle, das heute als eines der attraktivsten Viertel der Stadt gilt. Ähnliches sieht auch Judym in Stefan Żeromskis Roman *Ludzie bezdomni* (1899, [Die Heimatlosen]), als er aus Paris in seine alte Gegend zurückkehrt: in den Straßen Krochmalna und Ciepła.

In den Städten gab es auch Herrenhäuser und Paläste der Aristokraten. Kleinadlige siedelten sich hier ebenfalls an. Sie ließen sich entweder dauerhaft in den Städten nieder, vor allem wenn es sich um deklassierte Kleinadlige handelte oder wenn ihnen Land entzogen worden war (nach der Niederschlagung des Januaraufstandes kam es im Königreich Polen zu zahlreichen Enteignungen), oder sie studierten einfach in der Stadt mit dem Gedanken an eine nicht unbedingt standesgemäße Karriere als Jurist oder Beamter. So lebte zum Beispiel die Hauptfigur des von Mickiewicz verfassten Epos *Herr Thaddäus*, Thaddäus Soplica, den sein Vater in die Obhut seines Bruders gegeben hat, in Vilnius, d. h. in der gleichen Stadt, in der Mickiewicz eine umfassende Ausbildung an der damals wohl besten polnischen Universität erhielt. Dort besucht Thaddäus die Schule, doch dies bedeutet, wie der Erzähler mit für ihn typischer Ironie und Distanz feststellt, für den Jungen kein hohes Bildungsniveau: „und alle die Soplica’s sind / Bekanntlich gut bei Leibe und voll gesunder Kraft, / Zum Waffenh Handwerk einzig, nicht so zur Wissenschaft“ (MICKIEWICZ 1882, Erster Gesang) [Original: „wszyscy Soplicowie / Są, jak wiadomo, krzepcy, otyli i silni, / Do żołnierki jedyni, w naukach mniej pilni“ (MICKIEWICZ 1998A, 30)]. Auch Thaddäus sollte Soldat werden, wahrscheinlich Offizier<sup>4</sup>, aber sein Onkel ändert plötzlich seine Pläne für ihn und holt ihn nach Soplicowo, damit er heiratet und einen Gutshof übernimmt. Thaddäus’ fehlende umfassende Bildung wird in einem Gespräch mit Telimena entlarvt, seiner entfernten Verwandten, die er lange nicht gesehen hat und die regelmäßig in St. Petersburg verweilt und vorgibt, mit den örtlichen Salons vertraut zu sein:

<sup>4</sup> Forscher, die sich mit der Geschichte der Intelligenz befassen, sind sich darüber uneinig, ob Offizierskader der Armee der Intelligenz zugerechnet werden sollen.

Sie knüpfte die Unterhaltung auf französisch an:  
 Er kam aus der Stadt, vom Studium – weshalb sie von Büchern begann,  
 Und was seine Meinung wäre von der und jener Erscheinung –  
 Und neue Fragen erzeugte jede gegebene Meinung.  
 Und wie sie nun gar anfängt von der Malerei,  
 Von Tanzkunst, von Musik, ja von der Bildhauerei –  
 Zeigt sie in Farben und Noten und Bücher sich eingeweicht,  
 Daß fast Thaddäus versteinert vor so viel Gelehrsamkeit!  
 Er fürchtet, Schand' und Spott zum Schluß davonzutragen,  
 Und stottert, wie ein Schulbub vor des Lehrers Fragen.  
 Zum Glück ist der Lehrer hübsch und hält kein streng Gericht.  
 Die holde Nachbarin erräth, woran's gebricht,  
 Und bringt die Sprache auf leicht're und minder weise Dinge:  
 Auf's Landleben, – wie viel Langweil' und Müh'n es mit sich bringe,  
 Wie man die Zeit muß nützen, wie sich unterhalten,  
 Das Leben fröhlicher und schöner zu gestalten.  
 (MICKIEWICZ 1882, Erster Gesang)

Pierwsza z nim po francusku zaczęła rozmowę;  
 Wracał z miasta, ze szkoły; więc o książki nowe,  
 O autorów pytała Tadeusza zdania  
 I ze zdań wyciągała na nowo pytania;  
 Cóż gdy potem zaczęła mówić o malarstwie,  
 O muzyce, o tańcach, nawet o rzeźbiarstwie!  
 Dowiodła, że zna równie pędzel, nuty, druki;  
 Aż osłupiał Tadeusz na tyle nauki,  
 Lękał się, by nie został pośmiewiska celem,  
 I jękał się jak żaczek przed nauczycielem.  
 Szczęściem, że nauczyciel ładny i niesrogi;  
 Odgadnęła sąsiadka powód jego trwogi,  
 Wszczęła rzecz o mniej trudnych i mądrych przedmiotach:  
 O wiejskiego pożycia nudach i kłopotach,  
 I jak bawić się trzeba, i jak czas podzielić,  
 By życie uprzyjemnić i wieś rozweselić.  
 (MICKIEWICZ 1998A, 31)

Das damalige polnische Bürgertum war keine Mittelschicht im eigentlichen Sinne. Die Bourgeoisie, der Balzac in Frankreich ganze Bände widmete, war trotz

des rasanten Wachstums der Städte in Zeiten des von Russland abhängigen Königreiches Polen, d. h. ab 1815, erst recht nicht existent. Natürlich gab es in Städten, die zuvor zur Polnischen Krone gehört hatten, aber ethnisch preußisch waren, wie in Pommern oder in Thorn, ein gut entwickeltes Bürgertum, aber aus offensichtlichen Gründen – wie zum Beispiel mangelndes nationales (polnisches) Zugehörigkeitsgefühl – konnte man bei dem Herausbildungsprozess der polnischen Intelligenz nicht mit diesen Bürgern rechnen. Es handelt sich also um einen Zeitpunkt, da die polnische Kultur und Sozialstruktur weitgehend ein landgebundenes und antiurbanes Phänomen war. Das sollte sich bald ändern. Jedenfalls gibt es keine große Diskrepanz zwischen der Invokation von Jan Kochanowski an das „friedliche Dorf, fröhliche Dorf“<sup>5</sup> aus dem 16. Jahrhundert und den zahlreichen Tiraden gegen den Schrecken der Stadt aus dem 19. Jahrhundert, wie in dem Gedicht von Juliusz Słowacki *Paryż* (1894, [*Paris*]), wo die französische Hauptstadt als „das neue Sodom“ bezeichnet wird.

Die polnische Intelligenz entstammte zumindest anfangs notwendigerweise größtenteils dem Adel, so wie auch die meisten Dichter und Schriftsteller, darunter Adam Mickiewicz, Eliza Orzeszkowa, Bolesław Prus und Stefan Żeromski. Deshalb musste das Ethos der Intelligenz gewissermaßen an das während der Ersten Republik Polen vorherrschende Adelsethos anknüpfen, das Mickiewicz in *Herr Thaddäus* am besten zum Ausdruck gebracht hat. Auch das in die Intelligenz eingehende Bürgertum war zu einem großen Teil adeliger Herkunft. Ein gutes Beispiel dafür liefert Wokulski in *Die Puppe*, der aus einer deklassierten Adelsfamilie stammt und auf Drängen seines Vaters in Warschau eine Stelle als Verkäufer und Kellner in Hopfers Weinkeller annimmt. Erst in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts setzt sich die Intelligenz zunehmend aus dem Bürgertum, oft aus dem verarmten Bürgertum und aus Frauen und Juden zusammen. Dies führte letztlich zu einem Phänomen, das heute als „Überproduktion von Intelligenz“ beschrieben wird (JEDLICKI 1978; MICIŃSKA 2008, 23 ff.), die daraus resultierte, dass ein relativ beschränkter Arbeitsmarkt, der zusätzlich mit Vertretern der Teilungsnationen (Preußen, Russland, Österreich) gesättigt war, nicht in der Lage war, alle Menschen in sogenannten freien Berufen aufzunehmen. Für die polnische Intelligenz bedeutete dies oft ein Leben in Armut, zumal viele Menschen in Berufen, die als typisch intellektuell galten (Ärzte, Angestellte, Anwälte, Lehrer), in Wirklichkeit sehr schlecht ausgebildet waren. Gleichzeitig erzeugte die Intelligenz ein spezifisches Gefühl einer ganz eigenen

<sup>5</sup> *Wsi spokojna, wsi wesola!* – ein Gedicht von Jan Kochanowski (1530–1584). (Anm. d. Übers.)

ideellen und finanziellen Unabhängigkeit, sowohl von den Teilungsmächten als auch vom Kleinbürgertum und Landadel (Micińska 2008, 59), auf die sie zumindest theoretisch intellektuellen Einfluss ausüben sollte. Immer häufiger ähnelte diese Situation einem Konflikt zwischen zwei gesellschaftlichen Gruppen – der Intelligenz und dem Adel<sup>6</sup>–, obwohl in der Literatur auch Darstellungen zu finden sind, die eine gewisse Kontinuität und Einheit zwischen beiden zeigen. Beispielsweise kann der Protagonist in Eliza Orzeszkowas Roman *Nad Niemnem* (1888, [An der Memel]), Witold Korczyński, der nicht gegen die Welt des Adels rebelliert, sondern sie als Grundlage seiner Identität akzeptiert, als junger Intellektueller gelten. Er sieht in dieser Welt, trotz ihrer Rückständigkeit, einen grundlegenden Respekt für Werte wie Freiheit, Patriotismus und Dienst am Volk. Deshalb ist der junge Mann empört, als die Familie Bohatyrowicz schlecht über seinen Vater spricht, mit dem sie einen Gerichtsstreit führt. Witold bringt die in der Schule erlernten intellektuellen und zivilisatorischen Errungenschaften in diese Welt, aber er greift nicht in ihre ursprüngliche Axiologie ein. Erst in *Die Puppe* ist die ideologische Leere von Aristokratie und Adel zu sehen; Wokulski erkennt dies auch, und sein persönliches Drama besteht darin, dass er, überwältigt von der Liebe zu einer Aristokratin, versucht, sich ihre Gunst buchstäblich zu erkaufen.

Doch in einem Staat, der unter drei Großmächten aufgeteilt ist, muss es mehr oder weniger sichtbare Unterschiede politischer, sozialer und zivilisatorischer Art geben, derentwegen sich die Intelligenz unter unterschiedlichen Voraussetzungen herausbildete.<sup>7</sup> Beispielsweise führten die Behörden im österreichischen und preußischen Teilungsgebiet von Anfang an ein neues Verwaltungsmodell ein, das erhebliche Veränderungen in der Sozialstruktur nach sich zog. Es bestand hauptsächlich in der Bürokratisierung des gesellschaftlichen Lebens nach dem Vorbild der Habsburger und Hohenzollern, nachdem zuvor die politischen Institutionen des ehemaligen Polens abgeschafft worden waren. Dieses Verwaltungssystem erforderte ein Heer an Beamten (hauptsächlich österreichische und deutsche), gleichzeitig wurde das Deutsche als Amts-

<sup>6</sup> Die Monatszeitschrift *Zapiski Polityczne* [Politische Notizen] vom Juni 1871 warf der Intelligenz vor, auf die Rückständigkeit und Trägheit des Adels mit „zu viel Lebendigkeit und Unbeständigkeit in der Wahl der Ziele und Mittel“ zu reagieren (1871, 10), und deshalb auf den Adel und die Bauern nicht denselben Einfluss auszuüben, den ein echter „dritter Stand“ in anderen Ländern auf die dortigen nationalen Angelegenheiten ausübt. Unabhängig von der Korrektheit dieser Analyse ist bereits hier ein scharfer Gegensatz zwischen der Intelligenz und dem Adel zu erkennen, trotz der Verbindungen.

<sup>7</sup> In diesem Abschnitt beziehe ich mich größtenteils auf die Feststellungen von Maciej Janowski (Janowski 2008).

sprache eingeführt, was insbesondere im preußischen Teilungsgebiet zu Germanisierungsmaßnahmen führte. Kein Wunder also, dass sich in diesen beiden Teilungsgebieten viel früher als im russischen die Lage der Bauern verbesserte, denn durch die neue Ordnung wurde die Macht adeliger Nachkommen zugunsten von Beamten eingeschränkt. Zu ähnlichen administrativen Veränderungen kam es im Herzogtum Warschau, das 1807 von Napoleon errichtet wurde und dem König von Sachsen unterstand, jedoch nach dem Wiener Kongress aufgelöst wurde. Aus diesem Grund gewannen im Herzogtum Warschau intellektuell anspruchsvolle Berufe an Bedeutung: Es entstand eine „Nachfrage nach der Intelligenz“ (Janowski 2008, 135). Per Dekret wurde ein Verwaltungsverfahren eingeführt, das vorsah, Stellen für Beamte über Ausschreibungen zu besetzen, dazu gehörten auch Berufe, die später als der Intelligenz zugehörig definiert wurden, z. B. Ärzte, Rechtsanwälte und Lehrer. Dies war eine wichtige Neuheit, denn vor den polnischen Teilungen waren in Polen Ämter oft auf Lebenszeit dem Adel übertragen worden. Es handelte sich dabei außerdem um Ehren- und Wahlämter, für die nicht einmal eine entsprechende Ausbildung erforderlich war.

So sieht die Welt von *Herr Thaddäus* aus, dessen Handlung zwar im russischen Teilungsgebiet spielt, sich aber eigentlich nicht von der alten Adelswelt unterscheidet, die in der Adelsrepublik vor den polnischen Teilungen existierte (Janowski 2008, 121). Viele Protagonisten des Epos sind „Beamte“ der alten Generation, die im Text weit häufiger mit dem Namen ihres Amtes als mit ihrem Familiennamen angesprochen werden: Richter, Landrat, Kämmerer, Truchsess, Pförtner, Notar, Assessor, etc. In der Welt des Epos sind sie keiner zentralen staatlichen Verwaltung unterstellt, ihre „Ämter“ sind eher eine Frage der Ehre, und in dieser Hinsicht entspricht Mickiewicz' Erzählung der historischen Wahrheit. Außerdem war für das Identitätsempfinden der Adelswelt die Zugehörigkeit zum Adel zu den „adligen Brüdern“ durch Geburt grundlegend. Welches Amt sie innehatten, spielte keine Rolle. Die Identifikation hatte also in erster Linie einen staatsbezogenen und keinen berufsbezogenen oder gar nationalen Charakter. So ist es nicht verwunderlich, dass die von Mickiewicz eingeführte Vision der Bauernbefreiung, auf die wir später noch eingehen werden, in der Welt des Epos erst nach der von Gervasius vorgeschlagenen Verleihung von Wappen an die Bauern möglich ist. Für Gervasius (und den ganzen Adel) ist die Freiheit etwas, das zum Adelsstand dazugehört; ein freier Mensch, der nicht gleichzeitig ein Adliger ist, ist für ihn schwer vorstellbar.

Gegen Ende der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird für die Intelligenz als gesellschaftliche Schicht eine Berufung postuliert, was umgehend außeror-

dentliche Popularität gewann. Dieses Postulat taucht im Journalismus auf, in der Presse und in der Literatur. Die Intelligenz sah ihre Aufgaben sofort in der Propagierung von Bildung, von geistiger und kultureller Arbeit zum Wohle der lokalen Gemeinschaften. Es lassen sich unzählige Biografien von Intelligenzlern anführen, die ihre Mission auf diese Weise verfolgen, sei es individuell, in Vereinen oder durch umfangreichere Wohltätigkeits- und Bildungsinitiativen. Bereits im Jahr 1848 listete der *Kurier Lwowski* [Lemberger Kurier], der in Galizien (im österreichischen Teilungsgebiet) herausgegeben wurde, Berufe auf, die die Intelligenz ausmachten (ROZUMIŁOWSKI 1848, 49). Die Liste ist sehr lang und vielleicht allzu umfangreich, sie umfasst Gelehrte, Professoren, Schriftsteller, Künstler, Priester, Journalisten, Schauspieler, Beamte, Fabrikanten, Handwerker, Apotheker, Spekulanten und Vertreter. Die Intelligenz steht hier im Gegensatz zu jeglicher oppressiver Herrschaftsform – ob königlich, militärisch oder aristokratisch –, die versucht, das Volk zu unterdrücken. Die Intelligenz spricht im Namen dieses Volkes. Insbesondere der Aristokratie und dem konservativen Adel ist die Intelligenz ein Dorn im Auge. Schon in diesem Artikel im *Kurier Lwowski* wird also das Ethos des Kampfes für die Aufklärung des Volkes und die Verbesserung seiner Lebensbedingungen mit der Intelligenz in Verbindung gebracht, was zu einem unvermeidlichen Konflikt zwischen der Intelligenz und den privilegierten Schichten führt, so dass die Intelligenz als „die unglücklichste Schicht des Volkes“ anzusehen sei – für ihre Aufopferung muss sie eine schlechtere materielle Lebenssituation, oder sogar Inhaftierung oder Deportation hinnehmen. Und das ist nicht nur eine literarische Figur, eine Art Übertreibung, denn solche Situationen gab es tatsächlich, und sie kamen einige Jahre später – nach der Niederschlagung des Januaraufstandes – in russischen Teilungsgebiet in verschärfter Form vor.

Noch vor diesem Aufstand im Jahr 1861, aber diesmal in Lemberg, erschien in der Zeitung *Dziennik Literacki* [Literarisches Tagesblatt] ein wichtiger Artikel mit dem Titel *O inteligencji w znaczeniu polskim* [Über die Intelligenz in der polnischen Version]. Unterschrieben nur mit den Initialen des Autors, datiert er den Eingang des Wortes „Intelligenz“ in den polnischen Wortschatz auf fast zwei Jahrzehnte zuvor. Zugleich sei zu dieser Zeit aus dem schriftsprachlichen Ausdruck fast einer für den häuslichen Gebrauch geworden (C. CH. 1861, 802). Doch nicht das Datieren ist in diesem Artikel das wichtigste Thema, sondern die Frage, wer sich eigentlich zur Intelligenz zählen darf und welche Kriterien über diese Zugehörigkeit entscheiden. Der Autor weist mit aller Entschlossenheit die Überzeugung zurück, dass darüber einzig die Bildung entscheide, sei es die Allgemeinbildung oder eine Fachausbildung. Die Intelligenz sei also nicht einfach

die intellektuelle Elite eines Landes, zumal diese Schicht nach Meinung des Autors Menschen mit verschiedenen Ausbildungsgraden umfassen sollte, die verschiedenen gesellschaftlichen Klassen entstammen. Denn die grundsätzliche Zugehörigkeit zur Intelligenz „erfordert das Verstehen der nationalen Sache, sie zu lieben, für sie zu arbeiten und sich aufzuopfern, sie erfordert also die Liebe zum Vaterland, diese Liebe, die wir mit der Muttermilch einsaugen, und die uns den Ruhm und die Hochachtung aller Nationen eingebracht hat“ (C. CH. 1861, 803). Selbstverständlich fällt hier der Einfluss des oben zitierten Karol Libelt auf, aber es geht um mehr, denn der in dem Artikel weiterentwickelte Gedanke lässt sich auf die These reduzieren, dass die Intelligenz eine Nationalität hat. Das ist zum Teil die Konsequenz der adligen Verwurzelung der Intelligenz, weil der Kleinadel – nicht das Bürgertum und schon gar nicht das Bauerntum – während der Ersten Republik Polen (1569–1772) mit der Nation gleichgesetzt wurde und sich selbst als diese definierte; der Adel war außerdem das Medium für die als national geltenden Wertvorstellungen. Es könne also, so der Autor des Artikels, keine universelle Intelligenz existieren, da das Verständnis der Nationen hinsichtlich der für sie wesentlichen Fragen unterschiedlich sei. Unterschiedlich seien auch die historischen und gesellschaftlichen Umstände, in denen die entsprechende Intelligenz funktioniert. So unterscheide sich folglich die deutsche Intelligenz, ebenso die polnische, und noch anders sei die russische<sup>8</sup>. Von den Lebensverhältnissen der Nation losgelöstes Handeln mache niemanden zum Intellektuellen, selbst wenn er ein hervorragender Wissenschaftler sei, dessen Forschungsergebnisse an europäischen Universitäten diskutiert werden, oder wenn er ein Industrieller sei, der viel verdient, allerdings nur für seinen eigenen Gebrauch. Ein Intellektueller müsse nämlich zuerst begreifen (und für den Autor des Textes ist es beinahe selbstverständlich, dass alle in den ehemals polnischen Gebieten das so empfinden), dass er gegenüber dem Land und der Nation „Pflichten hat, von denen er sich nicht ungestraft lossagen darf“ (C. CH. 1861, 803). Doktor Judym bei Żeromski, der seine Liebe zu Joanna Podborska aufgibt, wird genau damit begründen, warum es notwendig ist, auf das eigene private Glück zu verzichten.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Der Begriff der Intelligenz wird am häufigsten auf diese drei sprachlichen und politischen Gebiete bezogen.

<sup>9</sup> Andrzej Walicki, ein bedeutender und kürzlich verstorbener Ideenhistoriker, ist der Ansicht, dass das Verständnis der Intelligenz im Sinne einer „Elite der Pflicht und des Opfers“, die „die Gesellschaft und ihre Volksschichten anführt und so ihre soziale Schuld begleicht und für ihre Bildung aufkommt“ (Walicki 2000, 68), eher typisch für die russische Intelligenz sei. Aber auch in der polnischen Literatur war diese Idee sehr präsent.

Diese Berufung und das Ethos der Intelligenz, das in Wörterbüchern unter dem Stichwort Intelligenz<sup>10</sup> nicht immer erwähnt wird, werden auch von Zweifeln begleitet, ob sie richtig und sinnvoll umgesetzt werden. Michał Józef Konstantynowicz, ein nur wenig bekannter Publizist und Bildungsaktivist, geht davon aus, dass diese Mission oft falsch umgesetzt wird:

Es gibt für dich nichts Dringenderes als die Bildung des Volkes. Es gibt keine wichtigere Sache als diese. Sie lässt alle andere verblassen. Das sind Gewissheiten, die nur Menschen ohne gesunden Menschenverstand ablehnen können. Das sind Gewissheiten, die von der ganzen Nation und vor allem von ihrer Intelligenz anerkannt werden. Unsere Intelligenz ist patriotisch – wer würde das nicht zugeben. Sie ist bereit, viel, ja sogar alles für das Vaterland zu opfern. Und doch haben wir in der dringendsten, wichtigsten Sache, in der Sache, in der es um Leben und Tod der Nation geht, in der Sache der Verbesserung des Bildungsniveaus des Volkes, nichts getan, absolut gar nichts. Es gibt Volksbildungsverbände in unserem Land (und sie arbeiten eifrig), aber die Früchte ihrer Arbeit sind so dürftig, dass sie keine Wirkung zeigen. Woran liegt das? Es liegt daran, dass wir die Wege, die wir beschreiten müssen, um in dieser höchst dringlichen Angelegenheit auch nur einen Schritt vorwärts zu kommen, nicht kennen. Wir wissen nicht, was wir tun sollen. Wir versuchen es auf diese und jene Weise, aber immer ohne Erfolg. (KONSTANTYNOWICZ 1870, 541)

Wiedererkennbar sind hier positivistische Parolen der **Graswurzelarbeit**, die zum ideologischen Programm der Literatur in den 1870er und 1880er Jahren gehörten, die Bildung, aber auch Hygiene in den unteren Schichten und einen zivilisatorischen und gesellschaftlichen Umbau im Land forderten. Das neue Patriotismus-Modell setzte eine grundlegende Umstrukturierung des Staates voraus. Dieses Programm sollte nach der Niederschlagung des Januaraufstandes, der gewissermaßen die letzte Eruption des romantischen Geistes war, für Polen gleichzeitig eine andere, „organizistische“ Idee darstellen, und das war es sowohl für die konservativen Autoren aus Galizien (Krakau und Lwiv) als auch für die Warschauer Positivisten. Es schlägt sich nieder in zahlreichen journalistischen und literarischen Texten, so auch in *Nad Niemnem* [An der Memel],

<sup>10</sup> Beispielsweise definiert *Słownik warszawski* aus dem Jahre 1902 die Intelligenz einfach als „eine Klasse von gebildeten, aufgeklärten Menschen“ (Karłowicz et al. 1902, 101).

*Die Puppe* und *Die Heimatlosen*. Die Graswurzelarbeit war Teil eines breiteren Programms der **organischen Arbeit**, das darauf abzielte, alle Schichten der Nation auf ein höheres intellektuelles und ökonomisches Niveau zu heben. Diese Bezeichnung stammt von dem englischen Philosophen Herbert Spencer (1820–1903), dessen Version des Sozialdarwinismus bei polnischen Positivisten sehr beliebt war. Diese griffen unter anderem Spencers Ansicht auf, dass „die Gesellschaft ein sich selbst regulierender und harmonisch funktionierender Organismus ist“ (SNYDER 2018, 16).

In dem Moment, in dem die Forderung nach einer Intelligenz als neue soziale Schicht gestellt wurde, stand folgende Frage im Raum: Wie schafft man ein typisch verstandenes Bürgertum in einem Land, in dem es gar kein Bürgertum gibt? Woraus soll die Intelligenz entstehen? Die einfachste Antwort scheint zu sein: aus dem Adel. Der Adel hat sich immer als das eigentliche Volk betrachtet, aber er war auch provinziell, städtefeindlich und in vielerlei Hinsicht rückständig.

Wenn aber nicht das Adelsethos, was dann? Ist in Polen ein anderes Ethos bekannt – zum Beispiel das der Bauern, der Arbeiter oder der Bürger? Die Frage wirkt provokant, wenn man bedenkt, dass die Mehrheit der Menschen im heutigen Polen nicht von Adligen und Gutsbesitzern abstammt, sondern von Arbeitern, Bauern und dem Bürgertum. Die Romantik beginnt außerdem mit der Veröffentlichung des ersten Poesie-Bandes von Mickiewicz (1822), der *Ballady i romanse* (*Balladen und Romanzen*) enthält, und mit der Einführung der Volkskultur und der volkstümlichen Sensibilität in die Salons. Die romantische Tradition blieb diesem Volksideal treu, auch wenn das Volk oft Gegenstand einer gewissen Idealisierung ist. Ende des 19. Jahrhunderts wird sich das wiederholen – manchmal als Karikatur, zum Beispiel bei Wyspiański in *Wesele* (1901, [*Die Hochzeit*]) – in Form der jungpolnischen Idealisierung der polnischen Bauern (*chłopomania*).

Heutzutage ist die Erforschung der Geschichte des Bauerntums und der Arbeiterklasse, oder allgemeiner der nicht-intellektuellen Schichten, beliebt geworden, was vielleicht diese Lücke füllen kann. Der bereits erwähnte Stanisław Brzozowski, ein prominenter Kritiker mit marxistischer Gesinnung, glaubte vor allem an das Ethos der Arbeit, während für Żeromski die Idee des „Intelligenzproletariats“ wichtig war (MATUSZEK 2013, 307), von der bereits in den 1880er

Jahren<sup>11</sup> in der polnischen Publizistik die Rede war. Doch wenn man die Aktualität des heutigen Marxismus und die Debatten, die zu diesem Thema geführt werden, beiseitelässt, sollte man sich zunächst fragen, inwieweit das intellektuelle Ethos des neunzehnten Jahrhunderts, das zweifellos das Ethos der Arbeit war, wenn auch nur der organischen Arbeit und der Graswurzelarbeit, inwieweit dieses Ethos seine arbeitsbezogenen Inspirationen aus anderen Quellen als aus dem Landadel schöpfte. Die Antwort auf diese Frage ist keineswegs eindeutig, zumal auch das bürgerliche Arbeitsethos einbezogen werden muss, das auf Gewissenhaftigkeit, Ausdauer und Professionalität Wert legte (CZEPULIS-RASTENIS 1978, 168 ff.). Was wir als Intelligenz bezeichnen, bleibt – trotz der scheinbar klaren Definition des Wortes – ebenfalls ein Rätsel, für das Werke wie *Herr Thaddäus* oder *Nad Niemnem* nur in der Mythologisierung und Idealisierung eine Lösung finden.

## Das Ethos der Adelsintelligenz

### 1.

’Versepos *Pan Tadeusz* (*Herr Thaddäus*), das größtenteils in Paris verfasst und dann dort veröffentlicht wurde, gilt als das Nationalepos Polens. Hinsichtlich der Gattung ist *Pan Tadeusz* – obwohl er teilweise an die Tradition des antiken Epos, d. h. an Homer und Vergil, anknüpft – allerdings ein mehrdeutiges Werk, oder wie Kazimierz Wyka es nannte, „eine ganz eigene Gesamtheit verschiedener Gattungen“ (WYKA 1963, 53). In für die romantische Tradition typischer Weise werden hier die Grenzen zwischen den Genres verwischt. Vergeblich sucht man die großen Protagonisten (oft wird vom „kollektiven Protagonisten“ des Herrn Thaddäus gesprochen). Das Epos ist überwiegend in der Sprache der sogenannten **adligen Plauderei** (*gawęda szlachecka*), „einer *urpolnischen*

<sup>11</sup> Andrzej Mencwel hat sich besonders verdient gemacht, indem er die linken Wurzeln des Ethos der Intelligenz untersucht hat, unter anderem in seinen Büchern *Etos lewicy* [*Das Ethos der Linken*] und *Przedwiośnie czy potop* [Vorfrühling oder Sintflut]. Zu den Autoren, die laut Mencwel, dieses Ethos am besten ausdrücken, gehören sowohl Brzozowski als auch Żeromski.

Literaturgattung“ (OPACKI 1995, 204) gehalten. Dabei scheut sich der Erzähler keineswegs vor einem groben, komischen und sogar ironischen Tonfall. *Herr Thaddäus* soll sogar mit einem Märchen verglichen worden sein, das Mickiewicz sich in Paris ausgedacht hat, fernab vom gewöhnlichen Stadtleben und vor allem von den „höllischen Zankereien“ der polnischen Emigranten dort. Ursprünglich sollte dieses „Märchen“ von der *Invokation* (an die litauische Heimat und an die Gottesmutter) und einem *Epilog* eingefasst werden, dessen Status bis heute Streitgegenstand ist, denn Mickiewicz wollte das Epos ursprünglich damit beenden, ließ den Epilog dann aber nicht drucken. Heute ist der *Epilog* in allen Ausgaben enthalten, in der kritischen Jubiläumsausgabe von Mickiewicz’ Werken aber erst nach einer Erläuterung des Textes durch den Dichter. Demnach sei der ganze *Pan Tadeusz* eine nostalgische Reminiszenz („Indessen trage du mir der sehnenenden Seele Schwingen“ [MICKIEWICZ 1882, Erster Gesang] [Orig.: „*Tymczasem przenoś moję duszę utęsknioną ...*“ (MICKIEWICZ 1860, 3)]), oder vielleicht eher ein Traum von dem alten adligen Polen, den litauischen Höfen des Kleinadels, denen der Dichter selbst entstammte. Sehr schön zusammengefasst hat den erzählerischen Rahmen des Textes Ireneusz Opacki:

Die Invokation: Verlassen des realen, unfreundlichen Landes der Emigration hin zu einem epischen Traum  
 Der Epilog: Rückkehr aus dem Traum auf das harte Pflaster der polnischen, verstrittenen Emigranten in Paris.  
 Dazwischen: zwölf Gesänge des Fanatismus, „eines geträumten Epos“. (OPACKI 1995, 206)

Trotzdem wurde und wird *Herr Thaddäus* gleichermaßen mit einer realistischen und erkenntnisorientierten Einstellung gelesen, die in diesem Epos die Metaphysik der echten Welt erkennt, und vor allem die Metaphysik des Gegenstandes, wie z. B. eines Käsehauses, deren grundlegende Bedeutung für die polnische Romantik von dem Dichter Jarosław Marek Rymkiewicz aufgezeigt wurde (SIWICKA/BIEŃCZYK 1995, 91 ff.)<sup>12</sup>. Julian Przyboś machte auf das breite Spektrum der Lesarten aufmerksam und erinnerte in dem Zusammenhang an Juliusz Słowackis trotzig Äußerung in dessen *Raptularz* [Tagebuch]: „Der ganze Tadeusz ist eine Vergötterung der Eberhaftigkeit des dörflichen Lebens“

<sup>12</sup> In der dort aufgezeichneten Diskussion sagt Rymkiewicz: „Jede polnische Generation, die sich in die Geschichte vertieft und versucht, ihren jetzigen Sinn zu erfassen, muss *Herr Thaddäus* neu lesen und sich darin finden.“ (Siwicka/Bieńczyk 1995, 276)

[Orig.: „Cały Tadeusz jest ubóstwieniem wieprzowatości życia wiejskiego (...)“ (SŁOWACKI 1996, 143)].<sup>13</sup>

Das Epos konnte in Paris weder überzeugen, noch verkaufte es sich gut, obwohl Dichter wie Zygmunt Krasiński, die Mickiewicz in Rang und Geist gleichkamen, darin ein Meisterwerk sahen. Erst spätere Rezensionen ab Mitte des 19. Jahrhunderts, vor allem nach dem Januaraufstand, ordneten das Werk den bedeutenden Meisterwerken der polnischen Literatur zu, und so ist es bis heute. Das erneute Aufkommen von Diskussionen über das Epos ist dem 200. Geburtstag von Mickiewicz und ebenso der Verfilmung durch Andrzej Wajda (1999) zu verdanken, welche ein viel gesehener Erfolg war. Die von Wojciech Kilar für den Film komponierte Polonaise ist heute das auf Abiturfeiern wohl am häufigsten gespielte Stück.

Mit Sicherheit ist *Herr Thaddäus* eine hervorragende Zusammenfassung aller Merkmale des Adelsethos. Die Handlung spielt in Litauen, wo Mickiewicz geboren wurde, in einem Moment, da den lokalen Adel Nachrichten über den immer näher rückenden Krieg zwischen Napoleon und Russland erreichen. Damals sahen viele Polen in diesem Krieg eine Chance für die Wiedererlangung der Unabhängigkeit Polens; der Mythos des Bonapartismus blieb im nationalen Bewusstsein lebendig, auch bei Mickiewicz.<sup>14</sup>

Die Welt in *Herr Thaddäus* ist vor allem die des Provinzadels, das Leben hier verläuft gemäß Traditionen und Ritualen, die von diesen Familien seit Generationen gepflegt werden. Dies entspricht gewissermaßen der romantischen

<sup>13</sup> „Alles kam mir in diesem Epos unwirklich und märchenhaft vor: die Menschen und die Natur, die Geschehnisse und die Dinge. Lediglich den Soplicowo-Hof konnte ich mit Leichtigkeit auf der Erde verorten, neben vielen anderen in der Gegend gesehenen Gutshöfen. Aber Gervasius mit den Halbböcken und mit seinem Federmesser, der Täufer und das Scheermesserchen, selbst der Richter im Kontusz und mit Schärpe aus Sluzk waren nicht von dieser Welt. Nie gesehene Bestandteile einer vergangenen Welt verschoben die gewöhnlichsten Szenen in Märchenzeiten. Ich habe diese angebliche Alltäglichkeit nicht wahrgenommen, diese epische Durchschnittlichkeit wie in *Hermann und Dorothea*; der über der ‚Eberhaftigkeit‘ aufgespannte Regenbogen hat mir Menschen und Geschehnisse in ein Märchen verwandelt.“ [Orig.: „Nierzeczywistym, baśniowym wydawało mi się wszystko w tym poemacie: ludzie i przyroda, zdarzenia i rzeczy. Jedynie dworek Soplicowski mogłem łatwo umiejscowić na ziemi, obok wielu widzianych dworów w okolicy. Ale Gerwazy w półkozicach i ze Scyzorykiem, Kropiciel, Brzytwka, nawet Sędzia w kontuszu i pasie słuckim byli nie z tego świata. Nie widziane nigdy akcesoria zanikłego świata odsuwały w bajeczne czasy najpospolitsze sceny. Nie dostrzegałem tej rzekomej powszedniości, epickiej przeciętności rodem z *Hermana i Doroty*; tęcza rozpięta nad „wieprzowatością“ przemieniała mi ludzi i zdarzenia w baśń.“ (Przyboś 1950, 46)]

<sup>14</sup> Der 1842 von Andrzej Towiański in Paris gegründete *Koło Sprawy Bożej* [Kreis der Gottesache], deren Mitbegründer Mickiewicz war, pflegte napoleonisches Gedenken und empfahl Reisen nach Waterloo, um sich dort mit dem Geist Napoleons zu verbinden. Die Figur Rzecki in dem Roman *Die Puppe* von Bolesław Prus ist ein eingeschworener Bonapartist, der naiv auf den politischen Durchbruch von Napoleon IV. wartet.

Idee, die Mickiewicz selbst vertrat, dass Polen ein Gebilde, ein Projekt ist, vor allem ein geistiges, d. h. dass in der Welt der Ideen eine Verfassung der Republik existiert, die bestimmt, dass die Polen Polen sind, unabhängig davon, ob sie in einem real existierenden Staat oder – wie die Protagonisten des Epos – im geteilten Polen leben. Das Polentum ist in erster Linie eine Idee.<sup>15</sup>

Diese Idee zeigt sich auch in *Herr Thaddäus* in Form von Werten und Tugenden, die für einen Adligen grundlegend sind und direkt aus seiner hohen Geburt resultieren. Man könnte sagen, dass eine hohe Geburt, die an sich schon eine Tugend ist, zur Einhaltung von Normen verpflichtet, und damit zu einer Lebensweise und einem Verhalten, das diese Geburt bestätigt.

Experten (z. B. TAZBIR 2013; KOTOWICZ-BOROWY 2012) nennen u. a. Charaktereigenschaften (Tugenden) wie Freiheit<sup>16</sup>, Ehre, Großzügigkeit, Gastfreundschaft, Opferbereitschaft, Gemeinschaftssinn, Bürgersinn und Demokratie<sup>17</sup>, Religiosität (katholisch), Familiensinn, Patriotismus, Traditionalismus und Konservatismus (Pflege der familiären und nationalen Tradition). Nicht alle diese Merkmale sind für das Thema Intelligenz relevant, das in Mickiewicz' Werk noch nicht vorkommen konnte, und nicht alle Merkmale sind miteinander vereinbar. So war es ein gewisses Paradoxon des adligen imaginierten Selbstbildes, dass der Adel trotz seines Anspruchs, gastfreundlich und gemeinschaftlich zu sein, eine höchst hermetische soziale Gruppe war, die sich gegen alles, was „nicht-adlig“ oder in irgendeiner Form fremd war, verschloss. Selbst innerhalb des eigenen Standes kam es vor, dass das Wohl der Familie über das Gemeinwohl gestellt wurde, wie Mickiewicz am Beispiel des bewaffneten Überfalls auf Soplicowo durch die kleinadligen Dobrzyńskis, angeführt vom Grafen und dem Schlossverwalter Gervasius, zeigt. Mickiewicz veranschaulicht, dass die Beweggründe des Adels oft aus privaten Interessen, Egoismus und Eifersucht oder aus alten Streitigkeiten zwischen Familien resultieren.

Dies ist natürlich auch aus anderen literarischen und historischen Quellen bekannt, die auf eine gewisse Dualität in der Sicht auf den Adel hinweisen: Schon im 18. Jahrhundert werden der Egoismus und Anarchismus des Adels

<sup>15</sup> Andrzej Walicki ärgerte sich darüber, dass die Amerikaner in den Vereinigten Staaten dasselbe über die Solidarność-Revolution von 1980 sagten, dass sie als romantischer, messianischer Akt angesehen wurde, obwohl es hauptsächlich um die Verbesserung der Lebensbedingungen ging – nicht um eine Idee, sondern um den Fleischpreis (Walicki 2000, 364–365).

<sup>16</sup> Oft als „goldene Freiheit“ bezeichnet, was meist einen pejorativen Beiklang hat, weil die goldene Freiheit des Adels als einer der Gründe für den Untergang der Republik gilt.

<sup>17</sup> Eine der Grundlagen der adeligen Welt ist das Prinzip der Gleichheit des Adels. Dies spiegelt sich in dem volkstümlichen Sprichwort wider, wonach ein Adelliger einem Gouverneur gleichgestellt ist, auch wenn dies in der Realität oft nicht der Fall war.

(organisch verbunden mit der „goldenen Freiheit“) sowie seine mangelnde Bereitschaft, sich dem allgemeinen Interesse unterzuordnen, immer stärker hervorgehoben; diese Kritik wird in der Publizistik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts lauter.

In diesem Zusammenhang ist die Bemerkung von Janusz Tazbir erwähnenswert, dass im 19. Jahrhundert

der Landadel im Grunde er selbst blieb, mit dem Unterschied, dass unter den veränderten historischen Bedingungen seine Verbundenheit mit der Freiheit des Individuums und sein Widerstand gegen Tyrannei objektiv begannen, der nationalen Sache zu dienen, so wie sie ihr zuvor geschadet hatten. (TAZBIR 1976, 13; vgl. TAZBIR 2013, 67 ff.)

Dies sei der Hauptgrund für die Verherrlichung des Adelsethos in der Literatur der Romantik. Schließlich bleiben der Adelshof und die dort bestehenden Beziehungen noch lange das wichtigste literarische und publizistische Thema, auch wenn „in dieser Zeit die Verlagerung der Hauptzentren des kulturellen und wirtschaftlichen Lebens vom Dorf in die Städte bereits vollzogen war“ (CZEPULIS-RASTENIS 1976, 60).<sup>18</sup>

Es gibt zahlreiche Manifestationen des Adelsethos in *Herr Thaddäus*, so gleich zu Beginn, als Tadeusz nach Soplicowo durch ein Tor einfährt, „[d]as Thor ist weitgeöffnet und sagt dem Wand’rer an, / Daß freundlichen Empfang der Gast gewärtigen kann“ (MICKIEWICZ 1882, Erster Gesang) [Orig.: „*na wciąż otwarta przechodniom ogłasza, / Że gościnną i wszystkich w gościnę zaprasza*“ (MICKIEWICZ 1998A, 12)], kurz darauf sieht er im Herrenhaus Porträts von Nationalhelden hängen.<sup>19</sup> In Soplicowo spielt sogar eine Spieluhr den *Mazurek Dąbrowskiego*, der heute die polnische Nationalhymne ist. Soplicowo ist auch eine Festung der Tradition, aus dem eine für alle verständliche Ordnung der Dinge hervorgeht:

Denn beim Richter, da wurden die alten Sitten gewahrt,  
Und niemals hat er Verstöße gegen die Achtung geduldet,

<sup>18</sup> In diesem Zusammenhang sei auf das recht verbreitete Phänomen hingewiesen, dass Familien, die nicht dem Adel entstammten oder bereits längst deklassiert worden waren, adlige Vorbilder und adlige Gepflogenheiten annahmen. Andrzej Zajączkowski schreibt hierzu: „Dieser Prozess tritt besonders stark bei der städtischen Intelligenz auf.“ (Zajączkowski 1962, 22)

<sup>19</sup> Tadeusz selbst ist nach Tadeusz Kościuszko benannt.

Die man dem Alter, dem Geist, dem Stand, der Würde schuldet.  
Denn rechte Sitte, sagt er, erhält Geschlecht und Reich.  
Und wenn sie sinkt, so sinken Geschlecht und Reich zugleich.  
So hatten sich Haus und Gesinde der Ordnung angepaßt;  
Und kam zu Besuch ein Verwandter oder ein fremder Gast:  
Wenn er nur kurze Zeit in Haus sich aufgehalten,  
Zollt’ er den Sitten Gehorsam, die beim Richter galten.  
(MICKIEWICZ 1882, Erster Gesang)

Bo Sędzia w domu dawne obyczaje chował  
I nigdy nie dozwalał, by chybiano względu  
Dla wieku, urodzenia, rozumu, urzędu;  
«Tym ładem, mawiał, domy i narody słyną,  
Z jego upadkiem domy i narody giną».  
Więc do porządku wykli domowi i słudzy;  
I przyjezdny gość, krewny albo człowiek cudzy,  
Gdy Sędziego nawiedził, skoro pobyl mało,  
Przejmował zwyczaj, którym wszystko oddychało.  
(MICKIEWICZ 1998A, 18)

In ihren Lehren zum Betragen loben der Richter und der Kämmerer nicht nur die Ordnung, die sich aus der Achtung traditioneller Werte ergibt, sondern verurteilen auch die neuen Sitten und Moden, die diese Ordnung bedrohen. Der Leser sieht die traditionalistische, religiöse, karitative, bürgerliche und patriotische Haltung des Richters durch die Augen von Bartek Dobrzyński, genannt der Preuße, als auf dem Gut der Dobrzyńskis der Schlossverwalter sie zum Einmarsch in Soplicowo überredet und der Richter als Unterdrücker des Kleinadels und als Verräter bezeichnet wird:

Er ein Tyrann? Der Richter! der Erste, der sich gewehrt,  
Daß sich der Bauer vor ihm tief bücke bis zur Erd’,  
Weil’s eine Sünde sei! Hab’s selbst bei ihm geseh’n,  
Wie oft die Bauersleute mit ihm zu Tische geh’n,  
Er zahlt die Steuern für sie: ob das in Kleck passirt,  
Obwohl dort Ihr, Herr Buchmann, nach deutschem System regiert?  
Er ein Verräther? Ich kenn’ ihn von der Infima her –  
Er war ein braves Kind und brav blieb er bisher;  
Liebt Polen über Alles, wahrt die polnischen Sitten,

Hat die russischen Moden niemals bei sich gelitten.  
So oft ich aus Preußen komme und will mich des  
Deutschthums entladen,  
Eil' ich, um mich bei ihm in polnischem Wesen zu baden;  
Da athm' ich, trink' ich mich des Vaterlandes voll!  
(MICKIEWICZ 1882, Siebenter Gesang)

Pan Sędzia ciemężyciel! On pierwszy zabraniał,  
Ażeby się chłop przed nim do ziemi nie kłaniał,  
Mówiąc, że to grzech. Nieraz u niego gromada  
Chłopska, ja sam widziałem, do stołu z nim siada;  
Płacił za włość podatki, a nie tak jest w Klecku,  
Choć tam Waś, panie Buchman, rządysz po niemiecku.  
Sędzia zdrajca! My się z nim od infimy znamy:  
Pocziwe było dziecko i dziś taki samy;  
Polskę kocha nad wszystko, polskie obyczaje  
Chowa, modom moskiewskim przystępu nie daje.  
Ilekróć z Prus powracam, chcąc zmyć się z niemczyzny,  
Wpadam do Soplicowa jak w centrum polszczyzny:  
Tam się człowiek napije, nadysze Ojczyzny!  
(MICKIEWICZ 1998A, 204)

Mit seiner Beschreibung der Beziehung zwischen den Adligen von Soplicowo und den Bauern bereitet Mickiewicz den Leser auf den letzten Akt vor, nämlich die Verlobung von Tadeusz und Zosia, durch die sich die beiden verfeindeten Familien versöhnen. Das junge Paar fasst dann den Entschluss, die Bauern aus den Dörfern, die sie nach ihrer Heirat besitzen werden, frei zu geben. Dieser Handlungsverlauf wurde von manchen Rezensenten einerseits als unrealistisch und andererseits als zu idealistisch kritisiert. Doch diese Episode ist von erheblicher Bedeutung, denn – ob absichtlich oder nicht – Mickiewicz spricht hier eine zentrale Frage an, nämlich wie sich der Landadel nach und nach zur späteren Intelligenz entwickeln wird. Würde man auf Tadeusz anachronistisch das Maß und die Definition eines Intelligenzlers anwenden, wäre er für diese Rolle sicher nicht geeignet. Wie bereits erwähnt, war er eher durchschnittlich gebildet. Andererseits hat er viele Jahre in der Stadt verbracht und ist mit Ansichten und Charakteren in Berührung gekommen, die sich von dem, was Soplicowo kennt, stark unterscheiden. Den Bauern die Freiheit zu geben, bedeutet nicht mehr – wie bei Tadeusz' Onkel – lediglich ihre Verbeugungen nicht zu dulden und sie

zu ermuntern, sich gemeinsam an einen Tisch zu setzen. Es geht hier vielmehr um die Einführung einer Ordnung, die in gewisser Weise dem Adelsethos entspricht (Gutmütigkeit, Großzügigkeit, demokratische Gesinnung), die aber in der Ordnung der adligen Realität einfach nicht vorgesehen ist. Das Ethos hat seine Grenzen, die nicht überschritten werden dürfen, wenn dies erfordert, eine so fundamentale Wertvorstellung wie die Verknüpfung von Freiheit und Adel außer Kraft zu setzen.

Für den Adel besteht die Lösung des Problems darin (Gervasius spricht sie aus), dass die Bauern nur Freiheit und Land bekommen können, wenn sie geadelt werden. Die Freiheit ist ausschließlich adlig, sie kann nicht bäuerlich sein. „Bäuerliche Freiheit“ versteht Gervasius als „etwas Deutsches“ (sic!). Deshalb müssen die Bauern in den Adelsstand erhoben und mit einem Wappen versehen werden. Dieser Verlauf der Handlung ist nicht ganz ahistorisch, sogar Mickiewicz bestätigt ihre Historizität mit einer entsprechenden Fußnote in seinem Werk (wahrscheinlich, um die weitere Handlung plausibel zu machen). Natürlich gab es Situationen, und zwar nicht wenige, dass jemand mit einem anderen Status die Ehre der Adeligung erlangte, im 19. Jahrhundert war dies sogar eine gängige Praxis: Adel und Wappen konnten gekauft oder durch Betrug beschaffen werden. Man kann wohl kaum behaupten, dass Letzteres einen Platz in der Axiologie von *Herr Thaddäus* gehabt haben könnte, in der der Begriff der Ehre eine so bedeutende Rolle spielt.

Mickiewicz nimmt hier allerdings eines der späteren Dilemmata der Intelligenz vorweg: Wie kann die alte Welt verändert werden, wenn dabei nur die Regeln dieser alten Welt angewendet werden können? Mickiewicz bietet zwar eine Lösung, aber es ist eine magische: Weil die Bauern nicht frei sein können, macht man sie zu Adligen. Dadurch verstoßen Tadeusz und Zosia, auf Betreiben von Gervasius, nicht gegen die Gepflogenheiten des Adels, sondern bleiben – bei gleichzeitiger gesellschaftlicher Veränderung – in Einklang mit diesem. Wir haben hier auch einen Vorboten des für das intellektuelle Ethos typischen sozialen Aktivismus, auch auf Kosten der eigenen Existenz: „wir werden bescheiden leben müssen“ (MICKIEWICZ 1882, Zwölfter Gesang) [Orig.: „w miernym musimy żyć stanie (MICKIEWICZ 1860, 202)], warnt Tadeusz Zosia wegen der zu erwartenden Einkommensverluste. Ein drastisches Beispiel für dieses Ethos ist die Figur des Doktor Judym in Stefan Żeromskis Roman *Ludzie bezdomni* (*Die Heimatlosen*).

Mickiewicz führt uns in jedem Fall auf folgende Fährte: Die Rolle der Intelligenz kann nicht nur in adligen Gepflogenheiten des Sozialengagements bestehen. Das bedeutet, dass der Landadel als solcher nicht über ausreichende

kulturschaffende Elemente verfügte, die es ihm ermöglicht hätten, eine neue soziale Struktur anzunehmen. Auch wenn das Adelsethos in gewisser Weise demokratisches Handeln zuließ, war es nicht in der Lage, einen bestimmten Teufelskreis an Konzepten und Horizonten zu überwinden. Dazu bedurfte es eines Impulses von außen, wie im Fall der Titelfigur, die mehr schlecht als recht, aber immerhin in der Stadt Bildung genossen hatte.

Ähnliche Dilemmata zeigen die Romane *Nad Niemnem* [An der Memel], *Lalka* (Die Puppe) und *Ludzie bezdomni* (Die Heimatlosen). Die Frage ist, wo dieses Licht – „das Öllicht der Erkenntnis“ (SŁOWACKI 2011) – zu finden ist, das die Intelligenz normalerweise mitbringt, wenn sie gleichzeitig ein adliges Weltbild erbt. Wie entsteht ein Intellektueller aus einer sozialen Schicht, die noch keine intellektuelle Schicht im eigentlichen Sinne ist? Eine andere damit zusammenhängende Frage lautet wie folgt: Unter welchen Bedingungen werden die von der Intelligenz vorgeschlagenen erzieherischen und zivilisatorischen Lösungen von den Teilen der Gesellschaft akzeptiert, an die sie gerichtet sind? Es drängt sich die recht allgemeine Vermutung auf, dass einen solchen Impuls eine Paradigmenkrise geben könnte, wie in Thomas S. Kuhns *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen* (1962), d. h. die Beobachtung, dass das Paradigma, aus dem man hervorgegangen ist, Mängel aufweist, die mit den Mitteln, die der jeweiligen sozialen Gruppe zur Verfügung stehen, nicht behoben werden können; sie erfordern neue und andere Maßnahmen, die von woanders kommen. Dabei kann es sowohl psychologische als auch soziale Motivationen geben, wie z. B. den Wunsch, aus der eigenen Sphäre auszubrechen und den damit verbundenen sozialen Aufstieg zu erreichen. Allerdings sind dies eher willkürliche Hypothesen, ohne engeren Bezug zum literarischen Material.

## 2.

Der Roman *Nad Niemnem* [An der Memel] von Eliza Orzeszkowa unterscheidet sich in dieser Frage nicht sehr von *Herr Thaddäus*; die Idee ist hier, dass die neuen Eliten, die hauptsächlich aus dem mittleren oder verarmten Adel stammen, aber in städtischen Schulen oder Universitäten ausgebildet wurden, mit neuen Ideen zurückkehren, die voll und ganz akzeptiert werden und mit der traditionellen Weltsicht vereinbar sind.

Auf literarische Parallelen zwischen Orzeszkowa und Mickiewicz haben Kritiker schon früh hingewiesen. So schrieb zum Beispiel Stanisław Brzozowski

zu Beginn des 20. Jahrhunderts, „das litauische Dorf spricht zu uns durch die Schrift dieser jüngeren Schwester Mickiewicz“ (BRZOZOWSKI 1906, 107). Bei *Nad Niemnem* und *Herr Thaddäus* könne von einer geographischen Gemeinsamkeit gesprochen werden (der Name des Flusses taucht bereits in der Anrufung des Versepos auf), einer ähnlichen Mythisierung der Wirklichkeit durch Natur- und Landschaftsbeschreibungen, und schließlich vom Respekt für das Adelsethos, vor allem für dessen Traditionalismus und Patriotismus, der beide Autoren verbindet.

Doch der Roman *Nad Niemnem*, ursprünglich in der Wochenzeitschrift *Tygodnik Ilustrowany* (1887) in Folgen und dann 1888 in Buchform veröffentlicht, beinhaltet auch noch etwas, was bereits zu einer anderen Epoche gehört, nämlich der positivistischen, in der nicht die Poesie, sondern die Prosa dominierte, vor allem Novellen und natürlich der realistische Roman.<sup>20</sup>

Zu Beginn ihrer schriftstellerischen und journalistischen Laufbahn wurde die Autorin als Verfechterin und Befürworterin neuer Ideen bekannt, wie beispielsweise die organische Arbeit und die Graswurzelarbeit, die Emanzipation der Frauen und die Assimilation der Juden. Anfänglich drückte sie diese Ideen in Tendenzromanen aus, in denen sie sich eindeutig für bestimmte Verhaltensmodelle und soziale Maßnahmen aussprach. Ein gutes Beispiel für einen Roman, der die schwierige Situation der Frauen und ihren aussichtslosen Kampf im patriarchalischen Gesellschaftssystem der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts zeigt, ist *Marta* (1873).

Orzeszkowas Roman *Nad Niemnem* spielt im Sommer 1886, mehr als zwanzig Jahre nach der Niederschlagung des Januaraufstandes, deren Schatten über allen Figuren des Buches liegt. Hauptschauplatz des Geschehens ist Korczyn, das Gut der Familie Korczyński, das von Benedykt Korczyński verwaltet wird, und das Dorf der Bohatyrowicz', deklassierter Kleinadeliger, die die Geschichte ihres Geschlechts mittels der mythischen Geschichte von Jan und Cecylia erzählen. Sie sollen in das Memel-Gebiet gekommen sein und von König Zygmunt August den Familiennamen Bohatyrowicz und den Adelstitel erhalten haben. Früher sollen die beiden Familien eng miteinander verbunden gewesen sein. Benedykts Bruder Andrzej war mit seinem Freund Jerzy Bohatyrowicz in den

<sup>20</sup> Von dieser oberflächlichen Charakterisierung hebt sich natürlich die wohl am meisten gelesene Literatur Henryk Sienkiewicz' ab, die er „um die Moral aufrecht zu erhalten“ („ku pokrzepieniu serc“) schrieb. Aber natürlich betrieb auch Sienkiewicz viel positivistische Novellistik und Publizistik. Übrigens war Orzeszkowa im Jahr 1905 neben Sienkiewicz ebenfalls für den Literaturnobelpreis nominiert.

Aufstand gezogen, beide fielen und wurden im selben Grab beigesetzt. Benedykts Cousine Marta war in Anzelm Bohatyrowicz, ebenfalls ein Aufständischer, verliebt, aus Angst vor der Ehe heiratete sie ihn aber nicht. Im Jahr 1886 ist von dieser Vertrautheit keine Spur mehr; die Korczyńskis und Bohatyrowicz' leben getrennt, und Benedykt hat mit ihnen einen heftigen Gerichtsstreit um ein Stück Land. Doch so wie sich die Geschichte manchmal gern wiederholt, so wiederholt sich bei Orzeszkowa die Liebe. Die ärmere Cousine der Korczyńskis, Justyna Orzelska, wird gnädigerweise von ihnen ausgehalten. Anzelm's Neffe Jan, der Sohn von Jerzy, verliebt sich in sie und sie erwidert diese Liebe. Witold Korczyński, Benedykts Sohn, der im Roman für die junge, patriotische Intelligenz steht, ist ein glühender Befürworter ihrer Beziehung. Jan und Justyna verloben sich, wodurch der Weg für die Versöhnung der Korczyńskis und Bohatyrowicz' geebnet wird, was wiederum Benedykts Besuch im Dorf und seine Begegnung mit Anzelm symbolisieren. Im Roman kommen zahlreiche Figuren vor, die der Leser eindeutig negativ oder allenfalls mit gemischten Gefühlen wahrnimmt. Benedykts Frau Emilia ist eine ewig kränkliche und jammernde Leserin französischer Liebesromane. Andrzej Korczyńskis Sohn Zygmunt, Justynas ehemaliger Geliebter und Maler mit aufgeblasenem Ego, hat nichts am Hut mit dem Andenken seines Vaters und der nationalen Sache, und zwar ostentativ im Gegensatz zu seiner Mutter, die sorgsam das patriotische Gedenken pflegt. Kein Gespür für soziale Fragen hat Teofil Rózyć, „der Neffe der Herzogin“, ein gelangweilter Morphiumsüchtiger, der schon die Protagonisten der Moderne vorweg zu nehmen scheint; er wollte Justyna heiraten, wurde aber abgewiesen. Für sie alle ist Justynas Beziehung zu einem „Bauern“, oder wie Zygmunt es ausdrückt, zum „Pöbel“, eine schwer zu verstehende Mesalliance.

Vertreter der jungen Intelligenz im Roman ist Witold Korczyński. Das Wort „Intelligenzja“ kommt im ganzen Roman nur einmal vor; es wird in Witolds Gespräch mit Frau Kirłowa's Tochter geäußert, dem die Mutter zuhört:

Das besorgte Mutterherz beruhigte sich beim Anblick des jungen Paares. Er schien der Lehrer zu sein, sie die Schülerin; sie sahen noch wie gute Freunde aus, die in allem im Einklang miteinander sind, und gemeinsam Pläne schmieden. Das Mädchen nickte und signalisierte damit Verständnis oder starke Begeisterung, was den jungen Mann zu beglücken und zum Fortführen seiner Rede anzuregen schien. Aus der Entfernung konnte die Kirłowa lediglich zusammenhangslose Wörter hören: Volk, Land, Gemeinde, Intelligenz, Initiative, Bildung, Wohlstand usw. Nur ein paar Mal drangen ganze Abschnitte bis zu ihren

Ohren, die wie direkt aus einem klugen Buch herausgenommen wirkten, über grundlegende und minimale Arbeit, über die Berichtigung historischer Fehler usw. Sie lächelte wahrlich mütterlich, ein wenig im Scherz, ein wenig stolz. (ORZESZKOWA, *Nad Niemnem*)

Zaniepokojone serce matki na widok tej młodej pary uspokoić się mogło. On miał pozór nauczyciela, ona uczennicy; wyglądali jeszcze na parę dobrych przyjaciół zgadzających się z sobą we wszystkim i razem układających jakieś plany. Dziewczynka czyniła głową potakujące ruchy, oznaczające zrozumienie albo wysoki stopień zapалу, co zdawało się uszczęśliwiać i do dalszego mówienia zachęcać młodzieńca. Z oddalenia, w jakim się znajdowała, Kirłowa słyszała tylko oderwane wyrazy: lud, kraj, gmina, inteligencja, inicjatywa, oświata, dobrobyt itd. Parę razy tylko do uszu jej doszły całe okresy, żywcem jakby z mądrej jakiejś książki wyjęte, a prawiące coś o pracach podstawowych i minimalnych, o poprawieniu historycznych błędów itd. Uśmiechnęła się prawdziwie po macierzyńsku, trochę żartobliwie, a trochę dumnie. (ORZESZKOWA 2009B, 39 f.)

Diese „losen Worte“ definieren die Weltsicht des intellektuellen Positivisten, für den es neben einem Entwicklungsprogramm ebenso wichtig ist, den zeitgenössischen Adel und dessen zivilisatorische Rückständigkeit und volksfeindliche Haltung – enigmatisch als „historische Irrtümer“ bezeichnet – kritisch zu betrachten. Witold ist jedoch nicht der erste Mensch in Korczyn, der Bildung genossen hat und solche Parolen predigt – in diesem Sinne ist seine Haltung kein völlig neues Ereignis in der Welt des Romans. Schon Witolds Großvater war Student an der Universität in Vilnius gewesen, und hatte dann seine Söhne auf die Universität geschickt, was vom lokalen Adel meist als „Wunderlichkeit“ abgetan wurde (ORZESZKOWA 2009A, 68). Auf jeden Fall gehörte Witolds Vater „zu den wenigen Menschen seiner Generation, die ein höheres wissenschaftliches Studium absolviert haben“ (ORZESZKOWA, *Nad Niemnem*) [Orig.: „do niewielkiej w jego pokoleniu liczby ludzi, którzy odbyli wyższe naukowe studia“ (ORZESZKOWA 2009A, 65)], und zwar das Studium der Agronomie, das auch Witold absolviert. Bildung wird in der Tradition der Korczyńskis mit der allgemeineren demokratischen Idee verbunden, dass die Bauern, auf deren Kosten sie sich bereichern, befreit werden müssten und dass die Zeit reif sei dafür, dass „Sklavenarbeit zu freier Arbeit wird und gleichmäßiger unter den Menschen aufgeteilt wird“ (ORZESZKOWA, *Nad Niemnem*) [Orig.: „praca niewolnicza sta-

nie się pracą wolną i równiejszymi działami rozpadnie się pomiędzy ludzi“ (ORZESZKOWA 2009A, 68)]. Dies hat enormen Einfluss auf die Freundschaft der Korczyńskis mit den Bohatyrowicz’, die ihre Adelsprivilegien verloren haben und „das mühsame, beengte, arme Leben von Kleinbauern führen“ (ORZESZKOWA, *Nad Niemnem*) [Orig.: „wiedli znojne, ciasne, ubogie życia małych rolników“ (ORZESZKOWA 2009A, 72)], insbesondere auf die Verbindung zwischen Andrzej Korczyński und Jerzy Bohatyrowicz.

Witolds Intellektualität ist also zu einem großen Teil ererbt, wurde aber durch neue Ideen, die er in der Stadt gehört oder gelesen hat, angeheizt. Seiner Meinung nach hängt sie mit drei Hauptprämissen zusammen: Altruismus<sup>21</sup>, Patriotismus und demokratischen Ideen und Theorien, „von deren Verwirklichung ihm die Festigung und Wiedergeburt der Nationen, vor allem seiner Nation, abhängig zu sein schien“ (ORZESZKOWA, *Nad Niemnem*) [Orig.: „od których urzeczywistnienia zdawało się mu zależeć skrzepnienie i odrodzenie narodów, jego narodu nade wszystko“ (ORZESZKOWA 2009B, 442)]. Witolds demokratische Ansichten, angefüllt mit sozialen und zivilisatorischen Neuerungen, kehren daher in gewisser Weise an den Ort zurück, von dem sie ursprünglich stammen.

Witold hat in der „großen weiten Welt“ lediglich seine Prädispositionen weiterentwickelt, die er von Zuhause mitbringt. So lässt sich die Leichtigkeit, mit der seine zivilisatorischen Verbesserungsvorschläge von den zu Bauern gewordenen Einwohnern von Bohatyrowicze angenommen werden, erklären. Sie halten den jungen Mann, insbesondere Anzelm, für ein Spiegelbild von Andrzej Korczyński, in dem ein identisches demokratisches Element glüht, das den Einwohnern von Bohatyrowicze gut bekannt ist. Andrzej war ihnen „Vater und Anführer“:

„Das versteht sich von selbst! Der verstorbene Andrzej war einer von uns!“

„Und wie!“, Seufzer und Stimmen wurden laut, „als er weg war ..., hatten wir keinen Vater und keinen Anführer mehr. Er hat nur kurz gelebt, aber er hat viel Gutes getan, und ohne ihn sind wir wie Lämmer, die zur Schlachtbank geführt werden. Weder ist da jemand, bei

21 Im Gespräch mit seinem Vater sagt er: „Ich bin jung, das stimmt ... aber was bin ich daran schuld, dass die Natur statt eines Herzens mir keinen Kompass mit einer Nadel in Richtung Profite und Karriere eingebaut hat!“ [Orig.: „Młody jestem, to prawda... lecz cóżem winien temu, że natura zamiast serca nie włożyła mi w piersi busoli z igłą zwróconą ku drodze użycia, zysków i... świetnej kariery!“ (Orzeszkowa 2009b, 440)]

dem wir Trost finden, noch jemand, von dem wir Rat und Aufgeklärtheit bekommen könnten.“ (ORZESZKOWA, *Nad Niemnem*)

— A ma się rozumieć! Nieboszczyk pan Andrzej to był swój!

— A jakże! — ozwały się westchnienia i głosy — jak jego nie stało, ojca i przewodnika nam nie stało. Krótco on żył na świecie, ale wiele dobrego zrobił, a bez niego, my, jak barany na rzeź odłączone zostali. Ni do kogo przytulić się, ni od kogo rady i światłości zaczerpnąć nie mamy. (ORZESZKOWA 2009B, 430)

Die Einwohner von Bohatyrowicze sind vielleicht eine arme und unaufgeklärte Bevölkerung, die sich aber sowohl Aufklärung wünscht als auch die Verbesserung ihres Lebens durch die Öffnung für Wissenschaft, Technik und Zivilisation, auch hinsichtlich einer so grundsätzlichen Sache wie das Betreiben von Ackerbau. Letzteres wird klar, als Anzelm Witolds Ratschläge zur Obstbaumzucht anhört. Seine Ratschläge finden Anerkennung und Gehör, gleichzeitig zeigt sich, dass auch die anderen Dorfbewohner weiterhin gern Witolds Empfehlungen umsetzen. „Die Wissenschaft unterstützt die menschlichen Tätigkeiten“ (ORZESZKOWA, *Nad Niemnem*) [Orig.: „Nauka ludzkim czynnościom przyświeca...“ (ORZESZKOWA 2009B, 129)] – in diesen Worten von Anzelm und in der Offenheit der Einwohner von Bohatyrowicze drückt sich Orzeszkowas Überzeugung aus, dass dort, wo Altruismus, Patriotismus und Demokratie kultiviert werden, ein Intellektueller immer geeigneten Boden findet, und sein Wort, biblisch gesprochen, das Samenkorn ist, das in fruchtbarem Land aufgeht. Man kann sich jedoch des Eindrucks nicht erwehren, dass diese Interpretation einen etwas idealistischen Charakter hat. Dieser Idealismus wird durch die Tatsache bestätigt, dass „die zivilisatorischen Verbesserungsvorschläge“ von Witold im Grunde recht oberflächlich sind. Zu recht bemerkt Józef Bachórz in seiner Einführung zum Roman, dass „niemand von außen die Chance hat, einer Kultur wie der in Bohatyrowicze etwas Imponierendes anzubieten“ (BACHÓRZ 2009, LXVII). Natürlich kommt Witold nicht richtig von außen, denn die Autorin hat, um den Leser zu überzeugen, dafür gesorgt, dass er die demokratischen und zivilisatorischen Ideen aus seinem Elternhaus mitbekommt und die Einwohner von Bohatyrowicze schon vorher durch seinen Onkel Andrzej damit in Berührung gekommen sind; auf diese Weise aber versucht sie, den zu dieser Vision gehörenden idealistischen und positivistischen Optimismus zu entschärfen. Das ändert nichts an der Tatsache, dass die Empfehlungen von Witold den Charakter „zivilisatorischer Kosmetik“ haben, wie Bachórz es beschreibt.

Dabei gibt Orzeszkowa in dieser Frage auch wesentlich pessimistischere Antworten, allein in ihren „jüdischen“ Romanen, vor allem in *Meir Ezofowicz* (1878). Die von dem Titelhelden unternommenen Versuche, an Bildung zu gelangen und unter den orthodoxen Juden die reformatorischen Gedanken seines Vorfahren Michał Senior zu verbreiten, enden damit, dass Meir aus seinem heimatlichen Szybów vertrieben wird.

In dem Roman *Die Puppe* von Bolesław Prus und besonders in *Die Heimatlosen* von Stefan Żeromski entsteht ein diametral entgegengesetztes Bild: Der Intelligenzler, der in Einsamkeit agiert, wider seiner eigenen Gesellschaftskreise und wider den Kreisen, an die er sich richtet. Das Wort des Intelligenzlers trifft hier hauptsächlich auf eine Dornenhecke oder auf Stein, wo es verwelkt oder übertönt wird.

*Lalka* (*Die Puppe*), ein Roman von Bolesław Prus, der zunächst in der Tageszeitung *Kurier Codzienny* (1887–89), und dann als Buch (1890) publiziert wurde, gilt derzeit als höchste Errungenschaft des polnischen realistischen Romans, obwohl diese Zuordnung wohl kaum als eindeutig zu bezeichnen ist. Prus' Erzähltechniken ähneln hier unter vielen Gesichtspunkten dem psychologischen Roman (innere Monologe, erlebte Rede, personale Erzählperspektive), aber die dargestellte Welt und die Motivationen der Protagonisten werden den Lesern oft aus verschiedenen, nicht immer identischen Sichtweisen gezeigt, unter anderem mit dem *Tagebuch eines alten Kommis*, das einen beträchtlichen Teil des Romans ausmacht. Es ist dies die Ich-Erzählung des Ignacy Rzecki, beladen von – wie jede Erzählung dieser Art – einer persönlichen, subjektiven und rückblickenden Betrachtung der Wirklichkeit. Hinzu kommt, dass der Roman fantastische Elemente enthält, wie die Idee „von Metall, das leichter ist als Luft“, erfunden von dem Pariser Professor Geist.

Die Handlung spielt in den Jahren 1878–79 und dreht sich um die Werbung des reichen Kaufmannes Stanisław Wokulski um die Gunst des Fräuleins Izabela Łęcka, eine verarmte Aristokratin, die aber die für ihre soziale Klasse typischen Vorbehalte beibehalten hat. Aus recht unklaren Informationen (was unter anderem damit zu tun hat, dass die Zensur vermieden werden sollte) erfährt der Leser, dass Wokulski am Januaraufstand teilgenommen hat und in Sibirien in der Verbannung war. Danach arbeitet er im Geschäft der Frau Minclowa, die er heiratet, und nach deren Tod er einen hohen Geldbetrag erbt. Er verlässt Polen wieder und macht während des türkisch-russischen Krieges mit Lieferungen für die Armee ein Vermögen. Wokulskis Geschäft wird unterdessen vom „alten Kommis“ Rzecki betreut.

Gleich nach seiner Rückkehr investiert Wokulski seine Energie hauptsächlich in die Eroberung Izabelas, oder genauer gesagt in den Kauf ihrer Liebe. Weil ihr Vater in ernsthaften finanziellen Schwierigkeiten steckt, kauft Wokulski mit Strohpuppen erst dessen Wechsel auf, dann das Tafelservice der Familie Łęcki, und schließlich – zu einem überhöhten Preis – das der Familie Łęcki gehörende Mietshaus. In diesem Haus wohnt Frau Stawska, die von der Baronin Krzeszowska beschuldigt wird, die Puppe ihrer verstorbenen Tochter gestohlen zu haben. Bei dem Gerichtsprozess beweist Wokulski, dass die Puppe bei ihm im Geschäft gekauft wurde. Frau Stawska ist in Wokulski verliebt und wäre, laut Rzecki, die ideale Heiratskandidatin für ihn; Wokulski selbst aber ist blind vor Liebe zur Łęcka und bemerkt dies nicht.

Weil seine Bemühungen bei Izabela auf Widerstand stoßen, für die Wokulski ein Vertreter des verachteten Kaufmannsberufes ist, beschließt er, nach Paris auszureisen. Dort lernt er Professor Geist und dessen beeindruckende Erfindungen kennen und ist fast bereit, sich der Wissenschaft hinzugeben. Ein Brief aus Polen, in dem Fräulein Łęcka kaum erwähnt wird, genügt jedoch, ihn sofort nach Polen zurückkehren zu lassen. Izabela, die von ihrem Vater unter Druck gesetzt wird, stimmt der Heirat mit Wokulski zu. Doch auf einer Reise, auf die sich beide in Gesellschaft ihres Vaters und Cousins (und Liebhabers) begeben, erfährt Wokulski zufällig, was Izabela in Wirklichkeit über ihn denkt. Er steigt aus dem Zug und versucht, Selbstmord zu begehen, wird aber gerettet.

Wokulski zieht alle seine Anteile aus den Gesellschaften zurück, in die er Łęcki und andere Aristokraten geholt hatte, die es auf sein Portemonnaie und sein Talent für Geschäfte abgesehen haben. Seinen Laden verkauft er dem Juden Schlangbaum. Über sein weiteres Los ist nicht viel bekannt. Izabela macht sich nichts aus der Gunst eines alten Marschalls, den sie hätte heiraten können. Im Endeffekt verliert sie die Chance auf finanzielle Stabilisierung, was zum Tode ihres Vaters beiträgt, und sie selbst tritt wahrscheinlich in ein Kloster ein.

Der Titel des Werkes war Gegenstand zahlreicher Interpretationen, wobei Prus selbst darauf hinwies, dass er sich von einem authentischen Prozess wegen des Diebstahls einer Puppe hatte inspirieren lassen, der als eine Episode den Weg in den Roman fand. Das hielt spätere Leser-Generationen nicht davon ab, in der verarmten Aristokratin Izabela Łęcka „die Puppe“ zu sehen, die Ziel von Wokulskis Avancen ist, und die seine Gunst immer wieder ablehnt, wobei sie dabei mit für ihre Kreise typischem Größenwahn auftritt, während Wokulski ihren Vater und sie selbst vor dem kompletten Bankrott rettet. Aus der Tatsache, dass Wokulski Kaufmann ist, zieht Izabela die Schlussfolgerung, er müsse ein Emporkömmling sein.

Wokulski hatte wissenschaftliche Ambitionen, hatte ein Studium begonnen, das er jedoch wegen des Januaraufstandes nicht abschließen konnte, außerdem wurde er nach Sibirien verbannt. Aber als junger Gehilfe im Restaurant Hopfer konstruiert er eine Maschine zum Wasserpumpen, die zwar schnell aufhört zu funktionieren, aber von einem Professor, der gesagt haben soll „der Bursche sei fähig und solle lernen“ (PRUS 1954, 400) [Orig.: „chłopak zdolny i powinien uczyć się“ (PRUS 1961B, 155 f.)], wohlwollend bewertet wird. Diese Ambitionen treten zunächst in den Hintergrund, kehren dann aber vor allem durch die Bekanntschaft mit Julian Ochocki zurück, einem Verwandten von Izabela, der für Wissenschaft, Technik und Fortschritt brennt und von der Idee besessen ist, eine Flugmaschine zu bauen. Auch seine Bekanntschaft mit Professor Geist trägt dazu bei; er will mit ihm zusammenarbeiten, verwirft den Gedanken aber in dem Augenblick, da er erfährt, dass es Aussichten gibt, Izabela näher zu kommen.

Wokulski reagiert allergisch auf das Elend der Stadt und die dort lebenden Menschen. Beispielsweise hilft er dem Fuhrmann Wysocki und besorgt dessen Bruder, einem Bahnwärter, eine Stelle in Skierniewice, und dieser Bruder rettet ihn später vor dem Tod unter dem Zug, als Wokulski sich umbringen will. Er holt die junge Marianne aus der Prostitution und gibt dem Tischler Węgiełek, der Marianne heiratet, eine Anstellung.

Unmittelbar danach erschien Herr Ignacy.

„Was ist das für eine Bekanntschaft?“, fragte er sauer.

„Wirklich“, sagte Wokulski nachdenklich, „ich habe so etwas Verkommenes noch nie gesehen, obwohl ich allerhand davon kennengelernt habe.“

„In Warschau allein gibt es Tausende“, erwiderte Rzecki.

„Ich weiß. Sie auszurotten, das führt zu nichts, denn sie entstehen immer wieder, daher bin ich der Meinung: früher oder später muß die Gesellschaft vom Fundament bis zum First umgestaltet werden, oder sie verfault.“

„Aha!“ murmelte Rzecki. „Das habe ich mir gedacht.“

Wokulski verabschiedete sich. Er fühlte sich wie ein Fieberkranker, den man mit kaltem Wasser übergießt.

Ehe sich jedoch die Gesellschaft umformt, überlegte er, wird sich der Bereich meiner Wohltätigkeit sehr verkleinern. Mein Vermögen würde nicht genügen, die unmenschlichen Instinkte zu veredeln.

Gähnende Damen bei der Kollekte sind mir immer noch lieber als betende und weinende Ungeheuer.

(PRUS 1954, 124)

W chwilę po jej odejściu ukazał się pan Ignacy.

— Cóż to za znajomość? — spytał kwaśno.

— Prawda!... — rzekł zamyślony Wokulski. — Nie widziałem jeszcze podobnego bydłęcia, chociaż znam dużo bydła.

— W samej Warszawie jest ich tysiące — odparł Rzecki.

— Wiem. Tępienie ich do niczego nie doprowadzi, bo ciągle się odradzają, więc wniosek, że prędzej czy później społeczeństwo musi się przebudować od fundamentów do szczytu. Albo zgnije.

— Aha!... — szepnął Rzecki. — Domyślałem się tego.

Wokulski pożegnał go. Doświadczał takich uczuć, jak chory na gorączkę, którego oblaną zimną wodą.

„Nim jednak przebuduje się społeczność — myślał — widzę, że sfera mojej filantropii bardzo się uszczupli. Majątek mój nie wystarczyłby na uszlachetnianie instynktów nieludzkich. Wolę ziewające kwestarki niżeli modlące się i płaczące potwory.“

(LALKA 1961, 165)

Einzelne biografische Episoden von Wokulski zeigen, dass er mehrere Eigenschaften in sich vereint, die als typisch für die Intelligenz bezeichnet werden können. Erstens ist das die immerhin – ob gute oder schlechte – akademische Ausbildung. Zweitens ist es der Glaube an die Wissenschaft und den damit verbundenen zivilisatorischen Fortschritt. Drittens die Zugehörigkeit zu einem Beruf, der oft als Beruf der Intelligenz galt.<sup>22</sup> Viertes der Patriotismus, der daran gemessen wurde, ob man sich freiwillig am Aufstand beteiligt hatte. Fünftens die Anerkennung für die positivistische Graswurzelarbeit („Umbau von den Fundamenten bis zum Giebel“). Sechstens: Selbstlosigkeit und Philanthropie.

22 Interessanterweise fällt bereits im zweiten Satz des Romans die Formulierung „sowohl die Warschauer Kaufleute als auch die Intelligenz“ (Prus 1954, 7) [Orig.: „warszawscy kupcy tudzież inteligencja“ (Prus 1961a, 5)]

Er wird jedoch von niemandem, weder vom Erzähler noch von einer Figur, als „Intellektueller“ oder „einer aus der Intelligenz“ bezeichnet.<sup>23</sup> Für die einen ist er Kaufmann und Mitglied der Handelsgesellschaft, für andere ein Wohltäter, für noch andere ein Wissenschaftsenthusiast, und für Rzecki einfach „Stas“. Diese Eigenschaften scheinen sich nicht zu einem Ganzen zu fügen. Dies kann in der Tatsache begründet sein, dass Wokulskis Vorgehensweisen mit einer gewissen Entmutigung verbunden sind, und dass er viele Dinge nicht zu Ende führen kann. Es entmutigt ihn das Klassen-Denken der Aristokratie, deren Nichtigkeit er durchaus wahrnimmt. Es entmutigt ihn der Ekel vor der Armut und die Hässlichkeit der Stadt, es entmutigt ihn die zivilisatorische Zurückgebliebenheit Polens, das so sehr im Kontrast steht zu dem, was er in Paris sieht. Auch dass die Mitarbeiter der Handelsgesellschaft „diese lieben Angestellten, derentwegen sich Wokulski aufreißt“ (Rzeckis Worte; PRUS 1954, 635) [Orig.: „*ci kochani pracownicy, za których ujada się Wokulski!*“ (PRUS 1975, 344)] ihn „Ausbeuter“ nennen, selbst wenn sie von ihm eine Gehaltserhöhung bekommen. Und wenn er etwa in Angriff nimmt, dann lenkt ihn die hoffnungslose Liebe zu Izabela davon ab. Aber darin kann durchaus eine Weisheit von Prus liegen, der dem Juden Doktor Schumann sehr bissige Bemerkungen zur polnischen Intelligenz in den Mund legt; diese Kritik wäre wahrscheinlich nicht möglich, wenn in seinen Augen Wokulski als Vertreter der Intelligenz gelten würde. Dies ist ein wichtiger Auftritt, weil Schumann an dieser Stelle die Forderung nach einer neuen Intelligenz aufstellt, die Wokulski zusammen mit der jüdischen intellektuellen Elite begründen könnte, „mit ehrlichen und anständigen Menschen“, und deren Hauptmission er durch eine gemeinsame Handelsgesellschaft verwirklichen könnte. Schumanns These lautet, dass die adlig-aristokratischen Werte, auf die sich die aktuelle polnische Intelligenz bezieht, innen leer sind, woraus wiederum folgt, dass es gar keine Intelligenz gibt, und wenn es sie gibt, dann nur für sich selbst, um ihre eigene Eitelkeit zufriedenzustellen:

23 An dieser Stelle seien noch einmal Rzeckis Worte aus dessen Tagebuch angeführt, Worte über die Mitglieder der Handelsgesellschaft, die Wokulski gegründet hat: „Was für sonderbare Leute, obwohl doch alle zur Intelligenz gehören: Industrielle, Kaufleute, Adlige, Grafen! Er hat ihnen eine Gesellschaft gegründet, und sie halten ihn für einen Feind der Gesellschaft und schreiben nur sich die Verdienste zu. Er zahlt ihnen sieben Prozent für ein halbes Jahr, und die verziehen noch die Gesichter und möchten die Gehälter der Angestellten herabsetzen.“ (Prus 1954, 635) [Original: „Cóż to za dziwni ludzie, choć wszystko inteligencja: przemysłowcy, kupcy, szlachta, hrabiowie! On im stworzył spółkę, a oni uważają go za wroga tej spółki i sobie tylko przypisują zasługę. On im daje siedem procent za pół roku, a ci jeszcze się krzywią i chcieliby pozniżyć pensje pracownikom.“ (Prus 1961c, 53 f.)] Wie zu sehen ist, gehört Wokulski, obwohl er selbst Kaufmann ist, in den Augen des alten Kommiss nicht zur „Intelligenz“.

Wokulski ließ den Kopf auf die Brust sinken. „Überlege schließlich“, spannt Schumann den Faden weiter, „wer steht heute neben dir? Ich, der Jude, ebenso verachtet und getreten wie du. Und von den gleichen Leuten ... von den großen Herren.“

„Du wirst sentimental“, warf Wokulski ein.

„Das ist keine Sentimentalität! Mit ihrer Größe haben sie unseren Blick getrübt, mit ihrer Tugend Reklame gemacht, ihre Ideale haben sie uns aufgezwungen. Und heute, sage selbst: was sind die Ideale und Tugenden wert, wo ist ihre Größe, die sie aus deinen Taschen geschöpft haben? Ein Jahr nur hast du mit ihnen gelebt, gewissermaßen auf gleicher Stufe, und was haben sie aus dir gemacht? Überlege also, was sie wohl mit uns machen mußten, die sie ganze Jahrhunderte lang geknechtet und getreten haben. Und deshalb rate ich dir: verbinde dich mit den Juden. Du wirst dein Vermögen verdoppeln und, wie das Alte Testament sagt, deine Feinde unter deinen Füßen liegen sehen. Für die Firma und ein gutes Wort schenken wir dir die Leckis, Starskis und sogar noch jemanden als Draufgabe. Schlangbaum ist kein Teilhaber für dich, er ist ein Narr.“

„Und wenn ihr die großen Herren totgebissen habt, was dann?“

„Notwendigerweise werden wir uns mit eurem Volk verbinden. Seine Intelligenz, die es heute nicht besitzt, werden wir sein. Unsere Philosophie, unsere Politik, unsere Ökonomie werden wir lehren, und gewiß wird es mit uns besser fahren als mit seinen bisherigen Führern. Führern! ...“, wiederholte er lachend.

(PRUS 1954, 775)

Wokulski spuścił głowę na piersi.

— Pomyśl zresztą — ciągnął Szuman — kto dziś jest przy tobie?... Ja, Żyd, tak pogardzany i tak skrzywdzony jak ty... I przez tych samych ludzi... przez wielkich panów...

— Robisz się sentymentalny — wtrącił Wokulski.

— To nie sentymentalizm!... Bryzgali nam w oczy swoją wielkością, reklamowali swoje cnoty, kazali nam mieć ich ideały... A dziś, powiedz sam: co warte są te ideały i cnoty, gdzie ich wielkość, która musiała czerpać z twojej kieszeni?... Rok tylko żyłeś z nimi, niby na równej stopie, i co z ciebie zrobili?... Więc pomyśl, co musieli zrobić z nami, których gnietli i kopali przez całe wieki?... I dlatego radzę ci: połącz się z Żydami. Zdublujesz majątek i jak mówi Stary Testament, zobaczysz

nieprzyjacioły twoje u podnóżka nóg twoich... Za firmę i dobre słowo oddamy ci Łęckich, Starskiego i nawet jeszcze kogo na przykładkę... Szlangbaum to nie dla ciebie wspólnik, to błazen.

— A jak zagryziecie owych wielkich panów, to co?...

— Z konieczności połączymy się z waszym ludem, będziemy jego inteligencją, której dziś nie posiada... Nauczymy go naszej filozofii, naszej polityki, naszej ekonomii i z pewnością lepiej wyjdzie na nas aniżeli na swoich dotychczasowych przewodnikach... Przewodnikach!... — dodał ze śmiechem.

(PRUS 1961C, 233)

Wie doch das letzte Wort, spöttisch ausgesprochen, im Kontrast steht zu genau dem gleichen Wort der Einwohner von Bohatyrowicze über Andrzej Korczyński! In Schumanns Überzeugung, und Wokulski selbst scheint dies von Zeit zu Zeit genauso wahrzunehmen und zu bestätigen, ist die Mission der Intelligenz – insofern sie auf „alten“ Werten aufbaut – zum Scheitern und gleichzeitig zur Ablehnung durch das verelendete Volk verurteilt. Die Juden, die sich in *Die Puppe* zu einer neuen gesellschaftlichen, ökonomischen und intellektuellen Elite entwickeln, sehen das am besten, deshalb postulieren sie mittels Schumann den kompletten gesellschaftlichen Umbau.<sup>24</sup> Wenn Witold Korczyński an dieser Konversation teilgenommen hätte, hätte er Schumanns Position natürlich mit Empörung aufgenommen, aber mit noch größerer Empörung hätte er Wokulskis schweigende Zustimmung aufgenommen.

### 3.

Der Ende des 19. Jahrhunderts von Żeromski verfasste Roman *Ludzie bezdomni* (*Die Heimatlosen*) wurde 1899 veröffentlicht. Er wurde sofort zu einem großen literarischen Ereignis und fand sowohl unter den Kritikern und Schriftstel-

<sup>24</sup> Zutreffend weist Micińska darauf hin, dass für den Warschauer Positivismus die ambivalente Haltung gegenüber der adlig-gutshöfischen Tradition charakteristisch war. In den Romanen wird das „Modell des Gutsbesitzers, des aufgeklärten Gesetzgebers, der für den Fortschritt auf dem Lande, für das sozial nützliche Individuum“ eintritt, propagiert, und gleichzeitig werden Gutsbesitzer verfolgt als „geistige Nachfahren der Targowitzer und der Prasser, die bereit sind, Vermögen und Land für fremdes Geld zu verkaufen, der Protzer, die ihre Nachbarn auf dem Lande verachten, Menschen, die anders sind im Geiste, in ihren Wertesystemen und selbst in ihrer Sprache (...)“ (Micińska 2008, 93)

lern der jungpolnischen Epoche Anerkennung als auch bei der positivistischen Generation. Künstlerisch betrachtet gehört Żeromskis Werk bereits klar zum Modernismus, was unter anderem mit der Abkehr vom auktorialen Erzähler zusammenhängt, der für den realistischen Roman typisch war, hin zum personalen und psychologisierenden Erzähler. Typisch ist auch die synkretische Dazuschaltung verschiedener Konventionen, vor allem des Naturalismus und des Symbolismus. Der Naturalismus zeigt sich unter anderem in den Beschreibungen des städtischen Elends, des Lebens der Arbeiterklasse in Warschau und Zagłębie und des Lebens der Grundbesitzer in Cisy. Deutlich sichtbar ist auch der Symbolismus des Romans, bekannt aus anderen jungpolnischen Werken, zum Beispiel bei Stanisław Wyspiański und in der Malerei von Jacek Malczewski. Der Schrei des Pfaus, und vor allem die „zerrissene Föhre“ sind Symbole, die in das kulturelle polnische Bewusstsein eingegangen sind. Ein spezifischer modernistischer Kunstgriff ist auch die Psychisierung der Landschaft, die dem Impressionismus ähnelt und darin besteht, Gefühle und Erfahrungen der Protagonisten auf Naturereignisse zu übertragen; im Ergebnis steht die Art und Weise, wie natürliche Ereignisse dargestellt werden, in engem Zusammenhang mit der psychologischen Charakteristik der Figuren. Im Vorwort zum Buch spricht Irena Maciejewska davon, dass

schwierige, komplizierte Dinge in der Psychologie der Protagonisten in Umbruchmomenten in deren Leben nicht begrifflich erklärt, sondern ersetzt werden durch bildhafte Äquivalente, die die psychische Stimmung zeigen sollen.

(MACIEJEWSKA 1987, CXII)

Die Handlung des Romans spielt im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts. Tomasz Judym ist der Sohn eines Warschauer Schusters, der aber bei seiner Tante aufwächst, über die Judym's Bruder sagt: „Sie war die größte Hure in Warschau!“ (ŻEROMSKI 1954, 58) [Orig.: „najpierwsza granda w Warszawie“ (ŻEROMSKI 1976, 24)]. Judym erhält dank der Tante eine Ausbildung und macht dann in Paris sein Medizindiplom. Dort begegnet er während eines Besuchs des Louvre zufällig der alten Frau Niewadzka und deren Enkelinnen Wanda und Natalia Orszeński sowie deren Lehrerin Joanna Podborska. Später verbindet das Schicksal sie alle in Polen. Judym verliebt sich zuerst in Natalia, die seine Gefühle nicht erwidert (sie entscheidet sich für den Luftikus und Kartenspieler Karbowski, mit dem sie ins Ausland flieht), und versteht dann, dass seine Seelenverwandte „seine Ehefrau“, das Fräulein Podborska ist.

Nach seiner Rückkehr nach Warschau wird Judym zu einem Abend in das intellektuelle Haus des Doktor Czernisz eingeladen, wo er neben anderen Ärzten gebeten wird, eine Vorlesung zu halten. Thema seines Vortrags ist die Hygiene der unteren Schichten. Judym fordert darin, dass Ärzte nicht nur verpflichtet werden, Kranke zu heilen, sondern sich auch dort für Hygiene einzusetzen, wo es keine gibt:

Wir Ärzte haben die Macht, Kellerwohnungen zu verbieten, in den Fabriken, in den abscheulichen Wohnstätten hygienische Verhältnisse zu schaffen, Stadtviertel wie den Kazimierz in Krakau und die jüdischen Viertel in Lublin umzukrempeln. (ŻEROMSKI 1954, 79)

*My lekarze mamy wszelką władzę niszczenia suterren, uzdrowotnienia fabryk, mieszkań plugawych, przetrząśnięcia wszelkich krakowskich Kazimierzów, lubelskich dzielnic żydowskich.* (ŻEROMSKI 1987, 75)

Sein Vortrag, der sich eher sozialen Fragen als medizinischen widmet, wird als Forderung nach gesellschaftlichem Engagement der ärztlichen Intelligenz kühl und mit Missbilligung aufgenommen, und Judyms schlechter Ruf verbreitet sich in der Stadt, wodurch in seine eigene ärztliche Praxis keine Patienten mehr kommen.

Umso lieber nimmt er das Angebot von Doktor Chmielnicki (den er bei Doktor Czernisz kennenlernt) an, Arzt im Gesundheitsamt in Cisy zu werden, einer für den Roman erdachten Ortschaft, die dem Kurort in Nałęczów nachempfunden scheint, der Żeromski gut bekannt war (heute befindet sich darin ein Museum des Schriftstellers). Judyms Hauptbeschäftigung in Cisy besteht in dem Ausbau des Krankenhauses, das zuvor fast ungenutzt war, und nun für die Bedürfnisse der dortigen Armen, der Bauern, Arbeiter und Juden adaptiert werden soll. Doch für den Doktor wird der in der Nähe des Kurortes liegende Teich zur Obsession, in dem sich ungesundes Wasser sammelt, das vor allem den umliegenden Bauern schadet und Malaria hervorruft. Judym verlangt von dem Direktor und dem Verwalter, die Becken trocken zu legen, doch stößt er damit auf Missbilligung und Ablehnung.

Dieser Konflikt führt zu Judyms Entlassung. Er beschließt, nach Warschau zurückzukehren, doch das bedeutet auch, dass er sich von Fräulein Podborska trennen muss, genau in dem Moment, da ihre Liebe aufzublühen beginnt. Joanna wohnt in Cisy, denn die Besitzerin des Vermögens und die Witwe des Kurort-Gründers ist Frau Niewadzka.

Auf dem Bahnhof wird Judym von Ingenieur Korzecki erkannt, den er in Paris kennengelernt hatte. Dieser bietet ihm eine Stellung als Arzt in einem Bergwerk im Kohlerevier an, wo Judym auf noch schlimmeres Elend trifft als in Warschau. Während eines gemeinsamen Besuches beim Direktor des Bergwerkes stellt Korzecki seine Weltanschauung bezüglich der Zusammenhänge zwischen dem Glück des Individuums und gesamtgesellschaftlichen Angelegenheiten dar. Dass er sich mit dem Schicksal der armen Individuen im Kohlerevier nicht abfinden kann, ist einer der Gründe dafür, dass Korzecki Selbstmord begeht.

Kurze Zeit später wird Judym von Podborska besucht. Sie sehen sich die Bergwerke und die Fabriken an, schmieden Heiratspläne. Als Tomasz Judym jedoch die „stinkenden Löcher“ der in der Zinkfabrik arbeitenden Menschen zu sehen bekommt, beschließt er, sich von Joanna zu trennen. „Diese fieseren Dämonen“ erinnern ihn, den Sohn eines Schuhmachers, daran, dass er mit seiner Ausbildung ihnen gegenüber eine „verfluchte Schuld“ auf sich genommen hat, die er abzahlen muss. Joanna reist ab, und Judym betrachtet die „zerrissene Föhre“, deren eine Wurzel an einem Bergabhang heruntergerutscht ist, während die andere sich verzweifelt, aber auch kräftig in dem harten Boden festhält.

Der Hauptprotagonist des Romans ist mit Sicherheit anders als die anderen Protagonisten in den hier zuvor besprochenen Texten. Er ist ein Mensch, der unbestritten und bedenkenlos von sich behaupten kann, zur Intelligenz zu gehören. So urteilt auch der Erzähler, indem er über die Einladung Judyms zu dem Vortragsabend, der sich für ihn als verheerend erweist, folgendermaßen informiert:

In den Salons der Doktorfamilie pflegte sich ein Kreis selbstständig denkender Leute zu versammeln. Was Warschau an hervorragenden Menschen besaß, genoss die Gastfreundschaft des Hauses. Die Empfangstage waren so gelegt, daß jeden Mittwoch abwechselnd die Intelligenz aller Berufe und die Ärzteschaft zusammenkamen. (ŻEROMSKI 1954, 67)

*W salonach doktorstwa Czerniszów gromadziła się sfera myśląca. Wszystko, co Warszawa miała wybitnego, znajdowało tam gościnę. Przyjęcia rozłożone były w ten sposób, że jednego tygodnia w umówione środy zbierała się inteligencja wszelkich zawodów, drugiego – tylko lekarze.* (ŻEROMSKI 1987, 64)

Sein Vortrag setzt eine ganze Reihe an Ereignissen in Gang, die für den oft betonten Pessimismus des Romanes sorgen. Judym's Problem besteht nämlich darin, dass seine Ideen nicht nur auf die recht gleichgültige Einstellung gegenüber den unteren Schichten stoßen, für die er sich Verbesserung der Lebensbedingungen wünscht (was bezüglich der Malaria-Teiche in Cisy zu sehen ist), sondern auf gänzliche Ablehnung durch breite Kreise der Intelligenz. Doch nicht alle Gegenargumente, die Judym zu hören bekommt, sind abwegig: Żeromski betreibt keine Publizistik, die in der Gegenüberstellung des guten und mit edlen Absichten ausgestatteten Protagonisten und den vollkommen böartigen und kaputten Kreisen besteht, die den Lesern aus positivistischen Tendenzromanen bekannt sind. Nicht einmal der dort diskutierte Altruismus von Judym wird vom Erzähler bewertet, sondern von an dem Ereignis teilnehmenden Figuren, unter anderem von Doktor Kalecki, der mit einem rhetorischen „Lob“ beginnt, um dann zum Frontalangriff überzugehen. Sein „Lob“ klingt folgendermaßen:

„Der Kollege Judym“, sagte er, „hat uns einen schönen Vortrag gehalten, der sehr ausdrucksvoll und in einer für ihn sehr schmeichelhaften Weise von seinen altruistischen Gefühlen, von der Lebhaftigkeit seiner Einbildungskraft und von seinen Studien in Paris zeugt. Es ist erfreulich, in unserer Zeit, die leider vom Geist des Utilitarismus beherrscht wird, einem Arzt mit so lebendigem Gefühl, mit einem so heißen, liebevollen Herzen zu begegnen. Deshalb erlaube ich mir, im Namen der Versammelten dem Kollegen Judym unseren aufrichtigen Dank für sein Referat zu sagen ...“ (ŻEROMSKI 1954, 80)

— Kolega Judym — mówił — dał nam rzecz piękną, pochlebnie i wymownie świadcząca o jego uczuciach altruistycznych, żywości imagacji – i studiach w Paryżu. Miło jest w dzisiejszych czasach, niestety bardzo przesiąkniętych utylitaryzmem, spotkać lekarza z czuciem tak żywym, z sercem tak gorącym i pełnym tkliwości. Toteż ośmielę się złożyć w imieniu zgromadzonych koledze Judymowi szczery wyraz wdzięczności za jego pracę... (ŻEROMSKI 1987, 76)]

Mit Żeromski kommt das Ende des Ethos, das in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine so große Rolle im Bewusstsein der Polen gespielt hatte. Altruismus ist nicht mehr angesagt, und für einen Arzt lohnt es sich vor allem, die Reichen zu behandeln und vor dem allgegenwärtigen Elend die Augen zu verschließen. Vielleicht muss gar nicht vom Ende des Ethos gesprochen werden,

sondern eher von seiner Demaskierung, von der Enthüllung, dass es nur eine von Schöngestirnen stets wiedergekäute Illusion war. Dieses Ethos erweist sich nicht als Generationenerfahrung, die die einzelnen Menschen mit intellektueller Berufung verbinden würde, sondern einfach als Eigenschaft mancher Individuen, die, wie Judym, beschließen, es zuweilen trotz des Widerstandes der Realität zu leben. Eine verwandte Seele findet er in Korzecki, ein bereits typischer Mensch der Moderne, durchtränkt gleichzeitig von der Romantik und dem Nietzscheanismus, besonders aber in Joanna Podborska, die eine bessere Herkunft hat, nämlich eine adlige, die aber von der Armut in den Beruf der Lehrerin und Gouvernante gezwungen wurde, mit dem sie, wie wir aus ihrem Tagebuch erfahren, hauptsächlich die Spielschulden eines ihrer Brüder finanziert. Podborska interessiert sich für die Rolle der Frauen im ausgehenden 19. Jahrhundert und hätte mit Sicherheit Suffragette oder sogar Feministin sein können. Judym's Trennung von Podborska kommentiert eine heutige Kritikerin, die auch mit der feministischen Bewegung verbunden ist, folgendermaßen:

Das Ende ist extrem ungerecht gegenüber Joanna, die ein außergewöhnlich wertvoller Mensch und vielleicht in der polnischen Literatur die erste sympathische Intellektuelle ist, aber es folgt einer inneren Logik des Romans: Weil das Vorhandensein familiärer Verpflichtungen von Idealismus „heilen“ soll, lehnt Judym die Perspektive des privaten, kleinen, häuslichen Glückes ab. (NASIŁOWSKA 2019, 353)

Erkennbar wird hier eine Gesinnung, die typisch ist für die bereits zitierten Programme des 19. Jahrhunderts, die Żeromski sehr gut bekannt waren (unter anderem hat er sich von Libelt inspirieren lassen), und die die Intelligenz vor bestimmte Aufgaben stellte und konkrete Haltungen erforderte. In diesem Sinne ist Judym's Vorgehen, obwohl von der breiten Intelligenz abgelehnt, konsequent. Dieser Konsequenz liegt eine „negative“ Kontinuität zugrunde, denn sie bedeutet, dass die Programme, so wie die Postulate von Libelt, nicht zur allgemeinen Angelegenheit geworden und in diesem Sinne gescheitert sind. Für Judym aber, und auch für Korzecki und Joanna, ist der Preis für seine konsequente Haltung als Intelligenzler die Heimatlosigkeit. Abgesehen davon, dass die Heimatlosigkeit im wörtlichen Sinne im Text gut verankert ist, bedeutet – nach Henryk Markiewicz – Heimatlosigkeit vor allem das Nichtvorhandensein von „Stabilisierung des Lebens, Ruhe, allgemeiner Lebensfreuden, warmer Atmosphäre zufriedenstellender und gegenseitiger Familiengefühle, die vor

Einsamkeit schützen und vor dem Verlorensein in einer fremden und feindlichen Umgebung“ (MARKIEWICZ 1966, 7), also alledem, was wir begrifflich mit dem familiären Heim verbinden. In der Trennung von Tomasz und Joanna, die die Entscheidung für Heimatlosigkeit bedeutet, sahen schon die ersten Kritiker eine romantische Geste, eine Mickiewicz'sche Geste, direkt verbunden mit der berühmten Phrase aus *Konrad Wallenrod*: „Er war nicht froh zu Hause, ihn quält der Heimat Schmerz.“ (MICKIEWICZ 1834, 57) [Orig.: „*Szczęścia w domu nie znalazł, bo go nie było w ojczyźnie*“ (MICKIEWICZ 1998B, 109)]. Dies ist nicht die einzige Mickiewicz'sche Spur im Roman, denn schließlich zitiert Joanna Mickiewicz, und Ingenieur Korzecki ist sein begeisterter Leser, für den eine Phrase aus den *Pariser Vorlesungen* sein Lebenscredo darstellt. Mickiewicz ist der stille Protagonist aller hier analysierten Romane, was, wenn nicht Kontinuität, dann zumindest die Bedeutung des romantischen Geistes für die Haltung der polnischen Intelligenz beweist. In *Nad Niemnem* erhält Jerzy Bohatyrowicz von Andrzej Korczyński unter anderem das Buch *Herr Thaddäus* als Geschenk, und Wokulski seufzt, während er einen frisch gekauften Lyrik-Band von Mickiewicz betrachtet: „Wie oft habe ich das gelesen!“ (PRUS 1954, 500) [Orig.: „*Ile ja to razy czytałem!...*“ (PRUS 1961B, 289)]. Mickiewicz, konkret das romantische Ideal von der Liebe, wird von Wokulski für seine unglückliche Liebe zur Łęcka verantwortlich gemacht, er wirft ihm sogar vor: „Zwei Generationen habt ihr vergiftet!“ (PRUS 1954, 500) [Orig.: „*Zatruliście dwa pokolenia!*“ (PRUS 1961B, 289)] und wirft in einem Wutanfall das Buch an die Wand.

Prus und Żeromski verbindet die Erfahrung, die so anders ist als das, was wir vor allem in *Nad Niemnem* gesehen haben, dass jemand aus der Schicht der Intelligenz ein Individuum ist, das mit der Welt in Konflikt steht und beinahe vollkommen vereinsamt ist in seinen Handlungen (was wieder Assoziationen zur Romantik weckt), jemand, der oft gegen die verschiedensten Interessen anderer Gruppen der Intelligenz handelt. In dieser Vision ist die Intelligenz keine Einheit, kein zusammengeschweißter gemeinsamer Geist und kein gemeinsames Interesse, sondern eher eine Resultante verschiedener Interessen und Haltungen, aus denen diese traditionell mit der Intelligenz assoziierten Interessen – wie die Verbreitung von Bildung, die Sorge um die soziale und zivilisatorische Entwicklung – immer nur eine von vielen Möglichkeiten sind und nicht unbedingt die, für die sich am häufigsten entschieden wird. Hier ist auch zu sehen, dass die einfache Anlehnung an das Adelsethos keine eindeutige oder einfache Entscheidung ist, weil allein die Bewertung dieses Ethos zur Diskussion steht. <sup>25</sup>

<sup>25</sup> Schön zusammengefasst hat Bohdan Cywiński in seinem inzwischen zum Klassiker gewordenen Buch die weltanschaulichen Dilemmata des jungen Adels nach 1864, der gezwungen ist, in die Stadt umzusiedeln, der neue Ideen kennenlernt und die Welt seiner Väter verwirft, die jedoch zuweilen wie ein Gespenst wiederkehrt: „[...] die Spur dieses Stigmas wird jedoch erst nach Jahren der eigenen Suche und ideeller Erfahrungen sichtbar, als hinter Darwin, Spencer und Marx beinahe unbewusst die Verbundenheit mit *Herr Thaddäus*, ja mit familiären Traditionen zu Tage tritt.“ (Cywiński 2010, 35).



### Abschließende Fragen

- Was ist die Intelligenz, unter welchen Umständen ist sie entstanden und wie definiert sie ihre Aufgaben?
- Welche Eigenschaften des Adelsethos, die in *Pan Tadeusz* von Adam Mickiewicz dargestellt werden, sind für die Intelligenz von Bedeutung?
- Welche Elemente der polnischen romantischen Tradition sind in den Romanen von Eliza Orzeszkowa, von Bolesław Prus und Stefan Żeromski präsent?

## Literaturverzeichnis

- Bachórz, Józef (2009): „Wstęp“. In: Eliza Orzeszkowa. *Nad Niemnem*. Bd. 1. Bearbeitet von J. Bachórz. Wrocław.
- Brzozowski, Stanisław (1906): *Współczesna powieść polska*. Stanisławów und Warszawa.
- C. Ch. (1861): *O inteligencji w znaczeniu polskim*. In: *Dziennik Literacki*, Nr. 100.
- Cywiński, Bohdan (2010): *Rodowody niepokornych*. Warszawa.
- Czepulis-Rastenis, Ryszarda (1976): „Wzór obywatela ziemskiego w publicystyce Królestwa Polskiego“. In: Zofia Stefanowska (Hg.): *Tradycje szlacheckie w kulturze polskiej*. Warszawa.
- Czepulis-Rastenis, Ryszarda (1978): „Wzór osobowy inteligenta polskiego (1863–1872)“. In: Ryszarda Czepulis-Rastenis (Hg.): *Inteligencja polska pod zaborami*. Studia. Warszawa.
- Janowski, Maciej (2008): *Narodziny inteligencji. 1750–1831*. Warszawa.
- Jedlicki, Jerzy (2008): *Błędne koło. 1832–1864*. Warszawa.
- Jedlicki, Jerzy (1978): „Kwestia nadprodukcji inteligencji w Królestwie Polskim po powstaniu styczniowym“. In: Ryszarda Czepulis-Rastenis (Hg.): *Inteligencja polska pod zaborami*. Studia. Warszawa.
- Karłowicz, Jan/Kryński, Adam Antoni/Niedźwiedzki, Władysław (1902): *Słownik języka polskiego*. Bd. 2. Warszawa.
- Konstantynowicz, M. J. (1870): [ohne Titel]. In: *Dziennik Literacki* (25. Oktober), Nr. 42.
- Kotowicz-Borowy, Irena (2012): „Znaczenie tradycji etosu szlacheckiego w poczuciu tożsamości grupowej i narodowej na dawnych pograniczach Rzeczypospolitej“. In: *Pogranicze. Studia Społeczne*, Bd. XIX, 33–59.
- Libelt, Karol (2006): *O miłości ojczyzny*. Einleitung und Textauswahl von E. Jedliński. Poznań.
- Maciejewska, Irena (1987): „Wstęp“. In: Stefan Żeromski: *Ludzie bezdomni*. Bearbeitet von Irena Maciejewska. Wrocław.
- Markiewicz, Henryk (1966): „Ludzie bezdomni“ Stefana Żeromskiego. Warszawa.
- Matuszek, Gabriela (2013): „Inteligenci w przestrzeni zła (Żeromskiego „Dzieje grzechu“)“. In: Jarosław Ławski et al. (Hg.): *Żeromski. Tradycja i eksperyment*. Białystok und Rapperswil.
- Mencwel, Andrzej (1990): *Etos lewicy. Esej o narodzinach kulturalizmu polskiego*. Warszawa.
- Mencwel, Andrzej (2019): *Przedwiośnie czy potop. Nowe krytyki postaw polskich*. Warszawa.
- Mencwel, Andrzej (1997): *Przedwiośnie czy potop. Studium postaw polskich w XX wieku*. Warszawa.
- Micińska, Magdalena (2008): *Inteligencja na rozdrożach 1864–1918*. Warszawa.
- Mickiewicz, Adam (1882): *Herr Thaddäus oder der letzte Einritt in Lithauen*. (eBook). Übersetzt von Siegfried Lippiner.
- Mickiewicz, Adam (1834): *Konrad Wallenrod*, Übersetzt von Karl Ludwig Kannegießer. Leipzig.
- Mickiewicz, Adam (1998a): „Pan Tadeusz“. In: *Dzieła*, Bd. 4. Warszawa.
- Mickiewicz, Adam (1860): *Pan Tadeusz*. Paris und Warszawa. <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/pan-tadeusz.pdf>. [zuletzt aufgerufen am 09.09.2021].
- Mickiewicz, Adam (1998b): „Poematy“. In: *Dzieła*, Bd. 2. Warszawa.
- Mickiewicz, Adam (2019): *Historia literatury polskiej*. Warszawa.
- Opacki, Ireneusz (1995): „W środku niebokręga“. *Poezja romantycznych przełomów*. Katowice.
- Orzeszkowa, Eliza (2009a): *Nad Niemnem*. Bd. 1. Bearbeitet von Józef Bachórz. Wrocław.
- Orzeszkowa, Eliza (2009b): *Nad Niemnem*. Bd. 2–3. Bearbeitet von Józef Bachórz. Wrocław.
- Prus, Bolesław (1961a): *Lalka*. Bd. 1. Mit Anmerkungen von Henryk Markiewicz. Warszawa.
- Prus, Bolesław (1961b): *Lalka*. Bd. 2. Mit Anmerkungen von Henryk Markiewicz. Warszawa.
- Prus, Bolesław (1961c): *Lalka*. Bd. 3. Mit Anmerkungen von Henryk Markiewicz. Warszawa.
- Prus, Bolesław (1975): *Lalka*. Warszawa. <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/lalka.pdf> [zuletzt aufgerufen am: 25.08.2021].
- Prus, Bolesław (1954): *Die Puppe*. Übersetzt von Kurt Harrer. Berlin.
- Przyboś, Julian (1950): *Czytając Mickiewicza*. Warszawa.
- Rozumiłowski, G. (1848): [ohne Titel]. In: *Kuryjer Lwowski* (17. August), Nr. 13.
- Siwicka, Dorota/Bieńczyk, Marek (Hg.) (1995): *Nasze pojedynki o romantyzm*. Warszawa.
- Słowacki, Juliusz (1996): *Raptularz 1843–1849*. Bearbeitet von Marek Troszyński. Warszawa.
- Słowacki, Juliusz (2011): „Mein Testament“. In: Karl Dedecius (Hg.): *Meine polnische Bibliothek. Literatur aus neun Jahrhunderten*. Übersetzt von Karl Dedecius. Berlin und Leipzig.
- Snyder, Timothy (2018): *Nationalism, Marxism & Modern Central Europe. A Biography of Kazimierz Kelles-Krauz*. New York.
- Tazbir, Janusz (2013): *Kultura szlachecka w Polsce. Rozkwit – upadek – relikty*. Poznań.
- Tazbir, Janusz (1976): „Próba określenia kultury szlacheckiej w Polsce przedrozbiorowej“. In: Zofia Stefanowska (Hg.): *Tradycje szlacheckie w kulturze polskiej*. Warszawa.
- Walicki, Andrzej (2000): *Polskie zmagania z wolnością*. Kraków.
- Wyczański, Andrzej (1995): „Czy szlachta polska w XVI wieku była klasą próżniaczą?“. In: Tadeusz Chrzanowski (Hg.): *Dziedzictwo. Ziemianie polscy i udział ich w życiu narodu*. Kraków.
- Wyka, Kazimierz (1963): „Pan Tadeusz“. *Studia o poemacie*. Warszawa.
- Zajączkowski, Andrzej (1962): *Z dziejów inteligencji polskiej. Studia historyczno-socjologiczne*. Wrocław, Warszawa, Kraków.
- Żeromski, Stefan (1954): *Die Heimatlosen*. Übersetzt von Friedrich Kolmar. Berlin.
- Żeromski, Stefan (1987): *Ludzie bezdomni*. Bearbeitet von Irena Maciejewska. Wrocław.
- Żeromski, Stefan (1976): *Ludzie bezdomni*. Warszawa. <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/ludzie-bezdomni.pdf> [zuletzt aufgerufen am 25.09.2021].
- [ohne Autor] (1871): *Zapiski Polityczne* (Juni).

# Unter einem Dach: Die Multikulturalität von Polen-Litauen

Abb. 1 Beschluss der Konföderation von Warschau. Im Jahr 2003 wurde das Dokument in die UNESCO-Liste des Weltokumentenerbes aufgenommen.



## Einleitende Fragen

- Wie viele Nationen lebten einst in Polen?
- Wie kam es dazu, dass es in Polen nationale Minderheiten gab?
- Welches Bild der Ukraine hat sich in der polnischen Kultur verfestigt?
- Weshalb nannte man Polen das „Land ohne Scheiterhaufen“?
- Warum spielte sich der Holocaust auf polnischem Boden ab?

## 1. Der Pole – wer ist das?

Mit der Bezeichnung *Rzeczpospolita Obojga Narodów* [Republik beider Nationen] wurde die politische Union zwischen Polen und Litauen, die Gründung eines gemeinsamen Staates besiegelt, der von nur einem König regiert wurde. Doch der Name ist irreführend. Vielleicht wurde er gewählt, weil niemand wusste, wie viele Nationalitäten tatsächlich in diesem Königreich zusammenlebten? Neben Polen und Litauern lebten im damaligen Polen noch andere Völker mit unterschiedlichen Sprachen und Glaubensrichtungen.<sup>1</sup> Im Osten des Staates hatte sich ein kultureller Schmelztiegel gebildet. Die Adligen mit verschiedenen Nationalitäten (litauisch, ruthenisch, tatarisch oder andere) **polonisierten sich** über mehrere Jahrhunderte (NASIŁOWSKA 2019, 169)<sup>2</sup>. Ein Großteil des litauischen Adels befürwortete die Reformation und wählte das Luthertum oder den Calvinismus. In den Städten spielte dagegen die deutsche Sprache eine starke Rolle, denn die Bürger waren oft Nachkommen deutscher Siedler, die im Mittelalter eingewandert waren. Dies führte dazu, dass das städtische Patriziat reformatorische Strömungen bevorzugte. Adelige verschiedener Konfessionen garantierten sich gegenseitige Toleranz und verpflichteten sich, keine Religionskriege zu führen.

In Polen ließen sich auch ethnisch-religiöse Gruppen nieder, die in ihren Heimatländern von Verfolgung bedroht waren. Im 16. und 17. Jahrhundert fan-

<sup>1</sup> Siehe Sprachenkarte von Polen-Litauen: <http://pl.languagesindanger.eu/book-of-knowledge/pakiet-dla-szkol-o-jezykach-mniejszosciowych/jezykowa-mozaika-ziem-polskich/>

<sup>2</sup> Unter Polonisierung ist die Annahme der polnischen Sprache und Kultur durch Adelige mit anderer Nationalität zu verstehen, die sich der gebildeten politischen und kulturellen Elite anschließen wollten.

den hier sogar die Schotten Zuflucht. Die Ostseeküste wurde von protestantischen Mennoniten aus den Niederlanden besiedelt. Zum kulturell-religiösen Mosaik der einstigen Adelsrepublik gehörten auch exotischere Nationen: Ab dem 14. Jahrhundert wurde das Territorium des Großfürstentums Litauen von muslimischen Tataren, von Karäern mit eigener Konfession, von Türken und Armeniern sowie von kulturell sehr unterschiedlich geprägten Roma aufgesucht. Aus den Karpaten kamen walachische Hirten. Eine separate, sehr zahlreiche Gruppe bildeten die Juden. Erst im 19. Jahrhundert, als Polen seine Unabhängigkeit verloren hatte und es zu erfolglosen Aufständen kam, wurden die ethnische Herkunft, die polnische Sprache und der Katholizismus zu Kriterien des Polentums (Davis 1981). Die ursprüngliche Multikulturalität, die Mehrsprachigkeit und die Multikonfessionalität rückten in den Hintergrund. Die Angst vor **Russifizierung** und **Germanisierung**, das heißt die Angst davor, die kulturellen Identität der Teilungsmächte (Russland, Preußen, Österreich) zu übernehmen, war stärker.

## 2. Die schwarze Legende der Ukraine

### *Maria. Ukrainische Erzählung in zwei Gesängen* von Antoni Malczewski<sup>3</sup> (1825)

Die Erzählung spielt im 17. Jahrhundert in der Ukraine. Die Geschichte der Figuren wird in Fragmenten dargestellt. Maria, die Tochter eines armen kleinadligen Kronschwertträgers und Waclaw, der Sohn eines mächtigen Woiwoden, sind ein junges, sich liebendes Ehepaar. Waclaws Vater will seine Schwiegertochter nicht anerkennen und versucht, die Ehe zu annullieren. Er gibt vor, der Wahl seines Sohnes zuzustimmen, und schmiedet gleichzeitig einen Komplott. Der Woiwode schickt eine Einladung an seine Schwiegertochter, mit der er die Absicht vortäuscht, sich versöhnen zu wollen. Gleichzeitig betraut er seinen Sohn mit der Aufgabe, die Tataren zu besiegen, die in der Gegend ihr Unwesen treiben und immer wieder das Grenzgebiet plündern. Waclaw zieht zusammen mit dem Kronschwertträger an der Spitze des Heeres in den Krieg. Maria bleibt allein im Elternhaus. Überraschend wird sie von einem Umzug kostümierter

Menschen mit venezianischen Masken aufgesucht, die nach altem polnischen Brauch in der Karnevalszeit von Herrenhaus zu Herrenhaus ziehen. Zur selben Zeit besiegt Waclaw die Tataren in einer schweren Schlacht und macht sich allein auf die Reise zu Maria. Still und leer findet er das Haus vor, im Schlafzimmer liegt seine tote Ehefrau. Ein geheimnisvoller Junge berichtet ihm, was vorgefallen ist: Maria wurde von Menschen in Karnevalskostümen in einem Teich ertränkt. Der Leser kann vermuten, dass dies des Woiwoden grausamer Plan war. Waclaw nimmt den Jungen auf sein Pferd und reitet in die grenzenlose Steppe, wahrscheinlich um sich an seinem Vater zu rächen. Kurz darauf stirbt der Kronschwertträger am Grab seiner Frau und seiner Tochter.

Eine der zahlreichsten ethnischen Minderheiten im alten Polen waren die ukrainischen Kosaken. Einige von ihnen polonisierten sich, andere blieben bei der ruthenischen Sprache und dem orthodoxen Glauben. Es war ihr Traum, eine „Republik dreier Nationen“ (*Rzeczpospolita Trojga Narodów*) zu bilden, die auch das Großfürstentum Moskau umfassen würde. Die Oberschicht der Kosaken wollte dem polnischen und litauischen Adel gleichgestellt sein. Diese Rechte wurden ihnen jedoch nicht gewährt, was oft der Grund für blutige polnisch-ukrainische Konflikte war. Diese Bruderkriege werden in *Maria* literarisch verarbeitet.

#### Zeittafel

**1264**

das sog. Statut von Kalisz, eine Reihe von Gesetzen, die den Juden Rechtsschutz zuerst auf einem Teilgebiet und dann im gesamten polnischen Staat garantierten

**1569**

die *Rzeczpospolita Obojga Narodów* (Adelsrepublik) wird gegründet, ein Vielvölkerstaat, der Polen und das Großfürstentum Litauen vereint

**1573**

die sogenannte Konföderation von Warschau, ein Friedensvertrag zwischen Adeligen verschiedener Glaubensrichtungen über gegenseitige religiöse Toleranz

**1648–1657**

Kosakenaufstand gegen Polen unter der Führung von Bohdan Chmelnizkyj

**1821**

Gründung einer Industriesiedlung in Łódź per Dekret des russischen Zaren

<sup>3</sup> *Maria* wurde bereits 1845 ins Deutsche übersetzt.

Es handelt sich dabei um den ersten polnischen **Versroman**<sup>4</sup>. *Maria* vermittelt ein Bild der Ukraine, das durch die Werke romantischer, aus verschiedenen Teilen des Landes stammender Dichter wie Antoni Malczewski, Seweryn Goszczyński, Bohdan Zaleski (MAKOWSKI ET AL. 2012) im Bewusstsein der Polen verankert ist. Mit ihren Texten hielten die Natur des Dnepr-Tieflandes, die weiten Steppen und die dort lebenden Kosaken mit ihrer Folklore und Geschichte Einzug in die Literatur (KWAPISZEWSKI 2006). In den fragmentarischen Sequenzen, aus denen sich der Text zusammensetzt, werden vor grenzenloser Leere malerische Szenen gezeichnet. Dazu gehören das Festessen im Schloss des Woiwoden, der ominöse Umzug der Kostümierten mit venezianischen Masken, der Aufmarsch berittener Truppen unter der Führung von Wacław und die Schlacht gegen die Tataren selbst.

So wie die vorromantische englische Literatur ihr von Walter Scott beschriebenes, geheimnisvolles Schottland hatte, so entdeckte die polnische Literatur das Motiv der wilden, **orientalischen** Ukraine. Sie war das Tor zum Osten, das „Bollwerk des Christentums und Europas“. Auf diese Idee berief sich das polnische Rittertum. Die freien Kosakenreiter durchquerten die üppig bewachsene, weite Steppe. Freiheitsliebe war Teil ihrer Verbundenheit mit der Natur: „Steppe, Pferd, Kosak und Nacht sind nur *ein* wilder Klang“ (MALCZEWSKI 1857, 6) [„step – koń – kozak – ciemność – jedna dzika dusza“ (MALCZEWSKI 1825, 4)]. Das Bild des berauschend schnell durch die Steppe galoppierenden Reiters eröffnet die Verserzählung *Maria*. Doch es ist kein glückbringendes Land, denn es ist durchtränkt von Blut und Kriegserinnerungen. Die orientalisch-ukrainische Szenerie wird zum symbolischen Hintergrund des historischen und existenziellen Dramas, das in einem unschuldigen Opfer besteht (Ławski 2003, 504 FF.).

Dort wird er alte Waffen finden, die der Rost zerstört,  
Gebeine auch – man weiß nicht, wem sie einstens angehört –  
Und in der fruchtbar'n Asche dort die Saat, die volle, reiche,  
Wenn nicht – Gewürm, das hauset in noch frischer, blut'ger Leiche!  
(MALCZEWSKI 1857, 9)

<sup>4</sup> Der Versroman ist eine Gattung der gereimten Erzählung, die sich in der Romantik entwickelt hat. Seine Merkmale sind die fragmentarische Komposition und der geheimnisvolle Protagonist. Die Handlung spielt in weit zurückliegenden Zeiten, in einer orientalischen Umgebung. Der Protagonist ist ein oft verbrecherischer Rebell.



Abb. 2 Hügelgrab von Józef Chełmoński (1912)

Tam znajdzie zbroje dawne, co zardzałe leżą,  
I koście, co nie wiedzieć do kogo należą;  
Tam znajdzie pełne ziarno w rodzajnym popiele  
Lub rozłęgłe w świeżym jeszcze cieple.  
(MALCZEWSKI 1825, 7F.)

Oft wird auf Symbole der Vergänglichkeit Bezug genommen. Ein Wurm schlüpft in einer geöffneten Blüte, Krankheit befällt die üppige Landschaft, Gebeine liegen im Gras, der Wind weht Asche fort. Die Fruchtbarkeit der Natur nährt sich vom Zerfall des Lebens. Die Landschaft ist angereichert mit Melancholie, sie fasziniert durch ihre Weite und zugleich durch ihre Leere; sie erweckt Grauen. Kein Wunder, dass *Maria* als das Meisterwerk der „schwarzen“ Romantik in Polen gilt (KRUKOWSKA/Ławski, 1995, 7 FF.). Malczewskis Bildsprache wird von Kontrasten beherrscht: Jede positive Eigenschaft wird sofort zum Gegenteil. Die Omnipräsenz des Todes wird auch durch die Titelfigur veranschaulicht, deren körperliche Schönheit und edelmütiger Geist von Krankheit, Leid und Vergänglichkeit gezeichnet sind (Ławski 2003, 523 F.). *Maria* ist die einzige Frau, die in der Handlung und in der Männerwelt präsent ist. Die Figur ist ambivalent. Sie hat die Eigenschaften einer traurigen Märtyrerin, einer sentimental Geliebten, aber auch eines Gespenstes. Zu Lebzeiten vereint sie zwei verschie-

dene Welten: die irdische und die jenseitige. Insbesondere die Beschreibung ihres toten Körpers kommt dem Romantisch-Makabren nahe. Dadurch wird die äußere Landschaft zur inneren Landschaft der Protagonistin, zur Projektion ihrer Stimmungen, und die dargestellte Welt wird lyrisiert. Es scheint keine Grenzen zwischen dem Seelenleben der Figur, der Dunkelheit der Außenwelt und dem Fatalismus der ukrainischen Geschichte zu geben:

Im Dorf der Staub sich niedersenkt, nur abgerissen klingen  
 Von weitem Kriegeshörner her auf flücht'ger Töne Schwingen.  
 Und still ists, wie wenn leis der Tod aufs Herze drückt sein Bildnis,  
 Und traurig bang, wie in Mariens Seele — eine Wildnis.  
 (MALCZEWSKI 1857, 19)

*Już we wsi kurz osiada – jeszcze przerywanie  
 Z dala wojennych rogów dolatuje granie.  
 I cicho – ja na sercu Śmierć swój obraz kryśli;  
 I pusto – smutno – tęskno – jak u Marii w myśli.  
 (MALCZEWSKI 1825, 20)*

Die Textpassage mit dem Kostümmzug ist für das Stück besonders wichtig. Sie hat nicht die fröhliche Stimmung eines Karnevals, sondern einen visionären, unheimlichen Charakter. Der Festzug gleicht eher einem Überfall von Geistern auf einen schlafenden Hof. Neben Figuren, die der venezianischen Theater- und Karnevalstradition entlehnt sind („der Doge mit faltiger Stirne“, ein Harlekin), treten im verrückten Maskentanz auch (multikulturelle!) realistische Figuren auf: Juden, Roma-Frauen, Krakauerinnen. Ihre Lieder handeln vom Tod und vom Jenseits sowie den Mechanismen, die das Leben und die Geschichte bestimmen. Sie nehmen die individuelle Tragödie von Maria und Waclaw vorweg. Der wiederkehrende Refrain in diesem Teil ist furchterregend:

Ach diese ganze Welt ist Todes Erntefeld,  
 Der Wurm heckt selbst die Brut im üpp'gen Knospenzelt.  
 (MALCZEWSKI 1857, 21)

*Ah! na tym świecie, Śmierć wszystko zmiecie  
 Robak się lęgnie i w bujnym kwiecie.  
 (MALCZEWSKI 1825, 23)*

Die Kräfte, die das menschliche Leben und den Lauf der Dinge bestimmen, sind abstrakt: Verzweiflung, Unglück, Bosheit, Tod und Kummer. Der Junge, der mit Waclaw in die Ferne reitet, könnte ein Engel sein, aber auch der Teufel oder einfach nur das mysteriöse Schicksal. In dieser Welt gibt es keinen religiösen Trost. Gegen das Nichts und das überwältigende Böse kann sich der Mensch nicht wehren. Das menschliche Schicksal wird hier vom Fatum bestimmt, aber auch von dem persönlichen Verrat und der Gewalt des Woiwoden. Er ermordet seine ungewollte Schwiegertochter, während Waclaw das Vaterland verteidigt. Das ritterliche Ethos war für den polnischen Adel des 17. Jahrhunderts ein wichtiges Element seiner Identität. Von besonders starker Bedeutung war es in den Grenzgebieten des polnisch-litauischen Staates, wo Soldaten in den in der Steppe verstreuten Kosakendörfern über das „Bollwerk der Christenheit“ wachten (FELIKSIAK 1997). Deshalb wusste der Woiwode, dass der Kronschertrager und Waclaw ihre eigenen Interessen auf dem Altar der Gemeinschaft opfern würden. Für Waclaw bringt die Aufopferung für das Vaterland eine persönliche Tragödie. Die Tragik dieser Situation entfacht seine Rebellion und den Wunsch nach Rache an seinem Vater. Der Vatermord wird vorhergesagt, was den Protagonisten einer Figur aus George Byrons poetischen Romanen anähnelte. Doch er ist kein Verbrecher mit dunkler Vergangenheit. Waclaw ist ein verräterischer Held, dessen Tugenden heimtückisch ausgenutzt werden und in einer grausamen Welt keinen Nutzen bringen.

Bis endlich jene tolle Gier nach Blut in ihm erstand,  
 Nach Sturm und Lärm — ach! des verderbten Herzens eigener Brand,  
 Der selbst im Haus entstammt der Zwietracht Fackel grauenhaft  
 Und an dem eignen Herd Verbrechen mit Verbrechen straft! —  
 (MALCZEWSKI 1857, 34)

*Aż w nim powstała wreszcie ta Chciwość szalona  
 Krwi – krzyku – dzwonów – płomień popsutego łona,  
 Co domowej niezgody rozpała pochodnię,  
 I w własnym swoim gnieździe – zbrodnią karze zbrodnię!  
 (MALCZEWSKI 1825, 39F.)*

Malczewski verewigt das Bild der Ukraine als Schutzwall der Adelsrepublik, der den Staat gegen Überfälle von außen, gegen Tataren oder Türken aus dem Osten verteidigt. Deshalb erscheint die Ukraine als Land ständiger Opfer, blut-

getränkt, eher ein Ort zum Sterben als zum Leben. In einem ebenso bekannten Epos der polnischen Romantik (*Das Schloss von Kaniów*) hob Seweryn Goszczyński einen weiteren Aspekt des Fatalismus der polnisch-ukrainischen Geschichte hervor: Er zeigt die regelmäßig wiederkehrenden Kämpfe zwischen den Brudernationen. Das Gespenst des Brudermordes und die Erinnerung an die Massaker, die von beiden Seiten begangen wurden, sind der Fluch dieses fruchtbaren, üppigen Landes, das sich im Zuge der Geschichte in eine Hölle verwandelt. So entstand einer der lebendigsten Mythen der polnischen Kultur, der auch nach dem Zweiten Weltkrieg wieder aufkam, als diese Gebiete endgültig außerhalb der polnischen Grenzen lagen. Viele Schriftsteller, die biografisch mit der Ukraine verbunden, aber nicht unbedingt dort geboren waren, griffen das von den Romantikern geschaffene Bedeutungsfeld (*imaginarium*) wieder auf.<sup>5</sup>

### 3. Vertraut und fremd – Die Juden in der polnischen Kultur

#### *Mendel Gdański* von Maria Konopnicka

Die Novelle erschien 1891. Sie spielt in der Altstadt von Warschau, wo der arme jüdische Buchbinder Mendel Gdański arbeitet. Er zieht seinen zehnjährigen Enkelsohn allein groß und genießt die Sympathie und die Wertschätzung seiner polnischen Nachbarn. Zu ihm kommen polnische Handwerker und nieder-rangige Beamte. Seine Kunden teilen Mendel immer häufiger beunruhigende Nachrichten mit. In der Stadt würden antisemitische Stimmungen zunehmen und Gerüchte über geplante Überfälle auf die jüdische Bevölkerung kursieren. Aufgrund seiner Herkunft erfährt Mendels kleiner Enkel, Jakub, in der Schule Gewalt. Mendel führt ein langes Gespräch mit einem seiner polnischen Kunden über die Ursachen des Rassismus, der die jüdischen Bewohner Warschaus wieder heimsuchen könnte. Kurz nach dieser Diskussion kommt es zu einem Pogrom. Eine aggressive Meute zertrümmert und plündert die jüdischen Klein-geschäfte und Werkstätten in der Altstadt. Die Frauen aus der Umgebung kom-

<sup>5</sup> Zu ihnen gehören herausragende Schriftsteller des 20. Jahrhunderts wie Jarosław Iwaszkiewicz, Andrzej Kuśniewicz, Leon Buczkowski, Włodzimierz Odojewski und Włodzimierz Paźniewski.



Abb. 3 Warschau, Altstädter Marktplatz



Abb. 4 Teil der ehemaligen Stadtmauer mit der Sigismund-Säule und dem Turm des Königsschlusses in Warschau

men Mendel zu Hilfe; ein Student aus dem gleichen Wohnhaus setzt sich mutig für den alten Mann und das Kind ein. Während des Überfalls wird der kleine Jakub verletzt. Die Angreifer ziehen sich jedoch zurück, ohne weiteren Schaden anzurichten. Mendel trauert über den Verlust seiner Liebe zu Warschau, wie nach dem Verlust eines geliebten Menschen.

Diese kurze und ergreifende Novelle ist eine von vielen Darstellungen der tausendjährigen Präsenz der jüdischen Minderheit in Polen. Bereits zwischen dem 8. und 10. Jahrhundert gründeten jüdische Kaufleute erste Siedlungen in Mittel- und Osteuropa. Sie ließen sich mit Genehmigung der Fürsten in der Nähe von Burgwällen nieder, um ihre Waren lagern und Handel treiben zu können (SZUCHTA 2015, 13 FF.). Bald kamen zu den wirtschaftlichen Gründen auch politische Umstände hinzu, wegen der Juden aus Süd- und Westeuropa sich gezwungen sahen, nach Polen zu kommen. Mit dem Beginn der Kreuzzüge (Ende des 11. Jahrhunderts) begann eine Zeit der Verfolgung des jüdischen Volkes, das beschuldigt wurde, den „Ungläubigen“ (Muslimen) geholfen zu haben. Durch die im 14. Jahrhundert wütende Epidemie des „Schwarzen Todes“ (Pest) folgten weitere Wellen israelitischer Migration aus dem Westen in slawische Länder und nach Polen. Zwischen dem 13. und 15. Jahrhundert wurden Juden u.a. in England, Frankreich, Spanien und Portugal vertrieben und ihren zurückgelassenen Besitz übernahmen andere. Vor diesem Hintergrund schien Polen wie das gelobte Land. Regionale Fürsten und Könige ermöglichten es den Juden sich niederzulassen, ihre Religion zu pflegen und Geschäfte zu machen. Eine Legen-



Abb. 5 Das Fest der Trompeten von Aleksander Gierymski (1884)

de beschreibt die Genese der jüdischen Präsenz in Polen: Als die Verfolgung in Frankreich so stark zunahm, dass die Juden keine Hoffnung mehr für die Zukunft sahen, fiel ein Zettel vom Himmel, auf dem geschrieben stand „Geht nach Polen!“. Als die Wanderer dort ankamen, atmeten sie erleichtert auf und ruhten sich aus, denn „Po-lin“ bedeutet auf Hebräisch „hier ruhe aus!“.<sup>6</sup> Jüdische Gemeinden, wie z. B. Kazimierz bei Krakau (noch heute ein weltberühmtes Zentrum jüdischer Kultur), genossen wirtschaftliche Handlungsfreiheit und rechtlichen Schutz. Die jüdische Diaspora breitete sich schnell in den Gebieten der Adelsrepublik aus: Litauen, Ukraine und Belarus. Auf polnischem Gebiet entwickelte sich bis zum Zweiten Weltkrieg eine lebendige jüdische Kultur, dazu gehörten Bildung, religiös-philosophisches Denken<sup>7</sup> und Literatur (CAŁA 2000). Die Beziehungen zwischen den beiden Völkern waren über die Jahrhunderte hinweg kompliziert und oft von Spannungen geprägt. Unter den Juden herrsch-

<sup>6</sup> Diese Legende war die Grundlage für eine Installation zur Eröffnung des ständigen Teils der Ausstellung über die Geschichte der polnischen Juden im Museum der Geschichte der polnischen Juden POLIN. Ein multimedialer Wald, der „Po-lin“ flüstert, führt den Besucher ins Innere des Museums. Siehe: <https://polin.pl/pl>

<sup>7</sup> Eine der interessantesten Prägungen, die zwischen anderen Sprachen, Kulturen und Religionen der ehemaligen Republik Polen angesiedelt ist, hat die 2019 mit dem Nobelpreis ausgezeichnete Schriftstellerin Olga Tokarczuk in ihrem monumentalen Roman *Die Jakobsbücher* beschrieben.



Abb. 6 Bima im Museum der Geschichte der polnischen Juden POLIN.

Die Bima ist eine verzierte Erhöhung in der Synagoge, von der aus die Tora, die für Juden heiligen Bücher der Bibel, gelesen wurde.

ten zwei Haltungen vor: der Wunsch, ihre Individualität zu bewahren (bezüglich ihrer Kultur, Sprache, Bräuche und Religion) oder das Streben nach teilweiser oder vollständiger **Assimilation** durch Übernahme der polnischen Kultur. Letztere schlossen sich der polnischen Intelligenz an, vor allem Künstler und Wissenschaftler. Sie nahmen auch an Aufständen und beiden Kriegen teil und kämpften für die Unabhängigkeit Polens. Viele Schriftsteller jüdischer Herkunft wählten bewusst die polnische Kultur und Sprache als ihre „geistige Heimat“. Sie leisteten einen großen Beitrag zur Entwicklung der polnischen Literatur. Durch ihre tiefe Verbundenheit mit der Sprache und Kultur fühlten sie sich als Polen.<sup>8</sup> Bolesław Leśmian, Julian Tuwim, Aleksander Wat, Bruno Schulz sind nur einige der Schriftsteller des frühen 20. Jahrhunderts, die in ihrer auf Polnisch verfassten Lyrik und Prosa künstlerische Meisterleistungen vollbrachten. Viele Juden nannten sich selbst, wie auch Tuwim es tat, „polnische Juden“ oder sogar „Polen mosaischen Glaubens“.

Allerdings war die Abneigung gegen Juden ein weit verbreitetes Phänomen in Polen (CAŁA 2012), vor allem in den unteren Gesellschaftsschichten. Das Dra-

<sup>8</sup> Polen als Herkunftsland ist die Heimat vieler herausragender jüdischer Autoren. Isaak Bashevis Singer (Nobelpreis für Literatur 1978) schrieb hauptsächlich auf Jiddisch. Er gilt jedoch als polnisch-jüdisch-amerikanischer Schriftsteller, da er als junger Mann aus Polen in die Vereinigten Staaten emigrierte.

ma beider Völker war die Tatsache, dass der **Holocaust** hauptsächlich auf polnischem Boden stattfand. Da hier die meisten Juden in Europa lebten, bauten die Nationalsozialisten in Polen ihre Vernichtungslager. Juden aus ganz Europa wurden hierher deportiert. Die Vernichtung fand in dem Land statt, das die gemeinsame Heimat von Polen und Juden war – vor den Augen der Polen, manchmal mit ihrer Mittäterschaft, aber auch mit heroischer Haltung vieler, die ihr Leben riskierten, um Juden zu retten (Irena Sendler).

Die Figur des Juden taucht in der polnischen Literatur bereits im 16. Jahrhundert auf, aber erst seit dem Ende der Aufklärung gibt es realistischere Darstellungen. Die Novelle *Danziger Mendel* knüpft an journalistische Diskussionen an, die in den 1880er Jahren über die jüdische Assimilation geführt wurden (BORKOWSKA, RUDKOWSKA 2004). Diese wurde von progressiven polnischen Schriftstellern, wie Eliza Orzeszkowa, über die beabsichtigte Wiedererlangung der Unabhängigkeit gestellt (PIEKARA 2013, 130 ff.).<sup>9</sup> Dieses Bestreben setzte voraus, dass die Juden ihre eigene kulturelle Identität aufgaben, dass sie sich den Polen einfach anpassen. Daher sind die literarischen Bilder von Juden nicht frei von Stereotypen (Andersartigkeit, kulturelle Entfremdung, unlauteerer wirtschaftlicher Wettbewerb mit der polnischen Bevölkerung, Gerissenheit, mangelnde Bildung und antipolnische Einstellungen). Es gibt aber auch tiefgründigere Porträts der Gemeinschaft (Segel 1996). Diese stellten die Kultur, die Spiritualität und die Anschauungen der jüdischen Minderheit auf eine etwas objektivere Weise dar (die Romane *Meir Ezofowicz* [1878] und *Mirtala* [1886] von Eliza Orzeszkowa, die Novelle *Chawa Rubin* [1879] von Aleksander Świętochowski).

Konopnickas Protagonist wird zum Symbol für die ungerechte Verfolgung von Unschuldigen. Der Aufbau des Werkes verdeutlicht das Konfliktpotenzial zwischen den Argumenten des alten Buchbinders einerseits und den Vorurteilen seiner langjährigen polnischen Bekannten und Kunden ihm gegenüber andererseits. Der Grund für die abrupte Zunahme der antisemitischen Stimmung wird nicht erklärt. Sie kommt plötzlich und zieht wie eine Flutwelle vorbei, wobei Schichten unbewusster rassistischer Ressentiments freigelegt werden. Mendel repräsentiert ein recht stereotypes Bild eines Juden (körperliches Er-

<sup>9</sup> Unter den in Deutschland und Großbritannien lebenden Menschen jüdischen Glaubens entstand in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts eine Bewegung (genannt Haskala), die die Teilnahme der jüdischen Minderheit am öffentlichen und kulturellen Leben des Staates förderte, in dem sie beheimatet waren. Die Juden selbst wollten vollwertige Bürger der Länder werden, in denen sie seit vielen Generationen oder Jahrhunderten lebten.

scheinungsbild, Merkmale seiner gesprochenen Sprache), das jedoch eindeutig positiv ist. Er ist ein vorbildlich assimilierter polnischer Jude. Er behält seinen Glauben bei, fühlt sich aber in erster Linie mit Warschau verbunden. Mendel arbeitet hart und hegt niemandem gegenüber feindselige Gefühle. Seine Herkunft hindert ihn nicht daran, tiefe Verbundenheit mit seinen Mitmenschen zu empfinden. Er kennt ihre täglichen Sorgen und hilft, wo er kann. Seinem Enkel vermittelt er Wertvorstellungen wie Bildung und Arbeit, die den Nutzen eines jeden Mitglieds für die Gemeinschaft begründen.

Er lernt, um Verstand zu bekommen. Und wird er den Verstand irgendwohin tragen, wenn er ihn hat? Er wird ihn nicht forttragen an einen fremden Ort. [...] Er wird hier klug sein, diesem Land, dieser Stadt wird sein Verstand dienen. Und dieses Land wird den Verstand haben, den es ohnedies hat, und der Verstand von Kubuś wird noch dazukommen. (KONOPNICKA 1959, 255)

Un się na to uczy, co by rozum miał. Nu, czy un ten rozum gdzie poniesie, jak un go będzie miał? Un go nigdzie nie poniesie w obce miejsce. [...] Un tu mądry będzie, na ten kraj, na to miasto będzie rozum miał. To będzie w ten kraj cały rozum, co by bez niego był, i jeszcze ten rozum będzie w ten kraj, co un go Kubuś będzie miał. (KONOPNICKA 1930, 9)

Deshalb schmerzen ihn jegliche Anzeichen von Antisemitismus und rassistischen Vorurteilen:

„Was ist das schon, ‚Jud‘? Was bist du für ein Jud?“ fragte er, ruhiger geworden. „Du bist in dieser Stadt geboren, bist also kein Fremder, sondern gehörst dazu, bist ein Hiesiger und hast also das Recht, die Stadt zu lieben, solange du anständig lebst. Du darfst dich nicht schämen, daß du ein Jude bist. Wenn du dich schämst, daß du ein Jude bist, wenn du dich selbst für einen niedrigen Menschen hältst, weil du Jude bist, nun, wie kannst du dann etwas Gutes für diese Stadt tun, in der du geboren bist, wie kannst du sie lieben? ... He?“ (KONOPNICKA 1959, 244)

— Nu, co to jest żyd? Nu, jaki ty żyd? — mówił już łagodniejszym głosem. — Ty się w to miasto urodził, toś ty nie obcy, toś swój, tutej-



Abb. 7 Mazewot (Grabsteine) auf dem jüdischen Friedhof von Łódź.

*szy, to ty prawo masz kochać to miasto, póki ty uczciwie żyjesz. Ty się wstydzisz nie masz, żeś żyd. Jak ty się wstydzisz, żeś ty żyd, jak ty się sam za podłego masz, dlatego, żeś żyd, nu, to jak ty możesz jakie dobro zrobić dla to miasto, gdzie ty się urodził, jak ty jego kochać możesz?... Nu?... (KONOPNICKA 1930, 5)*

Konopnicka stellt Mendel als jüdischen Weisen dar, der sich zu wichtigen sozialen und politischen Themen äußern kann. Die Szene des Gesprächs mit dem polnischen Uhrmacher fasst die häufigsten Vorwürfe gegen Juden zusammen. Der Uhrmacher zählt eine Reihe von nationalen Stereotypen auf, die die Polen gegenüber den Juden haben. Er nennt die Juden ein fremdes Element, beschuldigt sie, gierig zu sein und zu Betrug zu neigen. Der alte Mendel ist zutiefst verletzt von diesen seit Generationen immer wieder aufkommenden Anschuldigungen, vor allem von dem Stereotyp des Juden als Fremden. Er erinnert den Uhrmacher daran, dass er seit über zwanzig Jahren in Warschau arbeitet, so wie seine Vorfahren hier gearbeitet haben. Mendel identifiziert sich mit der Geschichte dieser Stadt und mit ihr selbst. Er betont die Bedeutung seiner harten und ehrlichen Arbeit für die polnischen Nachbarn, die ihm das Recht gibt, friedlich mit ihnen zu leben. Er ist untröstlich und zutiefst beunruhigt über den unverdienten Hass gegen seine Brüder, die hier seit Jahrhunderten leben.

Mendels Gegner werden als unsympathische Menschen dargestellt, denen es an Sensibilität fehlt. Der wohlhabende Uhrmacher, obwohl er Mendel schon seit Jahrzehnten kennt, nennt die Juden „Fremde“. Er wirft ihnen vor, sie nähmen den Polen Arbeitsplätze weg, sie seien zu viele und isolierten sich. Er verletzt den zutiefst rechtschaffenen, stillen Mann, neben dem er seit Jahren lebt. Und obwohl Mendel nicht in dieses negative Bild eines Juden passt, macht der Pole für ihn keine Ausnahme.

Die Beziehung zu den jüdischen Mitbürgern ist in dieser Novelle das Kriterium bei der Beurteilung der einzelnen Figuren. Die Frauen und der Student, die Mendel verteidigen, verhalten sich vorbildlich im Sinne der christlichen Barmherzigkeit und der universellen menschlichen Gemeinschaft. Die Beschreibung des Studenten bestätigt dies. Obwohl er abgemagert ist und ein pockennarbiges Gesicht hat, wird der Junge schön, als er den Alten und das Kind heldenhaft gegen den Angriff der aggressiven Meute verteidigt. Konopnicka zeigt deutlich, dass die Gewalt gegen Juden dem Christentum widerspricht. Als die entsetzten Frauen im Fenster des Kämmerchens ein Kreuz aufstellen wollen, um die Angreifer zu verwirren, tritt Mendel dem entschieden entgegen. Er sagt, das religiöse Zeichen halte jene nicht von Gewalt ab, die der Glaube selbst nicht von Gewalt abhalte. Charakteristisch ist, dass die eigentlich Schwächsten die Juden verteidigen, nämlich die Frauen und ein Jugendlicher, nicht aber die alten männlichen Kunden des Buchbinders. So wird dem benachteiligten, gesellschaftlich und ethnisch ausgeschlossenen Mendel in der Erzählung eine moralische Überlegenheit zugestanden. Der Leser sympathisiert mit ihm als einer von Unterdrückung betroffenen Figur. Mendel repräsentiert die in verschiedenen Teilen der Welt verstreuten Juden, die von überall als fremd vertrieben werden. Trotz seiner Verwurzelung in der Stadt und der Verbundenheit mit ihr, ist Mendel betroffen von der ewigen Heimatlosigkeit seines Volkes, wie Ahasver, der legendäre Jude, der für die Schmähung Jesu zu Unsterblichkeit und ewigem Umherirren auf der Welt verurteilt ist. Diese Bitterkeit der Ablehnung ist im Zusammenhang mit der Figur des Juden eines der affektiven Szenarien, die sich in der polnischen Literatur am häufigsten wiederholen.



Abb. 8 Fabrik von Izrael Poznański (errichtet zwischen 1872–1892). Heute ein Handels-, Erholungs- und Kulturzentrum.



Abb. 9 Fabrik von Ludwik Geyer (errichtet zwischen 1835–1838). Heute Sitz des Zentralen Textilmuseums.

## 4. Der Amerikanische Traum des „Lodzermenschen“ Das gelobte Land von Władysław Stanisław Reymont

Die Handlung des Romans *Ziemia obiecana* (1899) spielt in den 1880er Jahren in Łódź. Sie zeigt ein breites soziales Panorama der Nationen, Gesellschaftsklassen und Individuen, die in dem sich entwickelnden Industriegebiet im russischen Teilungsgebiet leben. Karol Borowiecki ist ein Pole, der als Druckereileiter in der Fabrik des mächtigen deutschen Fabrikanten Herman Buchholz arbeitet. Doch er träumt davon, sich selbstständig zu machen. Von seiner jüdischen Geliebten Lucy Zucker, der Frau des jüdischen Fabrikbesitzers, erfährt er zufällig, dass die Baumwollpreise bald in die Höhe schnellen werden. Zusammen mit zwei Freunden, dem Juden Moritz Welt und dem Deutschen Max Baum, beschließt er, sich

dieses Wissen zunutze zu machen, und sie kaufen einen Vorrat an Baumwolle auf. Damit wollen sie ein Vermögen machen und gemeinsam eine Fabrik bauen.

Borowiecki führt eine stürmische Liebesbeziehung mit Lucy, obwohl er eigentlich mit der anständigen Kleinadeligen Anka zusammen ist, die außerhalb der Stadt, auf einem kleinen Landgut in Kurów lebt. Karol betrügt sie, weil er sie nicht liebt. Er plant die Hochzeit wegen der Mitgift, denn Geld ist sein einziges Lebensziel. Moritz denkt genauso: Er arrangiert seine Ehe und handelt im Geheimen gegen Karol. Er macht Geschäfte mit Personen, die Karol feindlich gesinnt sind und kauft hinter seinem Rücken dessen Wechsel. Lucys Ehemann verlangt von Karol, dass dieser die Affäre mit seiner Frau zugibt. Karol begeht einen Meineid und schwört beim Bilde der Maria, kein Verhältnis mit Lucy zu haben. Der naive alte Jude glaubt ihm und warnt ihn vor Moritz' Intrigen. Borowiecki steckt in finanziellen und persönlichen Schwierigkeiten. Er zwingt Anka und seinen kranken Vater, nach Łódź zu ziehen und Kurów zu verkaufen. Trotzdem besucht er die von ihm schwangere Lucy, die von ihrem Ehemann nach Berlin geschickt wurde. Während seiner Abwesenheit kommt es in seiner Fabrik zu einem Brand. Beim Anblick des Unglücks stirbt Karols Vater. Der Brand wurde höchstwahrscheinlich von Moritz beauftragt; das Unternehmen der drei Freunde geht zugrunde. Karol beschließt, sich von Anka zu trennen und die reiche Mada Müller, die Tochter eines deutschen Fabrikbesitzers, zu heiraten. Mit der Zeit übernimmt er die Fabrik ihres Vaters, spürt aber die Sinnlosigkeit und Eintönigkeit seines Lebens. Zufällig trifft er Anka, die in der Arbeit für die Waisenkinder von Łódź ihren Lebenssinn gefunden hat. Durch diese Begegnung erkennt er, wie leer sein Leben ist.

Die Wirtschaftspotenz von Łódź wurde im 19. Jahrhundert von Polen, Juden und Deutschen aufgebaut. Während der polnischen Teilungen war die Stadt Teil des Königreichs Polen (auch: Kongresspolen), das damals von Russland regiert wurde. Im Jahr 1821 konnten aufgrund eines Zarendekrets über die Gründung einer Industriesiedlung deutsche und jüdische Siedler sowie arbeitssuchende Tschechen und Ukrainer hierherkommen. Als der Zar im Jahre 1864 den Bauern aus dem Königreich Polen persönliche Freiheit gewährte, zogen unzählige arme Landbewohner auf der Suche nach einem besseren Leben in die Stadt. Diese Hoffnung vereinte die multinationale und durch Religionsvielfalt geprägte Gemeinschaft der Neuankömmlinge. Hier lebten auch Protestanten verschiedener Konfessionen (der evangelisch-augsburgischen Kirche, der reformierten Kirche, Böhmisches Brüder, Siebenten-Tags-Adventisten und Mariaviten), Katholiken, Mitglieder der orthodoxen Kirche, zahlreiche Juden und sogar Anhänger des Islam (BADZIAK/CHYLAK/Łapa 2014). Łódź sollte das biblische gelobte Land sein,

das Land der Arbeit und des Erfolges, ein Paradies für Menschen mit Unternehmergeist, die durch Findigkeit und eigene Anstrengungen ein Vermögen machen würden. Günstige wirtschaftliche Bedingungen (Zugang zum riesigen russischen Markt) und der Glaube, dass eine übernationale und überreligiöse Zusammenarbeit förderlich für das Geschäft sei, schufen eine einzigartige politische und kulturelle Atmosphäre. Die Stadt wuchs in einem Ausmaß, das in Europa beispiellos war. Die intellektuelle Elite, die die Textilindustrie in Łódź von Grund auf aufbaute, bestand aus Deutschen und Juden, während die billigen Arbeitskräfte meist Polen (einschließlich des verarmten polnischen Adels) und die jüdischen Armen waren. Die Mittelschicht (Intelligenz) war fast nicht existent. Neben den Massen von Arbeitern, die in Armut lebten, entstanden unsagbare Vermögen der „Baumwollkönige“. So nannte man die drei Fabrikbesitzer Izrael Poznański (jüdischer Herkunft und jüdischen Glaubens), Ludwik Geyer (ein technisch gebildeter Neuankömmling aus Sachsen, wo seine Familie bereits eine Fabrik besaß) und Karol Scheibler (ein Lutheraner, ebenfalls Sohn eines deutschen Industriellen).

Gemeinsam mit den anderen mächtigen Familien, den Heinzls, Kindermanns und Herbsts (Stefański 2014) etablierten ihre Nachkommen die wirtschaftliche Macht ihrer Stadt. Sie taten dies mit vereinten Kräften – *Viribus unitis* – wie der Spruch am Hauptsitz der ehemaligen Kreditgesellschaft besagt. Die Zusammenarbeit zugunsten der „kleinen Heimat“ führte zu konfessions- und nationalitätsübergreifenden Initiativen. Die Verbundenheit mit der Stadt war stärker als die nationale Zugehörigkeit. Dies unterstrich die Bezeichnung „Lodzermensch“ als Begriff für ein neues Selbstverständnis. Vergleichbar mit dem amerikanischen „Selfmademan“, jedoch geprägt durch das multikulturelle Klima der Stadt Łódź.

Ungeachtet von Religion und wirtschaftlicher Rivalität wurde mit vereinten Kräften die erste elektrische Straßenbahn in Betrieb genommen und Kirchen verschiedener Konfessionen gebaut. Der Bau des katholischen Doms wurde beispielsweise von evangelischen Industriellen mitfinanziert. Arbeiterkrankenhäuser, ganze Wohnsiedlungen für Fabrikarbeiter, Schulen und Waisenhäuser wurden gebaut, Stadtparks eröffnet und Theater gefördert. Das heutige Łódź verdankt seine architektonisch wertvollsten Objekte der dynamischen Tatkraft der Industriellen verschiedener Nationen und Kulturen.

Die Großstadt als eigenständiger Protagonist kommt in der polnischen Literatur in dem Roman *Lalka* (1889 [*Die Puppe*]) von Bolesław Prus vor. Reymonts Text schildert aber vor allem die Entwicklung der **Industrialisierung** und des **Kapitalismus** in ihren ausbeuterischen Formen. Im naturalistischen Stil entlarvt er Hässlichkeit und Armut:

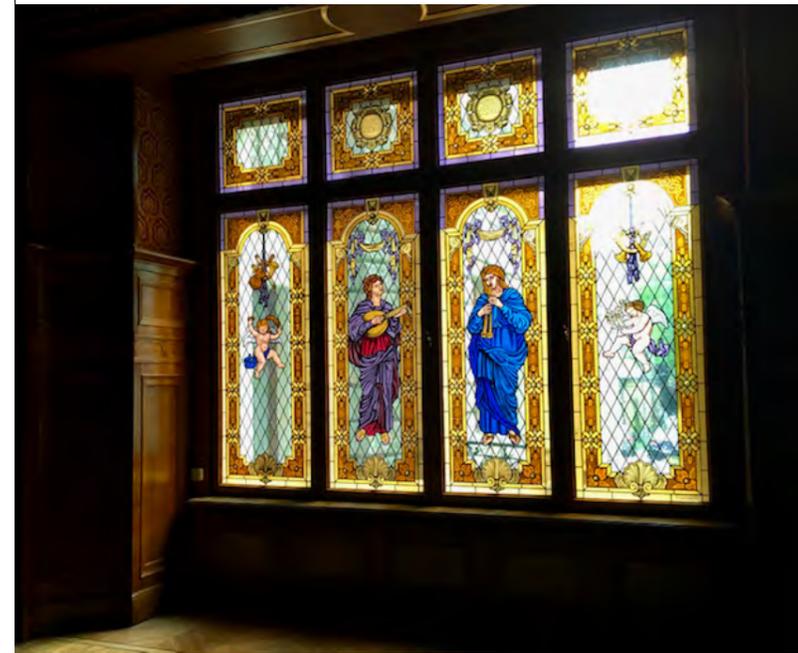


Abb. 10 Jugendstil-Glasfenster im Karol-Poznański-Palast.

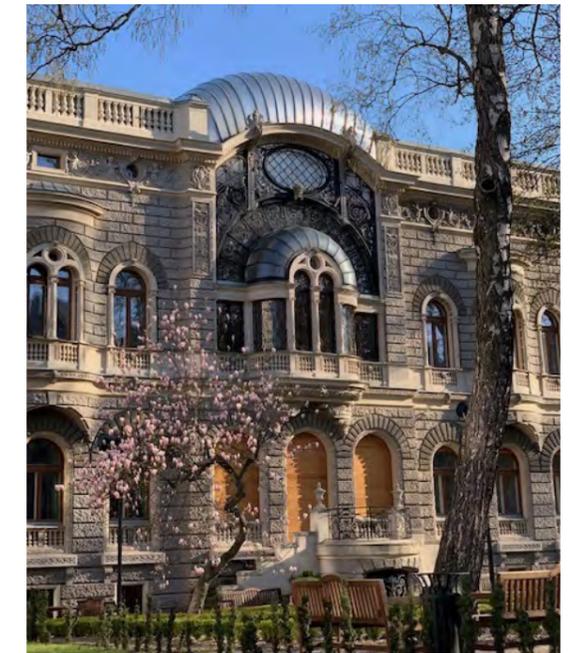


Abb. 11 Karol-Poznański-Palast (erbaut 1904–1908), heute Sitz der Grażyna und Kiejstut Bacewicz-Musikakademie in Łódź.

Sie grenzten die traurigen menschlichen Katakomben ähnelnden Arbeiterbehausungen ab von der Fabrik, die in der sonntäglichen Erholungspause schweigsam, aber gewaltig ihre ungeheuren Gliedmaßen in der Frühlingssonne wärmte und ernst aus den abertausenden Fenstern funkelte. (REYMONT 1984, Bd. 1, 118.)

(...) rozgraniczając te smutne katakumby ludzkie, do jakich miały podobieństwo domy robotnicze, od fabryk, które w ciszy niedzielnego odpoczynku, oniemiale, milczące, a potężne ogromem, wygrzewały w wiosennym słońcu swoje potworne cielska i błyskały ponuro tysiącami okien. (REYMONT 2014, 414)

Die Entwicklung der Stadt und der individuellen Vermögen basiert auf der rücksichtslosen persönlichen Rivalität der stärksten Individuen und auf der massenhaften Ausbeutung der Armen. In Łódź haben die Deutschen und die Juden das Sagen, wobei die alte Generation von Fabrikanten ihre Imperien von Grund auf neu erschaffen hat. Die Jungen aber wollen durch Eheschließungen und Spekulation am Markt schnell zu Geld kommen. Die Porträts der Neureichen

sind übertrieben und karikiert, sie zeigen Menschen, die von ihrem Reichtum überfordert sind, weil er ihnen keine guten Manieren, Bildung oder einen breiteren Horizont verleiht. So ist auch Müller, ein freundlicher reicher Mann, der in einem bescheidenen Haus lebt, weil er in seinem extra erbauten Palast nicht zurechtkommt. Er ist Borowiecki wohlgesinnt und gibt ihm seine Tochter zur Frau.

In dieser Männerwelt sind Frauen Objekte, die gewonnen (wie Lucy) oder ausgetauscht werden. Arbeiterinnen (wie Zośka Malinowska) können buchstäblich leicht gekauft oder eingeschüchtert werden. Sie garantieren den Güterfluss und die Verbindung von Vermögen unter den Reichen. Sie stellen ein fertiges Produkt zum Verkauf dar, das gilt auch für Frauen, die wie Mela Grünspan bereits besser ausgebildet und weltgewandt sind. Mela ist von der polnischen Kultur angetan, sie findet das jüdische Milieu abstoßend und liebt einen polnischen Arzt – aber letztendlich wird sie Moritz' Frau. Eine idealisierte Figur ist Anka, die in dieser Welt der Verderbtheit widersteht und ihren moralischen Werten treu bleibt.

Reymont schuf das Bild von Łódź sowohl auf Grundlage eigener Beobachtungen während seines Aufenthalts in der Stadt als auch gemäß der naturalistischen Vision einer Metropole als Monster-Maschine (populär in der europäischen Literatur Ende des 19. Jahrhunderts) (POPIEL 2014). Die Metropole ist die Hölle auf Erden: die Brutstätte der moralischen Korruption, der Armut der Arbeiterklasse und der Entmenschlichung der Arbeit. Sie schockiert mit ihrem ästhetischen Chaos und dem Kitsch; Reymont vernachlässigte dabei die historische Tatsache, dass die großartigsten Werke des europäischen Jugendstils in Łódź geschaffen wurden.

Die Metropole ist ein Paradies der Wirtschaftskriminalität (arrangierte Brandstiftungen sind an der Tagesordnung), der Prostitution und des Verbrechens, beinahe wie in einem Kriminalroman. Dies veranschaulicht beispielsweise die Geschichte über die Rache eines polnischen Arbeiters an dem Fabrikbesitzer Keßler, der seine Arbeiterinnen sexuell missbraucht (nach einem Kampf sterben beide Männer in den Zahnrädern einer Textilmaschine). Die einzigen Wege, die zum Erfolg führen, sind Zynismus und Gewissenlosigkeit. Borowiecki entscheidet sich genau dafür. So ähnelt Łódź auch dem Paris aus Victor Hugos Roman *Les Misérables* (1862) oder aus den Romanzyklen *Die menschliche Komödie* von Honoré Balzac und *Rougon-Macquart* von Emile Zola. „Wir alle hier sind deshalb in Łódź, weil wir ein Geschäft machen, weil wir verdienen wollen“ (REYMONT 1984, Bd. 1, 10) [Orig.: „My wszyscy razem jesteśmy tu po to w Łodzi, żeby zrobić grosz, żeby zarobić dobrze.“ (REYMONT 2014,

210)], sagt Moritz am Anfang des Romans. Gemeinsam mit Karol und Max will er die Stadt erobern: schnell und um jeden Preis. Sie wollen ihren Reichtum nicht jahrelang aufbauen und bei Null anfangen, wie die ältere Generation der Baumwollkönige (Buchholz oder Szaja Mendelsohn). Die Einstellung der jungen Markthaie spiegelt sich am besten in ihrem humorvollen Ruf wider:

„Ja, ich habe nichts, du hast nichts, er hat nichts.“ Baum lachte laut.  
„Dann haben wir doch gerade so viel, ausgerechnet so viel, um eine große Fabrik zu gründen.“ (REYMONT 1984, Bd. 1, 12)

„Tak, ja nie mam nic, ty nie masz nic, on nie ma nic – zaśmiał się głośno. – To razem właśnie mamy tyle, w sam raz tyle, żeby założyć wielką fabrykę.“ (REYMONT 2014, 213).

Diejenigen, die sich von der Moral leiten lassen, scheitern in dieser Welt persönlich und finanziell. Łódź ist wie verteufelt, es setzt in den Menschen die schlimmsten Instinkte frei.

Buchholz wird immer wieder als König der Diebe charakterisiert, ein grausamer Mann, der sich den Respekt der Massen nur durch die Verbreitung von panischer Angst verschafft. Reymont schildert viele düstere Szenen aus dem Leben des Proletariats von Łódź: extreme Armut und Ausbeutung bei der Arbeit, mangelnde medizinische Versorgung (Szenen von tödlichen Unfällen, Todesfälle durch Armut oder Krankheit) und sexuelle Gewalt gegen Arbeiterinnen, die von Fabrikbesitzern als ihr Eigentum betrachtet werden. Der Roman beginnt mit der Geschichte einer mittellosen Witwe, die keine Entschädigung für den Tod ihres Mannes bei der Arbeit bekommt, monatelang von Fabrikarbeitern verjagt wird und zusammen mit ihren Kindern Hunger leidet. Übrigens erwähnt Reymont nicht die Entstehung der Arbeiterbewegung und die tatsächlichen sozialen Unruhen, die zu blutig niedergeschlagenen Streiks führten (der sogenannte Łódź-Aufstand von 1892). Er stellt die Arbeiter als passive Masse dar, fast wie Automaten, die vom Willen der Fabrikbesitzer und vom Rhythmus der Fabrikarbeit gesteuert werden:

Tausende von Arbeitern krochen auf einmal wie stille, schwarze Schwärme aus den Seitenstraßen hervor, die wie mit Kot angefüllte Kanäle aussahen, und aus den Häusern, die am Ende der Stadt wie Kehrichthaufen herumlagen. (REYMONT 1984, Bd. 1, 13)



Abb. 12 Evangelische Kirche St. Matthäus in Łódź

Tysiące robotników, niby ciche, czarne roje, wypełzło nagle z bocznych uliczek, które wyglądały jak kanały pełne błota, z tych domów, co stały na krańcach miasta niby wielkie śmietniska. (REYMONT 2014, 217)

Der Autor hielt ein ungewöhnlich umfassendes Gesellschaftspanorama fest: Darunter sind Beschreibungen der Salons und Paläste neureicher Fabrikanten, des Inneren ihrer Fabriken, der großstädtischen Piotrkowska-Straße, der Arbeiterhäuser, jüdischer Wechselstuben und ganzer Stadtviertel, eleganter Vorstadtresidenzen und Erholungsstätten der Reichen und der Arbeiter. Die Industriestadt stellt sich deutlich dem traditionellen Modell der polnischen Gutsbesitzerkultur entgegen, das Anka Familienlandgut Kurów repräsentiert. Es ist der Grundpfeiler der adligen Arbeit auf dem Acker, der Verbundenheit mit dem Polentum und dem Katholizismus, des Stolzes und der Kontinuität der Bräuche. Borowiecki verrät all diese Werte bei seiner Jagd nach Geld. Seine Haltung kontrastiert mit der Einstellung Max Baums, seinem deutschen Partner. Baum verkörpert das deutsch-evangelische Arbeitsethos, für ihn ist nicht der Gewinn das alleinige Ziel, sondern die Realisierung der individuellen Berufung und das Ergebnis ehrlicher Arbeit, verbunden mit tiefer moralischer Reflexion.

Moritz Welt hingegen steht für alle schlechten Eigenschaften, die stereotyp den Juden zugeschrieben werden: Falschheit, Habgier und der Hang dazu, selbst die engsten Freunde zu betrügen.

*Das gelobte Land* ist kein vollständig realistischer Roman, denn Reymont karikiert die multikulturelle Gesellschaft der „Lodzermenschen“. Ihr Lebensstil bildete den Widerspruch zur ethischen Ordnung, die er in der Bauernkultur erkannte. Diese hielt er wiederum in seinem Roman *Chłopi (Die Bauern)* fest, für den er 1924 mit dem Literaturnobelpreis ausgezeichnet wurde.

## 5. Grundmuster, Grenzen, Krieg und Hetze

In der historischen Erfahrung Polens gibt es zwei Grundmuster für den Kontakt mit anderen Kulturen: Polen war in der Vergangenheit einerseits ein gemeinsamer Raum für viele kulturelle und religiöse Minderheiten, andererseits aber auch ein Land, das Polen und Nicht-Polen verlassen mussten, aus dem sie flohen, um ein besseres Leben bei anderen Nationen zu suchen. Vor allem das 19. Jahrhundert brachte mehrere Migrationswellen. Dies geschah nach erfolglosen Volksaufständen, als Flucht vor Hunger und Armut sowie infolge von Zwangsdeportationen tief ins zaristische Russland. In dieser Zeit kristallisierte sich auch das Konzept der „Nation“ als homogenes Gefüge heraus, in dem Zugehörigkeit auf ethnischen Kriterien beruht. Nach der Wiedererlangung der Unabhängigkeit Polens im Jahr 1918 führte dieser Ansatz zu Konflikten unter der Bevölkerung des Staates, der nach den Teilungen gerade wieder entstanden war. Bei der Volkszählung von 1931 gaben 10 Millionen Menschen keine polnische Nationalität an, während 21 Millionen sich dazu bekannten. Zwischen 1918 und 1939 wurde die Zweite Polnische Republik von Ukrainern, Belarussen, Russen, Juden, Deutschen, Litauern, Tschechen, Tataren, Karäern und Roma bewohnt. Die Bestrebungen einiger dieser Volksgruppen (z. B. Litauer oder Ukrainer), unabhängige Staaten zu gründen, verschärften die nationalitätenbezogenen Streitigkeiten zusätzlich. Der Zweite Weltkrieg setzte diesem multikulturellen Mosaik ein endgültiges Ende. Wie in dem tragischen Teufelskreis der brudermörderischen Verbrechen bei Malczewski wurde in der Ukraine zwischen 1943 und 1945 erneut Blut vergossen. Die Ukrainische Aufständische Armee, die mit

Hitlers Truppen kollaborierte, beging Genozid an der polnischen Bevölkerung in Podolien und Wolhynien, bei dem schätzungsweise fünfzig- bis sechzigtausend Zivilisten und bei der polnischen Vergeltung etwa zwei- bis dreitausend Ukrainer getötet wurden.<sup>10</sup>

Der Zweite Weltkrieg führte nicht nur zum Tod von vielen Millionen Menschen, sondern veränderte auch radikal die Grenzen Polens: Die ehemaligen Ostgebiete (*Kresy Wschodnie*) lagen nun außerhalb Polens und die sogenannten Wiedergewonnenen Gebiete (*Ziemia Odzyskana*) gehörten nun im Norden und Westen (Masuren, Westpommern mit Stettin, das Lebusener Land, ein Teil Schlesiens mit Breslau) neu zu Polen. In verschiedenen Phasen der polnischen Staatlichkeit waren sie unterschiedlich mit Polen verbunden gewesen (oft vor sehr langer Zeit, kurzzeitig oder in lockerer Verbindung). Der neue kommunistische Staat, die Volksrepublik Polen, setzte eine rücksichtslose Politik der nationalen Anpassung durch. Sie war feindselig gegenüber Erscheinungsformen lokaler Identitäten, die eigene Sitten, Traditionen und manchmal auch ihre Religion oder Sprache pflegten (Kaschuben, Masuren, Schlesier aus Ober- und Niederschlesien), die ihr Polentum nicht mit der Zugehörigkeit zur Nation, sondern zu einer Kulturgemeinschaft identifizierten. Die Kriegstragödie ließ auch die schwelende antisemitische Stimmung eines Teils der Gesellschaft nicht abkühlen. Die Juden, die den Holocaust überlebt hatten, sahen sich 1967–1968 wieder – wie Mendel Gdański – mit dem Vorwurf der kulturellen Entfremdung und der Nichtzugehörigkeit zur Gemeinschaft konfrontiert. Als Ergebnis einer von den kommunistischen Behörden organisierten Hetzkampagne wanderten etwa 20.000 polnische Juden nach Israel aus – oft mit dem schmerzlichen Gefühl der Trennung von einer undankbaren, aber dennoch vorhandenen Heimat.

Erst Jahre nach dem Fall des Kommunismus wurde die komplexe, vielfältige, mosaikartige Natur der polnischen Identität und Kultur in ein anderes Licht gerückt. Es wurden Maßnahmen ergriffen zum rechtlichen Schutz der Sprachen und zur Bewahrung der Spuren des materiellen und immateriellen Erbes der in der Vergangenheit und in der Gegenwart in Polen lebenden nationalen und ethnischen Gruppen. Die heutige Bedeutung des Multikulturalismus in der Soziologie und den Kulturwissenschaften betont die Gleichwertigkeit der an einem Ort zusammenlebenden Kulturen. Multikulturalismus wird nicht mit der

<sup>10</sup> Ungefähre Opferzahl nach: Siemaszko, Władysław/Siemaszko, Ewa (2000): *Ludobójstwo dokonane przez nacjonalistów ukraińskich na ludności polskiej Wołynia 1939–1945*. Warszawa.

Vorherrschaft einer Nation über die anderen gleichgesetzt (was in den polnischen Ostgebieten der Fall war, wo die Polen politisch, wirtschaftlich und religiös dominierten). In wirklich multikulturellen Gesellschaften wird von kleineren Gemeinschaften keine Assimilation verlangt (was aber in Europa von der jüdischen Bevölkerung erwartet wurde). Umgangssprachlich wird jedoch gern von Multikulturalität gesprochen, was bedeutet, dass Unterschiede (z.B. religiöse oder nationale Besonderheiten) in einer Atmosphäre des gegenseitigen Respekts und der Freundschaft gepflegt werden. Diese bewusste Haltung und lokale Praxis ermöglichen es uns heute, die reiche Geschichte solcher Orte wie Łódź, Wrocław und Szczecin zu schätzen, die von Umsiedlern, Neuankömmlingen und Migranten geschaffen wurde.



## Fragen und Antworten

### Wie viele Nationen lebten einst in Polen?

Polen war von Anfang an ein Land, in dem viele Nationalitäten lebten. Im 16. Jahrhundert bildeten Polen und Litauer einen gemeinsamen Staat. Zu den größten Minderheiten gehörten: Ukrainer, Juden, Deutsche, Tataren und Armenier. Es war ein Land mit vielen Religionen und vielen Sprachen.

### Wie kam es dazu, dass es in Polen nationale Minderheiten gab?

Viele ethnische Gruppen kamen auf der Flucht vor religiöser und politischer Verfolgung nach Polen (z. B. Juden, Niederländer). Andere kamen zusammen mit der Entwicklung der Städte (wie deutsche Siedler im Mittelalter). Die Gebiete, die früher zum Polnisch-Litauischen Doppelstaat gehörten (heutiges Litauen, Ukraine), waren die historische Heimat vieler Völker (Litauer, Russen, Rumänen, Tataren).

### Welches Bild der Ukraine verfestigte sich in der polnischen Kultur?

Die Ukraine ist ein schönes und fruchtbares Land mit einer reichen Kultur, aber auch ein Ort der brudermörderischen Auseinandersetzungen zwischen Polen und Ukrainern. Es war Grenzgebiet der Republik Polen und das Tor zum Osten.

### Warum nannte man Polen das „Land ohne Scheiterhaufen“?

Im 16. und 17. Jahrhundert gab es keine blutigen Religionskriege in Polen. Im Vergleich zu westeuropäischen Ländern genossen Andersgläubige viel mehr Toleranz und Freiheit. Sie schlossen untereinander ein friedliches Abkommen, um Blutvergießen zu vermeiden. Hier fanden Flüchtlinge aus anderen europäischen Ländern Zuflucht.

### Warum spielte sich der Holocaust auf polnischem Boden ab?

Ab dem 10. Jahrhundert begann die jüdische Ansiedlung auf polnischem Boden. Bis zum zweiten Weltkrieg lebten in Polen circa drei Millionen Juden. Sie machten etwa zehn Prozent der Bevölkerung aus. Deshalb wurde der Plan der Vernichtung des jüdischen Volkes

von den Nazis hauptsächlich auf polnischem Gebiet durchgeführt. Juden aus ganz Europa wurden nach Polen in die Vernichtungslager (z. B. Auschwitz) gebracht. Die Zahl der Holocaust-Opfer wird auf etwa sechs Millionen geschätzt.

### Warum ist Multikulturalität ein wesentlicher Bestandteil der polnischen Kultur?

Die *Rzeczpospolita* war von Anfang an ein Land vieler Nationen, Kulturen, Religionen und Sprachen. Dies ist auf die Weite des Landes und verschiedene historische Faktoren zurückzuführen (z. B. den Zustrom religiös verfolgter Gruppen aus anderen Ländern nach Polen).

### Worin besteht der Fatalismus der polnisch-ukrainischen Beziehungen in *Maria*?

Die Ukraine gehörte zur *Rzeczpospolita*, aber die Ukrainer hatten nicht die gleichen politischen Rechte wie die Polen und Litauer. Sie hatten auch eine andere Religion: die orthodoxe. Deshalb kam es oft zu Kriegen zwischen diesen ethnisch nahen Nationen. Die Romantik griff den Mythos der Bruderkriege in diesem Land auf.

### Woher kommen die Spannungen in den polnisch-jüdischen Beziehungen?

Juden bildeten 1000 Jahre lang eine sehr große Gruppe polnischer Einwohner. Vor dem Zweiten Weltkrieg und der Gründung des Staates Israel im Jahr 1948 war Polen die Heimat der meisten Israeliten. Einige von ihnen assimilierten sich und gestalteten die polnische Kultur mit. Andere behielten ihre eigenen Traditionen, Bräuche und Sprachen bei. Das Zusammenleben erzeugte wirtschaftliche Rivalität, Vorurteile (Antisemitismus), führte aber auch zu engen kulturellen Beziehungen.

### Warum wird Łódź als „Stadt der vier Kulturen“ bezeichnet?

Das industrielle Łódź wurde von Anfang an von Polen, Deutschen, Russen und Juden mitgestaltet. Das Erbe dieser Nationen und ihre Zusammenarbeit sind noch heute in den Denkmälern und der Kultur der Stadt sichtbar.

## Literaturverzeichnis

- Borkowska, Grażyna/Rudkowska, Magdalena (Hg.) (2004): *Kwestia żydowska w XIX wieku. Spory o tożsamość Polaków*. Warszawa.
- Cała, Alina (2000): *Historia i kultura Żydów polskich*. Warszawa.
- Cała, Alina (2012): *Żyd – wróg odwieczny? Antysemityzm w Polsce i jego źródła*. Warszawa.
- Davis, Norman (1981): *God's Playground: A History of Poland. The Origins to 1795*. New York.
- Feliksiak, Elżbieta (1997): „Maria” *Malczewskiego. Duch dawnej Polski w stepowym teatrze świata*. Białystok.
- Konopnicka, Maria (1959): „Der Danziger Mendel”. In: *Polnische Meistererzählungen*. Übersetzt von Kurt Harrer. Berlin, 237–265.
- Kopczyński, Michał/Tygielski, Wojciech (2010): *Pod wspólnym niebem. Narody dawnej Rzeczpospolitej*. Warszawa.
- Krukowska, Hanna/Ławski, Jarosław (1995): „Wprowadzenie”. In: Antoni Malczewski (Hg.): *Maria. Powieść ukraińska*. Białystok. Kwapiszewski, Marek (2006): *Późny romantyzm i Ukraina. Z dziejów motywu i życia literackiego*. Warszawa.
- Łapa, Małgorzata/Badziak, Kazimierz/Chylak, Karol (2014): *Łódź wielowyznaniowa*. Łódź.
- Ławski, Jarosław (2003): *Marie romantyków*. Białystok.
- Makowski, Stanisław/Makowska, Urszula/Nesteruk, Małgorzata (Hg.) (2012): „Szkola ukra-ińska” *w romantyzmie polskim. Szkice polsko-ukraińskie*. Warszawa.
- Malczewski, Antoni (1825): *Maria. Powieść ukraińska*. <https://wolnelektury.pl/media/book-pdf/maria-powiesc-ukrainka.pdf>. [zuletzt aufgerufen am 06.10.2021].
- Malczewski, Antoni (1857): *Maria. Ukrainische Erzählung in zwei Gesängen*. Übersetzt von Ernst Schroll. <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/maria-ukrainische-erzahlung-iz-zwe-gesangen.pdf> [zuletzt aufgerufen am 05.10.2021].
- Nasiłowska, Anna (2019): *Historia literatury polskiej*. Warszawa.
- Piekara, Magdalena (2013): *Kwestia żydowska w publicystyce Elizy Orzeszkowej*. Katowice.
- Popiel, Magdalena (2014): „Wstęp”. In: Władysław Reymont: *Ziemia obiecana*. Wrocław. 14–21.
- Reymont, Władysław (1984): *Das gelobte Land*. Übersetzt von Aleksander v. Guttry. Bd. 1. München.
- Segel, Harold (1996): *Stranger in our Midst: Images of the Jew in Polish Literature*. Ithaca.
- Siemaszko, Władysław/Siemaszko, Ewa (2000): *Ludobójstwo dokonane przez nacjonalistów ukraińskich na ludności polskiej Wołynia 1939–1945*. Warszawa.
- Stefański, Krzysztof (2014): *Wielkie rody fabrykanckie Łodzi i ich rola w ukształtowaniu miasta*. Łódź.
- Szuchta, Robert (2015): *1000 lat historii Żydów polskich*. Warszawa.

## Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: Beschluss der Konföderation von Warschau. Im Jahr 2003 wurde das Dokument in die UNESCO-Liste des Welterbes aufgenommen (gemeinfrei).
- Abbildung 2: *Hügelgrab* von Józef Chełmoński (1912) ([cyfrowe.mnw.art.pl](http://cyfrowe.mnw.art.pl), gemeinfrei).
- Abbildung 3: Warschau, Altstädter Marktplatz (Foto: M. Rembowska-Płuciennik).
- Abbildung 4: Teil der ehemaligen Stadtmauer mit der Sigismund-Säule und dem Turm des Königsschlosses in Warschau (Foto: M. Rembowska-Płuciennik).
- Abbildung 5: Aleksander Gierymski, *Das Fest der Trompeten* (1884) (gemeinfrei, [digital.mnw.art.pl](http://digital.mnw.art.pl)).
- Abbildung 6: Bima im Museum der Geschichte der polnischen Juden POLIN (Foto: M. Rembowska-Płuciennik).
- Abbildung 7: Mazewot (Grabsteine) auf dem jüdischen Friedhof von Łódź (Foto: M. Rembowska-Płuciennik).
- Abbildung 8: Fabrik von Izrael Poznański (errichtet zwischen 1872–1892). Heute ein Handels-, Erholungs- und Kulturzentrum (Foto: J. Płuciennik).
- Abbildung 9: Fabrik von Ludwik Geyer (errichtet zwischen 1835–1838). Heute Sitz des Zentralen Textilmuseums (Foto: J. Płuciennik).
- Abbildung 10: Jugendstil-Glasfenster im Karol-Poznański-Palast (Foto: J. Płuciennik).
- Abbildung 11: Karol-Poznański-Palast (erbaut 1904–1908), heute Sitz der Grażyna und Kiejstut Bacewicz-Musikakademie in Łódź (Foto: J. Płuciennik).
- Abbildung 12: Evangelische Kirche St. Matthäus in Łódź (Foto: J. Płuciennik).

---

### Aus dem Polnischen von

Adrian Alke, Konstanze Freitag, Sarah Musiolik, Katarzyna Pierzyńska, Margarete Rößler, Justyna Seebörger, Lilli Sharma, Mykola Sorokhan, Domenika Szczepek

---

Magdalena Rudkowska

# Die (Ent)Mythologisierung der Familie

Abb. 1 Maria Dąbrowska,  
Fotografie aus den 1930er Jahren.



Marja Dąbrowska  
ur. w 1892 r.

Powieściopisarka i nowelistka. Laureatka Nagrody Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek. Utwory wydane: „Gałąź czereśni”, „Uśmiechy dzieciństwa”, „Ludzie stamtąd”, „Marcin Kozera”, „U północnych sąsiadów” oraz 5-tomowy cykl epicki p. t. „Noce i dnie”.

Abb. 2 Zofia Nałkowska,  
Fotografie aus den 1930er Jahren.



Zofja Nałkowska  
ur. w 1885 r.

Powieściopisarka, nowelistka i dramatopisarka. Laureatka Nagrody Literackiej m. Łodzi. Członek Polskiej Akademii Literatury. Utwory wydane: „Kobiety”, „Książę”, „Koteczka, czyli białe tulipany”, „Rówieńnice”, „Narcyza”, „Lustra”, „Węże i róże”, „Moje zwierzęta”, „Tajemnice krwi”, „Hrabia Emil”, „Charaktery”, „Noc podniebna”, „Dom nad łąkami”, „Małżeństwo”, „Lodowe pola”, „Na torfowiskach”, „Romans Teresy Hennert”, „Choucas”, „Niedobra miłość”, „Ściany świata”, „Dom kobiet” (sztuka), „Dzień jego powrotu” (sztuka).



## Vorbereitende Fragen

- 1) Welche großen europäischen Romane des 20. Jahrhunderts kennen Sie, die als Familiensaga bezeichnet werden können? Wie verbinden Sie die Geschichte der Familie mit der Geschichte der Gesellschaft?
- 2) Warum spielt die Familie in der polnischen Kultur eine besondere Rolle?
- 3) Was ist weibliches Schreiben? Ist es sinnvoll, eine solche Strömung zu definieren? Welche herausragenden polnischen Romanautorinnen kennen Sie?

## 1. „Unsere ganze Familie wird wunderbarlich ...“<sup>1</sup>

Was nun Frau Barbara betraf, so lebte sie in diesen Gesprächen mit der Epoche, sie bekam im Zusammenhang mit ihnen Lust zum Zeitunglesen, und für den Augenblick genügte ihr ein solcher Anteil an den abrollenden oder drohenden Ereignissen vollständig. Wenn sie aber an ihren in Petersburg weilenden Bruder Julian Ostrzeński dachte, so begann sie gleichsam die Möglichkeit einer unmittelbareren Beteiligung an diesen sich plötzlich vor ihr erhebenden historischen Begebenheiten zu sehen, und dies entfachte in ihr eine unklare und fieberhafte Lust zu irgendwelchen Taten. Die dem Menschenherzen eigene Bereitschaft, längst erloschene Gefühle für jeden, den man einmal geliebt hat, aufs neue wachzurufen, regte sich übermächtig in ihr, und zwar im Hinblick auf ihren Bruder, den die Familie aus den Augen verloren hatte. Es hatte Zeiten gegeben, da Michasia Wunderdinge von ihm erzählte. Es konnte also doch gar nicht sein, daß er in den Angelegenheiten, von denen Maria Hłasko plauderte, nicht eine Rolle gespielt hätte. Wenn es zum Umsturz kam, der auch auf Polen übergreifen mußte, würde er dann vielleicht zurückkehren und irgendeine

<sup>1</sup> Dąbrowska 1957a, 169 [Orig.: „Cała nasza rodzina dziwaczeje” (Dąbrowska 2013, 2084)].

bedeutende Tätigkeit entfalten? Wer, wie er, den Unterdrücker des Vaterlandes so gut in seinem eigenen Nest kennengelernt hatte, der wäre gewiß fähig, die Politik seines Volkes zu lenken, es zur Freiheit zu führen. Sie malte sich verschwommene, erregende Bilder von dem aus, was er, Julian, vollbringen könnte: ihre Familie also, vielleicht auch sie selbst, endlich in den Wirbel säkularer Geschehnisse hineingerissen. Und ein freudiges Beben der Erwartung hob in ihr an, ein heißer Aufruhr ihres ganzen Inneren, wie vor dem Glückserlebnis. Sonderbar war nur, daß Maria Hłasko so wenig über Julian Ostrzeński zu sagen wußte. Frau Barbara mußte die Mitteilungen über den Bruder geradezu aus ihr herausziehen. Und meist war sie hinterher ärgerlich, denn das, was sie zu hören bekam, war nicht nach ihrem Sinn. „Oh, Herr Julian“, sagte Maria Hłasko zum Beispiel, „das ist eine Seele von Mensch. Alle lieben ihn wahnsinnig. Aber für ihn existiert nichts außer dem Klub. Immer nur der Klub. Er verläßt ihn überhaupt nicht. Man sagt, daß er sogar dort schläft. Kein Empfang, kein Kartenspiel, das jemals ohne ihn stattfände.“

„Und die Eisenbahnen? Er hat doch Eisenbahnen gebaut?“, fragte Frau Barbara bestürzt. „Meine Schwägerin hat oft davon gesprochen ...“

„Eisenbahnen? Davon weiß ich nichts. Vielleicht früher einmal. Aber seit ich ihn kenne, war er immer der Hauswirt des Ingenieurklubs. Unsere Leute sagen Präses zu ihm und die Moskauer Batjuschka. Sie lieben ihn alle wahnsinnig. Was kann man schon von ihm verlangen, er ist doch kein junger Mensch mehr, hat ein schwaches Herz und ist schwach auf den Beinen. Schlimm, daß er nicht geheiratet hat, das ist es: Ein Mensch, der in der Fremde ledig bleibt, wird immer ein wenig entgleisen. Er soll einmal wahnsinnige Einkünfte gehabt haben, aber na ja ... er liebte es, gut zu essen, zu trinken ... er hatte ein gutes Herz, die Menschen haben ihn ausgenutzt, er verlor im Kartenspiel ... Nun ja, er amüsiert sich auch heute noch gern: Billard, Operetten, Zigeuner, er trällert ständig muntere Arien, Zigeunerromanzen vor sich hin ...“

Frau Barbara hörte zu, mit der Reflexbewegung ungläubiger Beschämung schlug sie sich mit der geballten Faust, in die sie gleichzeitig leise pfeifend hineinblies, ganz leicht gegen den Mund, scheinbar bereit, Fräulein Maria ironisch zu widersprechen oder ihren Bruder zu verdammen. Und schließlich verdammte sie Rußland sowie Petersburg.

„Eine erbärmliche Stadt“, sagte sie. „Ein fürchterliches Land, in dem alles entartet und verkommt.“

„Ach, verehrte Frau“, verteidigte Maria Hłasko. „Er ist ein guter Mensch, ist nicht mehr jung und einsam. Dieser Klub ist seine ganze Familie.“

„Ich kann ihn nicht zu einer solchen Familie und mich nicht zu einem solchen Bruder beglückwünschen“, erklärte Frau Barbara, aber das genügte ihr noch nicht. „Hm.“ Sie schüttelte sich zornig. „Ich war auch früher schon, wie ich mich entsinne, der Ansicht, daß das ein schlimmes Ende nehmen würde, als die Schwägerin von diesen Festivitäten erzählte, von diesen Salons, in denen sich Julian bewegte. Aber was braucht man sich da zu wundern? Der Apfel fällt nicht weit vom Stamm. War unser Vater etwa anders? Er konnte auch nur essen, trinken, sich amüsieren, und wir sind nicht besser. Wozu bin ich zum Beispiel gut? Zu gar nichts. Ich grübele, ich amüsiere mich nicht, aber zu leben verstehe ich auch nicht. Und Daniel? Das ist doch ein verlorener Mann. Und verspricht Tomaszek vielleicht besser zu werden? Oder dieser Bodzio? Anzelm versteht wohl zu leben, aber der grübelt wieder über nichts nach. Gar kein Nachdenken über die Welt. Ihn zieht es auch nach Petersburg, sicher wird es mit ihm genauso gehen. Der andere, Janusz, ist hübsch und lieb, aber er ist, was man da so von ihm zu hören bekommt, irgendwie unnormale und ewig mit sich selber beschäftigt. Ich hatte noch eine Schwester, na ja, deren Töchter habe ich völlig aus den Augen verloren, ich weiß nicht, wie sie sind. Aber sicher drehen sie sich auch nur so im Kreise herum. Und meine Mädchen? Weiß ich denn, was aus ihnen wird? Unsere ganze Familie wird wunderlich, vielleicht kommen die Polen überhaupt so herunter. Alles ist den Teufel wert, und nichts wird daraus“, entschied sie streng, als wolle sie sich dafür rächen, daß sie einen Augenblick lang für ihre Familie und für Polen irgendwelche Hoffnungen gehegt hatte. (Dąbrowska 1957a, 166 ff.)

Zaś co do pani Barbary, to żyła ona w tych rozmowach epoką, nabrała w związku z nimi gustu do czytania gazet i na razie taki udział w toczących się lub grożących wypadkach w zupełności jej wystarczał. Ale na myśl o przebywającym w Petersburgu bracie, Julianie Ostrzeńskim, zaczynała widzieć jakby możliwość bardziej bezpośredniego uczestnictwa w tych raptem wyrosłych przed nią

dziejowych sprawach i to wzniecało w niej niejasną a gorączkową ku czemuś ochotę. Właściwa sercu ludzkiemu wobec każdego, kogo się kiedyś kochało, gotowość do wzbudzenia na nowo dawno wygasłych uczuć odzywała się w niej wtedy gwałtownie w stosunku do przepadłego z oczu rodziny brata. Były czasy, kiedy Michasia opowiadała o nim cuda. Więc niepodobna przecie, aby nie grał roli w rzeczach, o których gawędzi Maria Hłasko. Jeśli się zaczną przewroty, które obejmą i Polskę, to może on wróci i rozpocznie jaką wielką działalność? Kto tak dobrze jak on poznał ciemniców ojczyzny w samym ich gnieździe, ten umiałby na pewno pokierować polityką narodu, poprowadzić go do wolności. Płodziła mętne, podniecające obrazy tego, co mógłby dokonać on, Julian, a więc ich rodzina, więc może i ona sama, wpleciona wreszcie między wiekopomne zdarzenia. I wszczynął się w niej radosny trzepot wyczekiwania, gorący rozruch w całym jestestwie, jak przed zaznaniem szczęścia.

Dziwne tylko, że Maria Hłasko miała tak mało do powiedzenia o Julianie Ostrzeńskim. Pani Barbara musiała z niej wiadomości o bracie prawie wyciągać. I najczęściej potem była zła, gdyż to, co usłyszała, nie było po jej myśli.

– O, pan Julian – mówiła na przykład Maria Hłasko – to duszaczłowiek. Wszyscy szalenie go lubią. Ale dla niego nie ma nic poza klubem. Klub i klub. Nie wychodzi stamtąd. Mówią, że nawet sypia w klubie. Żadne przyjęcie, żadne karty nie mogą się tam nigdy bez niego obejść.

– A koleje? Przecież budował koleje? – pytała pani Barbara stropiona. – Bratowa nieraz mówiła...

– Koleje? Nie wiem. To może kiedyś. Ale odkąd ja go znam, był zawsze gospodarzem klubu inżynierów. Nasi mówią do niego „prezesie”, a Moskale „batuszka”. Szalenie jest przez wszystkich lubiany. I gdzież od niego wymagać, przecież to już taki niemłody człowiek, słaby na serce, nogi. Źle, że się nie ożenił, ot co. Człowiek samotny na obczyźnie zawsze się trochę wykołaja. Miał podobno kiedyś szalone dochody, ale tak... lubił zjeść, wypić... dobre serce, ludzie go nabierali, przegrywał w karty... No, zabawić lubi się jeszcze i dzisiaj: bilard, operetka, Cyganie, zawsze sobie pośpiewuje takie wesołe aryjki,

cygańskie romanse...

Pani Barbara słuchała, uderzając się leciutko w usta zwiniętą dłonią, w którą zarazem dmuchała pogwizdująco odruchem niedowierzającego zawstydzenia, gotowa niby to złośliwie pannie Marii zaprzeczyć, niby to brata potępić. I potępiła wreszcie Rosję oraz Petersburg.

– Podłe miasto – rzekła. – Okropny kraj, w którym wszystko się wyradza i nikczemnieje.

– Ach, proszę pani – broniła Maria Hłasko. – On dobry człowiek, niemłody już, samotny. Ten klub to jego cała rodzina.

– Nie winszuję mu takiej rodziny ani sobie takiego brata – orzekła pani Barbara, ale to jej nie wystarczyło. – Hm – otrząsnęła się gniewnie – ja już dawniej, pamiętam, uważałam, że to się źle skończy, jak bratowa opowiadała z zachwytem o tych bankietach, salonach, na których Julian bywał. Ale co tu się dziwić? Niedaleko jabłko pada od jabłoni. Czy to nasz ojciec był inny? Też tylko jeść, pić, hulać, a my też nie lepsi. Do czego ja na przykład jestem? Do niczego. Medytuję, nie hulam, ale żyć też nie umiem. A Daniel? Przecież to zmarnowany człowiek. A bo Tomaszek zapowiada się lepiej? Albo ten Bodzio? Anzelm żyć może umie, ale on znów nad niczym nie medytuje. Żadnego zastanowienia się nad światem. I też ciągnie do Petersburga, pewno z nim będzie to samo. Ten drugi, Janusz, ładny i miły, ale z tego, co słyszę, to on jest jakiś nienormalny i sobą wiecznie zajęty. Miałam jeszcze siostrę, no, to jej córki zeszły mi całkiem z oczu, nie wiem, jakie tam one. Ale też pewno tylko tak tupczą w kółko. A moje dziewczynki, czy ja wiem, co z nich będzie? Cała nasza rodzina dziwaczne, a może to w ogóle Polacy tak już schodzą na marne. Wszystko to licha warte i nic z tego wszystkiego nie będzie – zawyrokowała srogo, jakby mszcząc się za to, że przez chwilę żywiła co do swej rodziny i co do Polski jakiegokolwiek nadzieje. (Dąbrowska 2013, 1695 ff.)

Diese bitteren Worte über das Schicksal ihrer Familie und gleichzeitig über das polnische Schicksal stammen von Barbara Niechcic, der Protagonistin des Romans *Noce i dnie* (1932–1934) [*Nächte und Tage*, 1956–1957] von Maria

Dąbrowska, der fünfmal für den Nobelpreis nominiert war. Als Barbara Bogumił Niechcic vor vielen Jahren kennenlernt, hat sie noch den Wunsch nach höheren Idealen, nach Bildung und nach Kultur. Sie will dem Geist von Mickiewicz' *Ode an die Jugend*<sup>2</sup> folgen und nach dem greifen, „was die Augen nicht sehn“ (Mickiewicz 1994, 22). Sie fragt ihren zukünftigen Mann, ob er Fremdsprachen beherrsche. Er antwortet: Natürlich, Deutsch. Zum Beweis trällert er:

*Der Mensch lebt nicht von Brot allein,  
er muss auch etwas glücklich sein.*

Dieses Lied fand Barbara dumm und roh, es verdarb ihr sogar die Erinnerung an alle jene Lieder, die ihr bei Niechcic so sehr gefallen hatten, mehr als er selbst gefallen hatte. (DĄBROWSKA 1958, 36)

*Der Mensch lebt nicht vom Brot allein,  
er muss auch etwas glücklich sein.*

*Pannie Barbarze piosenka ta wydała się głupia i prostacka, popsuła jej nawet wspomnienie tamtych innych pieśni, które jej się w panu Niechcicu więcej podobały niżli on sam.* (DĄBROWSKA 2013, 331)

Diese „anderen Lieder“, die Bogumił auch sang, waren Aufstandslieder, voller patriotischer Überschwänglichkeit und Verherrlichung von Leid und Tod. Die einfache, an die Worte Christi anknüpfende Botschaft, dass „der Mensch [...] nicht vom Brot allein [lebt]“ (Mt 4,4b) – dass es also noch etwas anderes im Leben zu finden gilt, nämlich Momente des Glücks –, weckt in Barbara eine Protesthaltung: Wie soll man glücklich sein, wenn die Heimat vom Stiefel der Besatzungsmächte zermalmt wird und so viele im Exil sind, in der Verbannung, oder gar tot? Das andere Lied gefällt ihr eindeutig besser, es ermutigt sie zu einem verzweifelten, ungleichen Kampf: „Wenn's auch an Waffen fehlt – nimm, was du hast, zur Hand! Und in den Kampf! ...“ (DĄBROWSKA 1958, 32) [Orig.: „(...) broni nie mamy, więc co masz, z tym wóój...“ (DĄBROWSKA 2013, 397)].

In Barbara zeigt sich der aus der romantischen Tradition stammende polnische Archetyp, der von Mickiewicz in *Konrad Wallenrod* (1828) wohl am besten beschrieben wird: „Fand zu Hause kein Glück, gab es doch auch keins im Lan-

<sup>2</sup> Adam Mickiewicz ruft in seiner berühmten patriotischen *Oda do młodości* (1820) [*Ode an die Jugend*] zum Protest gegen die alte Welt und zum Freiheitskampf auf. Dieses frühe Werk Mickiewicz' ist besonders bedeutend für den Novemberaufstand 1830. (Anm. d. Übers.)

de.“ (MICKIEWICZ 1956, 56) [Orig.: „Szczęścia w domu nie znalazł, bo go nie było w ojczyźnie“ (MICKIEWICZ 1861, 91)]. Doch bei Mickiewicz liegt der Fluch des häuslichen Unglücks auf einem Mann, der tief besorgt ist um das Schicksal seines Landes, der des Alltags überdrüssig und bereit ist, sein Heim sofort zu verlassen, um in den Kampf zu ziehen. In Dąbrowskas Roman ist die Situation umgekehrt: Hier ist es eine Frau, eine zukünftige Ehefrau und Mutter, die es unangemessen findet, einfach glücklich zu sein, wenn alles um sie herum – der Makrokosmos – in Trümmern liegt und aus Gräbern besteht. Doch es gibt auch den Mikrokosmos: Ihr Herz selbst ist eine Ruine und ein Grab. Die von der Liebe enttäuschte Frau beschließt, jemanden zu heiraten, der einfach „sympathisch“ ist. Zunächst weiß sie nicht, und will sich auch später – im ständigen Kreislauf der ehelichen „Nächte und Tage“ – nicht daran erinnern, dass ihr Auserwählter am Kampf teilgenommen und den Aufstand überlebt hat, und dass sein Frohsinn, der sie manchmal ärgert, von harter Arbeit an sich selbst kommt. Seine Erfahrungen im Aufstand waren kein euphorisches Abenteuer wie in dem Soldatenlied *Jak to na wojence ładnie* (1863, [Wie nett der Krieg doch ist]), sondern ein blutiges Massaker, das er wie durch ein Wunder schwer verwundet unter einem Leichenhaufen überlebt hat. Dennoch ist es gerade der Überlebende Bogumił, der glücklich sein will und den traumatischen Erinnerungen entflieht, indem er Tag für Tag mühsam Sinn und Glück aufbaut. Am Tisch verkündet er der staunenden Gesellschaft:

Sie werden sehen, meine Herrschaften, es wird noch einmal jemand die Geschichte solcher ruhigen, arbeitsamen Zeiten schreiben, und das wird dann erst eine wahre Geschichtsschreibung werden. Denn wie ist es schließlich? Die Ernte habe ich vom Felde eingebracht, schönes Wetter haben wir und Gäste an unserem Tisch, dann kommt die Saat, und wenn ich – soweit das dem Menschen möglich ist – ein ruhiges Gewissen habe, bin ich dann nicht ein Herr? Und daß sich viele Menschen damit begnügen, nicht zum Kriege drängen oder zu Revolutionen, na, daran muß doch etwas sein. Daran muß doch was Wichtiges sein! (DĄBROWSKA 1957A, 401)

*Zobaczycie państwo, że jeszcze ktoś kiedyś napisze historię takich spokojnych, pracowitych czasów i to dopiero będzie prawdziwa historia. No bo co? Z pola żem sprzątnął, pogodę mamy piękną, gości mam przy stole, potem będę siał, a jak sumienie – o ile to możebne dla człowieka – spokojne, to czy ja nie pan? I że tylu ludzi na tym poprzęs-*

taje, nie prze do wojen tam, do rewolucji, no to coś musi w tym być. Coś ważnego musi w tym być. (DĄBROWSKA, 2013, 2036)

So versteht Dąbrowskas Protagonist seine Aufgabe. Indem er sie erfüllt, wersetzt er sich – zumindest ein wenig – dem Element Tod, das in diesem Werk stark präsent ist (vgl. TOMKOWSKI, 2005).

Barbara verletzt ihren Mann unablässig, lehnt ihn ab, erniedrigt ihn, ignoriert ihn, demütigt ihn. Der Roman zeigt sehr gut, dass die Figur, die den Mythos des familiären Opfers verkörpert, das selbst verletzt wurde, auch zum Täter wird. Das Unglück dieser Familie entsteht durch das Aufeinanderprallen von Barbaras dunkler, „nächtlicher“ Gefühlswelt und der heiteren, „taghellen“ Haltung von Bogumił (vgl. Abb. 4). Leo Tolstoi behält zumindest im zweiten Teil seines berühmten Anfangssatzes von *Anna Karenina* (1875–1877) recht: „Alle glücklichen Familien ähneln einander; jede unglückliche aber ist auf ihre eigene Art unglücklich.“ (TOLSTOI 2008, 7). Dies soll im Folgenden anhand einer Gegenüberstellung von zwei Werken aus der polnischen Zwischenkriegszeit verdeutlicht werden: anhand der Familiensaga<sup>3</sup> *Noce i dnie* (1932–1934 [*Nächte und Tage*]) von Maria Dąbrowska und anhand des sozialpsychologischen Romans *Granica* (1935 [*Die Schranke*, 1958]) von Zofia Nałkowska.

<sup>3</sup> Die Familiensaga – ein Genre der Epik, das die Geschichte einer Familie oder eines Geschlechts vor einem historischen und soziokulturellen Hintergrund darstellt. Die Familiensaga ist mit der Entwicklung des realistischen und psychologischen Romans verbunden; historisch stammt sie von altisländischen Heldengeschichten ab. Heute wird der Begriff Saga für Romane verwendet, die auf der Geschichte einer Familie basieren. Bedenkt man die eigentümliche „Vermischung“ der Gattungen der neueren Literatur und die fließenden Grenzen zwischen Saga, Familienroman, Familienchronik und Familienapokryphen (Zatora 2017), wird deutlich, dass die Entwicklung dieses Literaturtyps durch die Jahrhundertwenden vom 19. zum 20. und vom 20. zum 21. Jahrhundert, die heftige kulturelle und zivilisatorische Krisen erlebt hatten, gefördert wurde. *Nächte und Tage* von Maria Dąbrowska, veröffentlicht in den 1930er Jahren, gilt als hervorragendes Beispiel des Genres, dessen gattungsspezifische Merkmale auch mit den Begriffen Familienroman, roman-fleuve, realistischer Roman und psychologischer Sittenroman beschrieben werden können. Ein wichtiger Bestandteil in der Entwicklung der polnischen Familiensaga ist der Roman *Apokryf rodzinny* [Der Familienapokryph] (1965) von Hanna Malewska, der als Essay und in Form von Briefen miteinander verflochtene Familienschicksale über einen Zeitraum von 150 Jahren beschreibt. In der zeitgenössischen polnischen Literatur ist Joanna Olczak-Ronikiers *W ogrodzie pamięci* (2001 [*Im Garten der Erinnerung*]) eine interessante Veränderung des Familienromans (der Familiensaga): Ihr Werk enthält Elemente des historischen Romans, denn die Protagonisten sind Verwandte der Autorin: polnische Intellektuelle jüdischer Herkunft. In der aktuellen Literatur wird zudem eine Art Anti-Saga erkennbar: Sie polemisiert gegen die Traditionen des Genres und bevorzugt oft eine strikt weibliche Perspektive, z.B. *Piaskowa Góra* (2009 [Sandberg]) von Joanna Bator, *Bambino* (2008) von Inga Iwasiów und *Włoskie szpilki* (2011 [Italienische Stöckelschuhe]) von Magdalena Tulli.

## 2. *Noce i dnie* – eine Geschichte über den Verlust



Abb. 3 Beschluss der Konföderation von Warschau. Im Jahr 2003 wurde das Dokument in die UNESCO-Liste des Weltokumentenerbes aufgenommen.

*Noce i dnie* (*Nächte und Tage*) von Maria Dąbrowska spielt zur Zeit der Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Der Roman erzählt die Geschichte der verschwägerten Familien Niechcic und Ostrzeński. Er ist gleichzeitig ein Porträt des untergehenden polnischen Landadels und der aufkommenden Intelligenz in der Zeit zwischen dem Januaraufstand (powstanie styczniowe) im Jahr 1863 und dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges. Der erste Band, Bogumił und Barbara, beschreibt eine Vernunftehe, zu der sich Barbara Ostrzeńska – eine junge Frau mit wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Ambitionen – entschließt, nachdem sie von der Liebe enttäuscht wurde. Sie wird ihr ganzes Leben lang an ihren Geliebten Józef Toliboski denken, der vor der gesamten Gesellschaft in Kleidern in einen Teich geht, um für die Frau seines Herzens einen Strauß See-rosen zu pflücken (vgl. Abb. 3).<sup>4</sup> Toliboski wählt schließlich ein wohlhabenderes

<sup>4</sup> Diese Szene ging dank der für den Oscar nominierten Verfilmung in die Geschichte der Kinematographie ein. (vgl. Abb. 3)



Abb. 4 Filmaufnahme aus *Noce i dnie* (1975; Regie: Jerzy Antczak). Mit Jadwiga Barańska als Barbara und Jerzy Bińczycki als Bogumił

Mädchen zur Frau und der in Barbara verliebte Bogumił Niechcic – ein ehemaliger Kämpfer des Januaraufstands, ein Mann mit enormer Energie und innerer Kraft, der der täglichen landwirtschaftlichen Arbeit ergeben ist – wird Barbaras Ehemann. Bogumił, dessen Familiengut nach dem Aufstand konfisziert wurde, wird Gutsverwalter in Krępa. Hier stirbt im Alter von vier Jahren Piotruś, der geliebte Sohn der Niechcics, was sowohl Bogumił als auch Barbara zutiefst erschüttert. Sie ziehen von Krępa in das zerstörte Serbinów. Bogumił lässt als Verwalter das Anwesen aufblühen. Weitere Kinder werden geboren: die vernünftige und fleißige Agnieszka, die nervöse und teilnahmslose Emilka und der zu Lügen neigende und suchtanfällige Tomaszek. Bald trifft Barbara weiteres Unglück: der Tod ihrer geliebten Schwester Teresa, später die Zerebralsklerose ihrer Mutter sowie deren Tod.

Der zweite Band des Romans – *Wieczne zmartwienie* (*Ewig Kummer*) – schildert Barbaras Sorgen mit den heranwachsenden Kindern und deren Erziehung; Sorgen machen ihr auch die Pläne der Besitzer für das Gut Serbinów, denn diese sind für das Schicksal des Verwalters entscheidend. Die launenhafte und pessimistische Barbara quält ihren Mann mit ständigen Vorwürfen.

Im dritten Band mit dem Titel *Liebe* (*Miłość*) verlässt die Tochter Agnieszka – die viele autobiografische Züge trägt – ihr Zuhause, um ein Mädchenin-

ternat zu besuchen, wo sie sich zunächst in ihre Französischlehrerin und später in eine Mitschülerin verliebt. In der Zwischenzeit geht Barbara mit den jüngeren Kindern nach Kaliniec (dieser Name steht für den Ort Kalisz). Der einsame Bogumił nimmt Beziehungen zu anderen Frauen auf, entschließt sich jedoch nicht dazu, seine Frau zu verlassen. Dann tritt die Russische Revolution von 1905 im Romangeschehen in Erscheinung. Agnieszka lässt sich auf eine Affäre mit ihrem Cousin Janusz Ostrzeński ein, der zu mehreren Frauen Beziehungen unterhält und Agnieszkas ehemalige Gouvernante Celina, die in ihn verliebt ist, in den Selbstmord treibt. Agnieszka geht zum Studium der Naturwissenschaften nach Lausanne, wo sie den Sozialisten Marcin Śniadowski kennenlernt.

Im vierten und letzten Band – *Wiatr w oczy* (*Gegenwind*) – kommen Agnieszka Zweifel an ihrer turbulenten Beziehung zu Marcin, dennoch heiratet das junge Paar in Belgien. Dort trifft Agnieszka einen entfernten Verwandten, Tytus Niechcic, der ihr die Idee des Kooperativismus (insbesondere der städtischen und ländlichen Genossenschaften) nahebringt. Agnieszka spürt keine Erfüllung in der Ehe; die Beziehung gibt ihr mehr, wenn sie und Marcin weit voneinander entfernt sind und per Brief kommunizieren (in der Zwischenzeit versagt sich die junge Frau andere Beziehungen nicht, zum Beispiel mit Bolcio Orłowicz). Nach der Rückkehr nach Polen widmet sie sich der konspirativen und sozialen Arbeit. Barbara und Bogumił erschüttert die Nachricht über den Verkauf von Serbinów. Nach ihrem Umzug in das nahe gelegene Pamiętów kommt Bogumił nicht mehr zu Kräften und stirbt bald darauf. Barbara verkauft das Gut und zieht nun endgültig nach Kaliniec, wo sie langsam wieder zur Ruhe kommt; doch dort holt sie das Jahr 1914 ein und damit verbunden die Flucht der Russen, der Einmarsch der Deutschen und der Stadtbrand. Obwohl Barbara Niechcic in Kaliniec auf ihre Kinder warten will, muss sie fliehen. Auf dem Fuhrwerk des Juden Szymzel bricht sie, mit einem Zwischenstopp auf dem Landgut des abwesenden Toliboski, ins Ungewisse auf.

Allein diese kurze Zusammenfassung zeigt, dass es in *Nächte und Tage* keine glücklichen Familien gibt. Bei Bogumił und Barbara ist es offensichtlich: Mit ihren unterschiedlichen Temperamenten und Gefühlswelten sind sie wie „Two for the Seesaw“ und verpassen ständig den Moment des Gleichgewichts hinsichtlich ihrer Bedürfnisse nach Nähe, Zärtlichkeit, Verständnis und gemeinsamen Prioritäten. Aber auch um sie herum ist es nicht besser. Barbaras Schwester Teresa findet in ihrem Mann keinen Seelenverwandten; beide verlassen schon bald den goldenen Käfig der Ehe und führen getrennte Leben; später beginnt Teresa eine Liebesaffäre, die ihr nichts als Leid und Schuldgefühle bringt. Teresa und Lucjans Töchter wachsen ohne die Liebe beider Elternteile

auf. Manchmal spielt Bogumił mit ihnen, was der Erzähler wie folgt kommentiert:

„Die Mädchen hatten an dieser Art von Belustigung eine unendliche Freude, denn der Vater spielte nicht mit ihnen. Er zürnte ihnen, daß sie keine Knaben waren, und schien sich zu schämen, zärtlich zu ihnen zu sein. Man erzählte sich, er habe, bevor das zweite Kind zur Welt kam, gedroht, sich das Leben zu nehmen, wenn es wieder eine Tochter würde.“ (DĄBROWSKA 1958, 127)

*Dziewczynki były tego rodzaju postępowania bardzo spragnione, gdyż ojciec nigdy się z nimi nie bawił. Gniewał się na nie, że nie były synami, i jak gdyby się wstydził okazywać im czułość. Mówiono, że gdy miała się urodzić młodsza, groził odebraniem sobie życia, jeżeli to też będzie córka. (DĄBROWSKA 2013, 453 f.)*

Als Lucjan später im Sterben liegt und wegen seiner Krebserkrankung Qualen leidet, ermahnt ihn seine Tochter:

Kann denn ein Mensch solchen Lärm machen, wenn er stirbt? Bitte sich sofort zu beruhigen! (DĄBROWSKA 1957A, 345)

*Czy to człowiek może tak hałasować, kiedy umiera? Proszę się natychmiast uspokoić! (DĄBROWSKA 2013, 1956)*

Gefühllosigkeit, Entfremdung, manchmal Hass: Der Mythos von der Familie als eine auf Liebe basierende Beziehung wird – ebenso in Nałkowskas Roman – immer wieder demontiert.

Auch Barbaras Brüdern geht es nicht gut. Der Ingenieur Julian Ostrzeński geht nach dem Aufstand nach Petersburg und führt ein wohlhabendes Leben, aber bald findet er durch das Glücksspiel und die Ausgaben für seine Geliebten und deren Kinder zu einem traurigen Ende: Er stirbt in Armut und Einsamkeit. Barbaras zweiter Bruder, Professor Daniel Ostrzeński, ebenfalls ein kampfgeprobter Aufständischer, flüchtet sich in die Arbeit als Gelehrter, entwickelt einen Hygienezwang und eine Besessenheit von seiner jungen, gesellschaftlich aktiven und geselligen Frau; später entwickelt er auch obsessives Verhalten gegenüber seinem jüngsten Sohn. So verbietet er beispielsweise, in seiner besitzergreifenden, symbiotischen Liebe, dem kleinen Bogdan, aus einer Kaffeetasse

zu trinken, denn, wie er selbst sagt: „Ich habe nur den einen.“ (DĄBROWSKA 1958, 578) [Orig.: „mam go jednego“ (DĄBROWSKA 2013, 1096)]. Nein, es liegt in dieser Behauptung kein Fehler vor, obwohl die Leser genau wissen, dass er drei Söhne hat.

Die beiden Niechcic wunderten sich nicht darüber, daß Daniel sagte: ‚Ich habe nur den einen‘, obwohl er doch noch Janusz und Anzelm hatte. Sie wußten, daß er über jene Söhne ewig gekränkt war und kein Herz für sie hatte. Sie hatten sich bei ihm schuldig gemacht, weil sie zur Welt gekommen waren, als er noch darum gekämpft hatte, Frau Michalinas Herz ausschließlich für sich zu behalten. Und nun, da sie ihm so viel von ihrem Herzen genommen hatten, nahmen sie darüber hinaus noch ihre Zeit in Anspruch, das einzige, was er sich von ihr noch hatte retten wollen. Denn seiner Meinung nach waren sie es, für die sie den Laden eingerichtet hatte, und ihretwillen hatte sie sich, um die ständig wachsenden Ausgaben decken zu können, auf Handelsgeschäfte eingelassen, die keine menschenwürdige Beschäftigung waren. (DĄBROWSKA 1958, 578 f.)

*Niechcicowie nie zdziwili się, że Daniel powiedział: »mam go jednego«, chociaż miał jeszcze przecież Janusza i Anzelma. Wiedzieli, że na tamtych synów był wiecznie obrażony i nie miał do nich serca. Zawinili mu tym, że przyszli na świat, kiedy jeszcze walczył o zatrzymanie serca pani Michaliny wyłącznie dla siebie. A teraz, zabrawszy mu tak wiele z tego serca, zabierali w dodatku jej czas, to jedyne, co z niej pragnął jeszcze dla siebie ocalić. Gdyż, jego zdaniem, dla nich to ona założyła sklep, dla nich, żeby podołać ich wzrastającym wydatkom, wdała się w interesy, w handel, który nie był zajęciem godnym człowieka. (DĄBROWSKA 2013, 1097)*

Barbaras Bruder ist sich dessen bewusst, dass er eine tragikomische Figur ist. Er vertraut seiner Schwester folgendes an:

Ich habe, verstehst du, im Leben auf eine Karte gesetzt. Auf die Liebe. Und habe verspielt. (DĄBROWSKA 1957A, 704)

*Postawiłem, uważasz, w życiu na jedną kartę. Na miłość. I przegrałem. (DĄBROWSKA 2013, 2969)*

Der Erzähler spricht in erlebter Rede Barbaras Gedanken aus:

Wie sonderbar war das. Sie fühlte sich unglücklich, weil sie Bogumił zu wenig liebte. Daniel, weil er Michalina zu sehr liebte. Sollten diese gegensätzlichen Dinge eine gemeinsame, unerforschliche Ursache haben? (DĄBROWSKA 1957A, 704 f.)

*Jakież to dziwne. Ona się czuła nieszczęśliwa, że nie dosyć kocha Bogumiła, Daniel – że zanadto kocha Michasię. Czyżby te sprzeczne rzeczy miały wspólną, niedocieczoną przyczynę?* (DĄBROWSKA 2013, 2969 f.)

Wo sind die Ursachen zu suchen? Im Elternhaus? In der Beziehung zwischen dem unverantwortlichen, fremdgehenden und trinkenden Vater und der nach dem Tod ihres Mannes überarbeiteten und mittellosen Mutter, die sich nicht um die Bedürfnisse ihrer Kinder schert? Im Vermächtnis der Mutter, die im hohen Alter dement wird, die – wie ein Säugling – heftig nach Zärtlichkeit und Wärme verlangt und diese nur bei dem ihr im Grunde fremden, „sympathischen“ Bogumił findet? Ist das tatsächlich vererbbar? Barbara erhält von ihrer Mutter als Mitgift ihre Ängste, das Gefühl der Unzulänglichkeit sowie eine gewisse Egozentrik. Über Bogumiłs Elternhaus wird wenig berichtet: Seine Mutter (Florentyna), eine ehemalige Nonne, bringt ihn spät zur Welt, seine älteren Geschwister sterben, und nach dem Unglück von 1863<sup>5</sup> folgt Florentyna ihrem Mann ins Exil. Bogumił ist psychisch ein Selfmademan, doch er, der voller Lebensfreude und Optimismus ist, vererbt nicht allen seinen Kindern das Glücks-Gen, das – wie im zitierten Lied – der Mensch außer dem Brot zum Leben braucht. Agnieszka hat zwar ein Naturtalent dafür, das Leben in seiner Fülle zu genießen, aber ihre jüngeren Brüder kommen im Leben nicht zurecht; sie sind „ruinierte Menschen“ („zmarnowani ludzie“) – um Barbaras Worte zu zitieren. Insbesondere der zum Lügen und Stehlen neigende Tomaszek – die Antithese zum verlorenen, idealen Sohn Piotruś – testet aus, wie viel er seinen Eltern bedeutet (vor allem seinem überarbeiteten Vater, der selten zu Hause ist), was seiner Mutter Angst macht:

<sup>5</sup> Gemeint ist die Niederschlagung des Januaraufstands 1863. (Anm. d. Übers.)

Manches Mal nahm sie ihn, wenn er gerade gut und wieder friedlich war, in die Arme oder auf ihren Schoß und sprach sich selbst Trost zu: Es wird ja noch alles gut. Gerade solche unnützen Kinder sollen ja später die besten Menschen werden. Aber dann stieg vom Grund ihrer Seele wieder die Furcht auf und trieb ihr die Haare zu Berge, ihr war, als dränge sich nicht ihr eigener Sohn, sondern ein fremdartiges, unberechenbares Wesen an ihr Herz, und eine unheilrohende innere Stimme sagte ihr, sie dürfe sich in diesem Falle keinen falschen Hoffnungen hingeben. (DĄBROWSKA 1958, 392 f.)

*Niekiedy trzymała go, dobrego, ułagodzonego, w objęciach lub na kolanach i pocieszała się: – Wszystko będzie dobrze. Przecież podobno z takich nieznośnych dzieci wyrastają najlepsi ludzie. – Wtem nagle z dna duszy podnosił się włosy jeżący strach, jakby nie syn, a jakiś obcy nieobliczalny stwór tulił się do jej serca. I coś jej złowrogo mówiło, że w tym wypadku nie powinna się odurzać dobrymi nadziejami.* (DĄBROWSKA 2013, 1001)

Als der Vater seinen Sohn körperlich züchtigen will, lässt die Mutter dies nicht zu und bezeichnet Bogumił als „Banditen“. „Aus den Augen! [...] Alle beide!“ (DĄBROWSKA 1957A, 418) [Orig.: „Zejdźcie mi z oczu! [...] Oboje!“ (DĄBROWSKA, 2013, 2473)], befiehlt Bogumił Niechcic daraufhin. In diesem Befehl spiegelt sich sowohl sein Gefühl des Scheiterns als auch der Entfremdung. Bogumił fühlt sich in seiner Familie zutiefst einsam. Der Mythos des Erlösers, des Felsens in der Brandung für die Familie belastet ihn zuweilen extrem.



Abb. 5 Filmaufnahme aus *Granica* (1977; Regie: Jan Rybkowski).  
Mit Andrzej Seweryn als Zenon und Sławomira Łozińska als Justyna

### 3. *Granica* oder Die Anziehungskraft des Todes

Entfremdung in ihren Familienbeziehungen erleben auch die Protagonisten in Zofia Nałkowskas Roman *Granica* (*Die Schranke*).

Das Buch beginnt mit dem Ende der Geschichte, dem Selbstmord von Zenon Ziembiewicz, dem Bürgermeister einer kleinen Stadt im Osten Polens. Diese Szene wird zum Schluss wieder aufgegriffen und bildet somit den Handlungsrahmen. Zwischen diesem zweigeteilten Epilog wird die Geschichte des Protagonisten erzählt, der in einem ländlichen Elternhaus aufwächst, dessen Atmosphäre von Scheinheiligkeit geprägt ist. Während seines Studiums in der Stadt lernt Zenon Elżbieta Biecka kennen, die aus einer wohlhabenden Familie stammt und ohne Mutter bei ihrer großbürgerlichen Tante aufgewachsen ist. Die Tante ist Besitzerin eines Mietshauses, dessen Mieter (von jedem einzelnen Stockwerk bis zum Keller) einen Querschnitt der Gesellschaft darstellen, die mit der Krise der 1930er Jahre zu kämpfen hat. Später verlässt Zenon die Stadt, um sein Studium in Paris fortzusetzen, und beginnt nach seiner Rückkehr in sein Elternhaus eine Affäre mit der Tochter der Köchin, Justyna Bogutówna. Als er dann wieder in die Stadt zieht und eine – von moralischen Irrungen und Wirrungen

nicht freie – Karriere beginnt, macht er Elżbieta einen Antrag und heiratet sie bald. Gleichzeitig – beinahe zufällig, ohne nachzudenken und ohne die moralischen Folgen seines Verhaltens vorauszusehen – nimmt er seine Beziehung zu Justyna wieder auf. Sie wird schwanger. Als sie von Zenon Geld bekommt, gibt sie es völlig verzweifelt für eine illegale Abtreibung aus, verfällt daraufhin in eine Depression und in Wahnsinn und versucht sich umzubringen – erfolglos. Hier kommt Elżbieta ins Spiel, die – wie auch in anderen Teilen des Romans – von einer vagen Mischung aus Empathie, Mitverantwortung und einem Sinn für das Grauen der Existenz geleitet wird. Es scheint, dass Unrecht wiedergutmacht werden kann. Als Zenon Ziembiewicz Bürgermeister der Stadt wird, die von Arbeiterprotesten erschüttert wird, schüttet Justyna ihm eine ätzende Flüssigkeit ins Gesicht, woraufhin er erblindet. Bald darauf erschießt sich Zenon. Nach dem Tod ihres Mannes geht Elżbieta ins Ausland. Sie verlässt nicht nur ihr Zuhause, sondern auch ihren Sohn.

Bevor es zur eigentlichen Katastrophe kommt, wird diese in kurzen Episoden vorweggenommen. Beispielsweise wird Zenon beim Betrachten seiner alten Eltern bewusst, dass ihn seit seiner Kindheit der Anblick der Mutter, wenn diese den Handkuss des Vaters erwidert, unangenehm ist. Er erkennt in sich selbst Charakterzüge von beiden: Das Wesen seiner Mutter, die sich mit den symbolischen Ritualen des deklassierten Landadels nicht auskennt (mit der französischen Sprache und dem Klavierspielen), ließe sich seiner Meinung nach „leichter verwinden“ (NAŁKOWSKA 1958, 61), während der Vater bedrohlicher sei (vgl. NAŁKOWSKA 1958, 61). Die passive Mutter, die jahrelang die Untreue ihres Mannes duldet, wird zum Modell für die Ehefrau, von dem Zenon Elżbieta mit scheinheiligen Argumenten und erzwungener körperlicher Intimität überzeugen will. Beim Betrachten des alten Ziembiewicz verspürt der Protagonist eine unangenehme Verwunderung darüber, dass dieser sein leiblicher Vater ist, derjenige, der ...

[...] ja eigentlich gar nicht [arbeitet]! Er steht bei Tagesanbruch auf, stelzt über Felder und Wiesen, beaufsichtigt die anderen – und immer mit der Flinte in der Hand. Zu jeder Jahreszeit schießt er auf alles, was sich ihm bietet, seien es auch nur Krähen, fremde Katzen oder Hunde. Wenn er in Wut gerät, versetzt er dem Spürhund Fußtritte und schreit mit hysterisch überschnappender Stimme seine Leute an. Er klagt über die heutigen Zeiten und muß sich immer mehr Zwang antun – dennoch schlägt er Knaben und junge Mädchen.

(NAŁKOWSKA 1958, 12)

przecież nic nie robi! Wstaje o świtaniu, chodzi od rana po łąkach, po polu, pilnuje robót – zawsze z dubeltówką, o każdej porze roku strzela, co się zdarzy – choćby wrony, choćby cudze koty i psy. Kopie wyżła, gdy jest zły, krzyczy dzikim, histerycznym głosem na ludzi. Narzeka na nowe czasy i krępuje się już coraz bardziej – ale młode dziewuchy, ale małych chłopaków jednak bije. (NAŁKOWSKA 2018, 9)

Das ist der Lebensabend des entthronten Gottvaters aus Zenons Kindheit, als Zenon noch glaubte, dass er seinen Vater immer zu Hilfe rufen könne, weil dieser sich nicht vor den Teufeln fürchtet, die in den Träumen der Kinder auftauchen. Der erwachsene Zenon schämt sich dafür, dass seine Existenz etwas mit dem vulgären Erotismus seines Vaters zu tun hat; und doch benutzt er später dasselbe Mädchen, das sein Vater früher sexuell belästigt hat (vgl. Abb. 5).

Auch Elżbieta empfindet Scham, wenn sie an ihre Mutter denkt, von der sie als Kind verlassen wurde:

„Eine Mutter war sie nicht, nein, sie war einfach eine andere Frau.“  
(NAŁKOWSKA 1958, 141)

Nie była matką, była zwyczajnie drugą kobietą.  
(NAŁKOWSKA 1982, 125)

Als sie jedoch ein Foto ihrer Mutter als junges Mädchen betrachtet, wird aus ihrer Gleichgültigkeit Verwunderung, denn sie stellt beschämt fest, dass dies die Person ist, die ihr am nächsten steht:

Ach, dies dumme Gefühl war die größte Schande; man gestand es sich nicht gern ein. (NAŁKOWSKA 1958, 40)

To głupie uczucie jest najgłębszym wstydem, do którego przed sobą samą nie można się przyznać. (NAŁKOWSKA 1982, 36)

Sie entwickelt Sehnsucht nach ihrer Mutter und eine geradezu biologische Dimension des Verständnisses dafür, warum ihre Mutter vor ihrem Vater wegelaufen ist, „obwohl er ein guter Mensch war“ (NAŁKOWSKA 1958, 39) [Orig.:

„choć był dobry“ (NAŁKOWSKA 1982, 34)]. Die Epigenetik ist in dem Roman unerbittlich: Zenon verführt und nutzt die junge Frau aus, die er während körperlicher Annäherungen als „Kind“ bezeichnet. Nach Zenons Selbstmord zieht Elżbieta zu der ihr „fremden“ Mutter und lässt ihr Kind bei ihrer Schwiegermutter zurück, die ihren Enkel sicherlich so erziehen wird, wie sie ihren Sohn erzogen hat. Vielleicht erscheinen Elżbieta diese Schemata (pl. *schematy* – so sollte ursprünglich der Titel des Romans lauten), diese Grundsätze, entfremdet und kommunikationslos zu erziehen, als unüberwindbar. Vielleicht glaubt sie nicht daran, dieses System in der Beziehung zu ihrem Sohn ändern zu können?

In Justynas Fall ist eine andere Matrix am Werk, die ihr Leben prägt. Sie hängt an ihrer Mutter und betrauert zutiefst deren Tod. Mit ihr hat sie den einzigen ihr nahestehenden Menschen verloren. Die Sterbeszene der Mutter hat mehrere Bedeutungsschichten: Auf der Schwelle des Krankenhauses sterbend, erinnert sich die alte Bogutowa, wie Justyna genau am selben Ort vor zwanzig Jahren zur Welt kam. Damit schließt sich der Kreislauf von Geburt und Tod. Nach dem Tod der Mutter kann die Tochter die Tatsache nicht verarbeiten, dass sie ihr Kind nicht zur Welt bringen wird, dass ihr Kind nicht leben wird, weil es mit einem Draht und einer Zange getötet wurde. Eines Morgens träumt sie von:

„[...] einem winzigen Körperchen, nackt, gesund und fest. Es lebte, schien aber nicht aus Fleisch und Blut zu sein, sondern aus weißem Stein. Schön war es, ein fröhliches Kind. Plötzlich wurde es weich und schwappte ihr in den Armen. Das Köpfchen baumelte und kugelte Justyna schließlich über den Arm.“ (NAŁKOWSKA 1958, 278)

Małe, całe gołe, zdrowe i twarde. Było żywe, ale jakby nie z ciała, jakby wyrobione w białym kamieniu. Ładne i wesołe. Potem zmiękło, przelewało jej się na rękach. Główka mu wisiała na szyi i turlała się po ramieniu. (NAŁKOWSKA 1982, 252)

In ihrem Traum spürt Justyna seine körperliche Präsenz. Sie erinnert sich, dass es nach dem Eingriff der Hebamme „wie ein Mäuschen aus ihr geschlüpft“ (NAŁKOWSKA 1958, 278) [Orig.: „ono się tak z niej wymkło jak myszka“ (NAŁKOWSKA 1982, 252)] ist und formlos aus dem „Unterschlupf“ ihres Körpers in den Tod fiel. Einmal, als sie noch bei den Ziembiewicz in Boleborza dient, trägt sie – vielleicht als Vorzeichen dieses Ereignisses – eine kupferne Schale mit Kirschkonfitüre, die der Erzähler als „eine blutrot leuchtende, dickflüssige Masse“ (NAŁKOWSKA 1958, 54) [Orig.: „ciecz krwista, gęsta i świecąca“

(NAŁKOWSKA 1982, 48)] beschreibt. Die Beschreibungen der von Justynas Mutter zubereiteten Speisen, von denen die Romankritiker wegen der Detailliertheit so irritiert waren, tragen zur Bildhaftigkeit des Romans bei, in dem der Körper (auch der des Tieres!) die Tendenz hat, in einem flüssigen Zustand zu sein. Die in ovalen Schalen servierten Speisen aus langen Fischen und dickem Geflügel, in Mayonnaise und Sauce hollandaise, umrahmt mit Gelee und Cremes (vgl. NAŁKOWSKA 1958, 44) nehmen teil an „jener Wundersphäre der organischen Chemie“ (NAŁKOWSKA 1958, 45) [Orig.: „*cudach chemii organicznej*“ (NAŁKOWSKA 1982, 40)], dem tierisch-menschlichen Stoffwechsel, an der flüssigen Materie.

Als Elżbieta ihre alte Tante wäscht, ihr dünnes, fettiges Haar kämmt und mit den Zinken des Kamms über die kahle Kopfhaut fährt, erlebt sie etwas Ähnliches wie Justyna, als diese sich an ihr „kaputtes“ Kind erinnert: Auch Elżbieta empfindet keinen Ekel, sondern Verwunderung darüber, dass dieser Körper sich verflüssigt:

[S]ie beobachtete verwundert, was mit dem Körper dieser alten Frau geschah, und fragte sich, was dieser Verfallsprozeß eigentlich zu bedeuten habe, wozu er diene. Die gelbliche, schlaffe Haut hielt im Ruhezustand das weiche Fleisch noch in seiner alten Form. Bei der geringsten Bewegung aber schwappte es unter dieser Oberfläche von einer Seite zur anderen, als wäre es flüssig und löste sich von den Knochen. (NAŁKOWSKA 1958, 140 f.)

*Myślała zdziwiona, co właściwie robi się z ciałem starej kobiety, co ma wyrażać ten proces, czemu służy? Pożółkła, wiotka skóra trzymała jeszcze w obrębie dawnego kształtu miękkie mięso ludzkie. Ale wystarczył ruch nieznaczny, by przelewało się pod tą powierzchnią z jednej strony na drugą, jak gdyby odchodziło od kości, jak gdyby było ciekłe. (NAŁKOWSKA 1982, 124)*

Die Anziehungskraft des Todes in diesem Roman ist ergreifend: Die Körper fließen dem Tod entgegen wie die „weichen Uhren“ von Salvador Dalís *Die Beständigkeit der Erinnerung* (1931) – ein Gemälde aus denselben schwierigen, mit Tod und Katastrophe unterfütterten dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts (vgl. Abb. 6).

Sigmund Freud weist in seiner Abhandlung aus dieser Zeit (*Das Unbehagen in der Kultur*, 1930) darauf hin, dass der Mensch durch seine „Konstitution“ viel

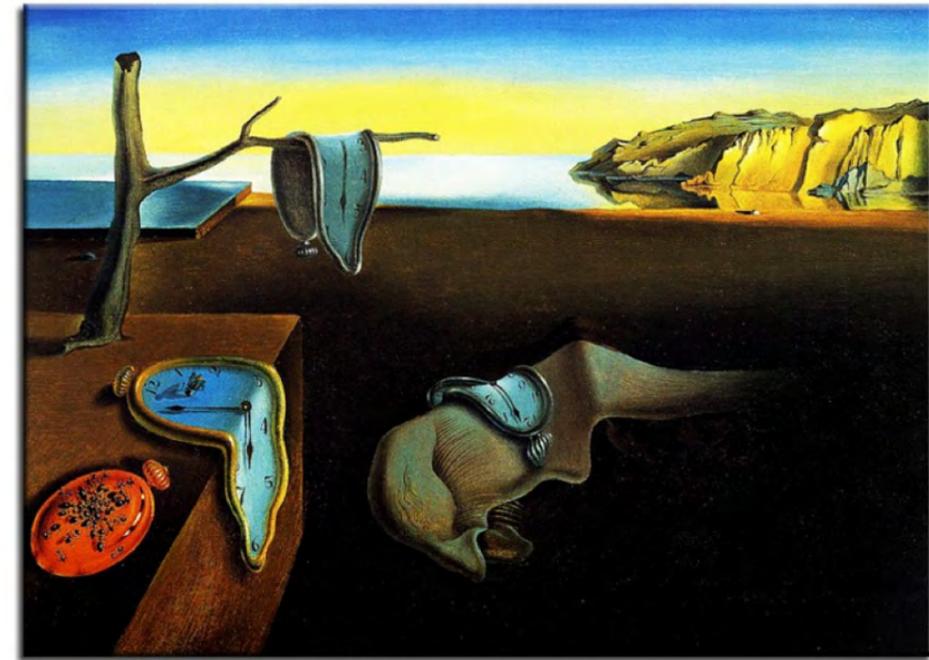


Abb. 6 Salvador Dalí, *Die Beständigkeit der Erinnerung* (1931), Öl auf Leinwand (spanisch: *La persistencia de la memoria*)

leichter Unglück erfahren kann als Glück (vgl. FREUD 2001, 43). Das Leid drohe den Menschen von drei Seiten: vom eigenen Körper, der Außenwelt und den sozialen Beziehungen (vgl. ebd.). Das wird auch in Nałkowskas Roman deutlich. Gibt es überhaupt Glück in dem Roman? Hat der Mensch ein Recht darauf? Einmal vertraut Elżbieta Zenon ihren Kindheitstraum vom Glück an: ein kleines Zimmer, eine Lampe sowie ein Tisch, und am Tisch ihre Mutter, ihr Vater und sie. Nałkowskas Protagonistin verwirft dieses Wunschbild jedoch sogleich als:

„[...] abscheuliche[n] kindliche[n] Egoismus; denn wir bedenken nicht, wieviel das, was uns als unser natürliches Recht vorkommt, die anderen kosten mag. Wieviel Zwang, wieviel Böses kann darin enthalten sein – in allem, was wir fertig vorfinden. Entsetzlich, aus wieviel fremdem Leid und fremden Erniedrigungen manchmal eine ‚glückliche Kindheit‘ besteht.“ (NAŁKOWSKA 1958, 91)

*wstrętny, dziecinny egoizm: Bo nie liczymy się wcale z tym, ile innych może kosztować to, co się nam wydaje naszym tak naturalnym prawem. Ile w tym może być nie wiem jakich przymusów, nie wiem jakiego zła. W tym wszystkim, co zastajemy jako gotowe. Strach pomyśleć,*

z ilu cudzych cierpień i poniżeń składa się czasami takie »szczęśliwe dzieciństwo. (NAŁKOWSKA 1982, 79)

Der Mythos der familiären Aufopferung ist für Elżbieta also von Grund auf falsch; sie spürt intuitiv, dass sich dahinter jemandes Leid und Unfreiheit verbirgt, im Roman symbolisiert durch den angeketteten, heulenden Hund Fitek, der, wie man in der Küche sagt, nur dieses Leben kenne und es „gewohnt“ sei.

Bald bekommt Elżbieta selbst eine Kostprobe von diesem erzwungenen „Glück“ mit ihrem Ehemann, mit dessen Geliebter, mit ihrem gemeinsamen ehelichen Kind – und mit dem ungeborenen Kind von Zenon und Justyna im Hintergrund. Indem in Nałkowskas Roman der Mythos der familiären Beständigkeit aufgebrochen wird, wird der Zerfall von Familienbeziehungen offenbart, die im Grunde genommen nur durch das tragische Erbe aus Traumata und Ängsten gefestigt werden. Die Protagonisten des Romans *Die Schranke* erben Unglück, „ungute Liebe“ (dies ist auch der Titel eines früheren Romans von Nałkowska, 1928) und Unheil. Ein immer wiederkehrendes Element dieses unglücklichen Familienlebens sind die „Seufzer“ der gequälten Fische, das bereits erwähnte Geheul des Hundes, das „den ganzen Kosmos [füllte]“ (NAŁKOWSKA 1958, 42), das Ächzen von Jasia Gołąbskas sterbendem Sohn und das Wehgeschrei von Chaśbinas geschlagenen Söhnen, denn schließlich ist „jede Familie auf ihre eigene Art unglücklich“ (TOLSTOI 2008, 7).

Die folgende Szene aus dem Roman *Die Schranke*, ein Gespräch zwischen Zenon und Justyna, bündelt die unterschiedlichen Perspektiven, Gefühlswelten und Grenzen des „Selbst-Seins“, die die Protagonisten des Romans zunächst verbinden und später trennen:

Sein [Zenons] Gesicht verdüsterte sich. Er stand langsam auf und trat mit gesenktem Haupt auf sie zu. „Weshalb sprichst du so? Ich wußte doch, daß du das Kind wolltest, nicht wahr?“

Justyna richtete sich auf. Sie trug ein grobes weißes Perkalhemd ohne Ärmel. Ihre Arme waren so schlank wie in Boleborza. „Na eben, du hast gewußt, daß ich das Kind haben wollte.“ Sie weinte und wischte sich die Tränen mit den Unterarmen ab. „Und du hast mir das Geld zugesteckt, damit ich mir's wegbringen lasse.“

[„Was hätte ich (denn) tun sollen, Justyna? Hätte ich es dir nicht geben sollen? Was hättest du denn gesagt, wenn ich es dir nicht gegeben hätte?“]<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Diese Passage fehlt in der Übersetzung im Buch. (Anm. d. Übers.)

Ihre Tränen versiegten, die Augen wurden dunkel und blitzten. Sie verschränkte die Arme und stützte die Ellenbogen auf die Knie. So hockte sie und wiegte sich plötzlich im Takt ihrer Worte: „Selbstverständlich brauchtest du mir nichts zu geben. Dann wäre das Kleine jetzt am Leben. Du wußtest doch selbst, daß der richtige Zeitpunkt verpaßt war. Die Hebamme hat so viel genommen, weil es eigentlich zu spät gewesen ist. Es lag ja bei dir, mir das Geld nicht zu geben. Dann wäre alles nicht so gekommen. Meine Krankheit nicht und nicht dieser – Fimmel. Du wolltest heiraten und gabst mir das Geld, um mich loszuwerden.“ Sie schluchzte und schlug mit ihren kleinen Fäusten an die Stirn. „Ach, warum hat sie [Elżbieta] mich denn damals rufen lassen, weshalb mußte sie mir das alles sagen? War es denn ihre Sache, sich zwischen dich und mich zu stellen und mir alles von dir zu erzählen? Konntest du mir nicht selbst mitteilen, daß du heiraten wolltest. Sie besaß ein großes Haus, war reich. Erst damals begriff ich, daß du mich täuschtest. Ganz anders warst du geworden, ganz fremd.“ Justyna sah ihn lange an. Ihre Augen trübten sich. Leise fragte sie: „Hast du keine Angst vor mir, Zenon? Lieber, fürchtest du mich nicht? Ich muß mich immer mehr wundern ...“

„Was wundert dich?“

„Daß du es wagst, mich zu besuchen ...“ Sie wurde nachdenklich und leierte: „Es gibt keine Nacht, in der ich nicht träume. Immerzu wache ich auf. Wenn ich wieder einschlafe, sehe ich Fratzen ... Stimmen höre ich, ja, es ist schon so weit, daß ich menschliche Stimmen vernehme und die Menschen nicht sehe. Es sind die Stimmen der Toten. Aber ich erkenne sie nicht. Erst gestern hörte ich eine rufen: ‚Geh hin und töte ihn!‘“

Zenon umklammerte mit beiden Händen das kalte Bettgestänge. Er richtete gebannt den Blick auf Justyna und lauschte.

„Halte mich nicht für gut. Wenn ich nicht wüßte, wie du einst warst, wenn ich mir nicht sagte, daß es schade wäre um dein Leben ... Aber mich verfolgt der Gedanke, daß es gegen meine Qual kein anderes Mittel gibt als – dich aus der Welt zu schaffen.“

Zenon ließ sie allein. (NAŁKOWSKA 1958, 288 ff.)

Twarz jego [Zenona] pociemniała. Wstał powoli i podszedł do niej ze spuszczoną głową. –Dlaczego tak mówisz? Przecież liczyłem się z tym, że chcesz dziecka. Ciągle ci powtarzałem... Usiadła [Justyna] na

łóżku. Była w białej, grubej koszuli perkalowej bez rękawów, ręce miała cienkie, jak w letnich sukienkach w Boleborzy. – No właśnie wiedziałeś, że go chciałam, żeby żyło, żeby aby żyło. Rozpłakała się i łzy ocierała nie dłońmi, tylko całymi zgiętymi w łokciach rękami. – Aleś mi dał pieniądze na to, żeby się popsuć. – A co miałem robić, Justyno? Miałem ci nie dać? Co byś wtedy powiedziała, jakbym ci nie dał? Łzy jej oschły, oczy zrobiły się ciemne i błyszczące. Siedząc, założyła ręce na ramiona, łokcie oparła na podniesionych pod kołdrą kolanach i tak skulona kiwała się w takt mówionych słów. – Naturalnie, żeś mógł nie dać. Tobo ono teraz żyło. Sameś wiedział przecie, że już był nie czas. I ta akuszerka dlatego tyle policzyła, że było późno, tylko się za takie pieniądze podjęła. Gdybyś ty chciał, tobyś był nie dał tych pieniędzy. Od tych jednych pieniędzy wszystko poszło. Moja choroba i ten mój bzik. Miałaś się ożenić, to dałaś, com chciała, żeby się mnie tylko aby z drogi pozbyć. Zapłakała znowu i płacząc, uderzała się niecierpliwie po twarzy małymi, zaciśniętymi pięściami. – I po co mnie ona [Elżbieta] wtedy wołała, po co mnie to wszystko mówiła? Czy to jej była rzecz między mnie i ciebie stanąć, mnie o tobie wszystko mówić? Czy to ty sam nie mogłaś mi powiedzieć, że się masz żenić? Miała kamienicę, była bogata. Dopiero wtędym zrozumiała, jakieś mnie zwiódł. Taki się zrobiłaś wcale nie ten człowiek, całkiem obcy. Patrzyła na niego długo. Oczy jej się zamgliły. Złagodniała. Spytała cicho: – Czy ty się mnie nie boisz, Zenon? Czy ty się mnie nie boisz, mój drogi? Ja się dziwię i dziwię... – Dlaczego się dziwisz? – Że ty tu jeszcze przychodzisz! Że masz tę śmiałość... Zamyśliła się i mówiła śpiewnie, przerywając sobie westchnieniami: – Przecież nie ma tej nocy, żeby mi się nie śniło. Budzę się co i raz. A jak znowu zasypiam, to mi się zaraz te różne twarze pokazują, miny robią, wykrzywiają się, straszą mnie i straszą... Głosy słyszę, do tego stopnia już przyszło, że głosy ludzi słyszę, a ludzi tu nie ma. To są głosy umarłych. Ale ja ich nie poznaję, czyje są. Jeszcze wczoraj wieczór słyszałam, jak tu mówiło: „Weź go i zabij, weź go i zabij”. Stał naprzeciwko niej przy łóżku, obiema rękami trzymał zimną sztabę poręczy. Patrzył i słuchał. Nie mógł oderwać od niej oczu. – Nie wierz ty temu, Zenon, że ja jestem dobra. Żebym nie pamiętała, jakiś był, żebym sobie ciągle a ciągle nie mówiła, że szkoda twojego życia... Ale odkąd mnie to już po głowie chodzi! Odkąd ja myślę, że już na moją mękę nie ma innego sposobu, tylko żeby ciebie nie było... Tak ją zostawił, rozmarzoną i wzdychającą. (NAŁKOWSKA 1982, 262 f.)

## 4. Mütterliche Signaturen

Beide Romane entstanden in der Zwischenkriegszeit, als die Freude über die wiedergewonnene Unabhängigkeit Polens immer mehr zu einer „Freude über die wiedergewonnene Müllhalde“ (KADEN-BENDROWSKI 1929, XX) [Orig.: „radością z odzyskanego śmietnika“ (KADEN-BANDROWSKI 1930, 51)] wurde – wie es ein Protagonist in *General Barcz* (1923, [General Barcz]) von Juliusz Kaden-Bandrowski formuliert. Doch neben der pessimistischen Gesellschaftsanalyse steht in beiden Romanen die weibliche Erzählperspektive im Vordergrund. Anna Nasiłowska stellt in ihren Betrachtungen zum Interesse an der Psychologie der Frau und der körperlichen Dimension der Liebe in dieser Zeit fest:

Im Roman des zwanzigsten Jahrhunderts geht es nicht mehr so sehr darum, eine drastische und übergangene Wahrheit ans Licht zu bringen, sondern vielmehr darum, die Denkweise über die Liebe und das Familienbild zu verändern, um psychologische Betrachtungen und darum, die Folgen der rasanten Veränderungen für das Bild vom Menschen und der Gesellschaft aufzuzeigen. (NASIŁOWSKA 1995, 34)

Obwohl in *Nächte und Tage* und in *Die Schranke* unterschiedliche historische Themen aufgegriffen werden, ist eine Gemeinsamkeit beider Romane das Misstrauen gegen das, was gemeinhin als Familienglück gilt und im imaginierten Selbstbild (*imaginarium*) der polnischen Kultur, die gegen das Syndrom vom „Heim der Unfreiheit“ kämpfte, in dieser Form mythologisiert und gewollt wurde.

Schließlich spielt sich das Familienleben nicht anstelle der Geschichte der Gesellschaft ab, es ist selbst Geschichte – eine individualisierte, diskontinuierliche und ambivalente Geschichte. Eine Geschichte, die sich nicht ohne weiteres universalisieren lässt – entgegen der Auffassung von Ideologen und Mythenmachern, die daraus etwas Feststehendes ableiten möchten. Roland Barthes benennt dieses Problem in seinem Essay *Die große Familie der Menschen* (1956), in dem er sich auf Edward Steichens Ausstellung *The Family of Man* (1955) bezieht und deren „falsche“ Universalität dekonstruiert, die darin besteht, den Rhythmus von Geburt und Tod zu zeigen, der die Illusion erzeugt, dieser Prozess laufe unabhängig von Zeit und Ort identisch ab (vgl. Barthes 1964, 16). Deshalb stellt auch die Familie in hervorragenden polnischen Romanen in diesem

Sinne einen Antimythos dar. Die „Mutter Polin“<sup>7</sup> ist erschöpft, leidet körperlich und will fliehen. Der Familienvater versinkt in Frustration und hat Probleme mit seiner Männlichkeit. Die Kinder wählen meistens ihren eigenen Weg, tragen dabei jedoch immer die Last einer zerrütteten Familie. Der Mythos der Gemeinschaft und der Mythos der äußeren Bedrohung erweisen sich als falsch, denn manchmal ist die einzige Rettung für ein Individuum, sich von den Fesseln der Familie zu lösen.

Sowohl Dąbrowska als auch Nałkowska (beide waren auch versierte Tagebuchschreiberinnen) schöpfen aus ihren eigenen Erfahrungen und schaffen in ihren Romanen zwischenmenschliche Welten inmitten der Unwägbarkeiten von Leben und Tod. Das Thema Familie eröffnet hier Möglichkeiten für psychologische und existenzielle Ansätze. Dąbrowskas Intention, die sie auch in ihren *Dzienniki (Tagebüchern)* benennt, war es, die Schicksale der polnischen Familie, angesichts der Verlusterfahrungen ihrer bisherigen Existenzformen, darzustellen:

Das Konzept der Familie Niechcic wird immer klarer. In dem Zyklus *Pośród życia i śmierci (Zwischen Leben und Tod)* möchte ich eine Familie zeigen, die alle materiellen Güter verliert und allmählich geistige gewinnt. Später werde ich über die Ostrzeńskis schreiben, die alle Güter des Bodens gewinnen und allmählich ihre geistigen Güter verlieren. Ich möchte zeigen, dass sowohl die einen als auch die anderen gebraucht werden, aber so wie sich die Niechcic zu sehr in die materielle Welt verirrt haben, so sind die Ostrzeńskis zu übertrieben im Geistigen. (MARIA DĄBROWSKA: Tagebücher)

Koncepcja Niechciców coraz to wyraźniejsza. Chcę przedstawić w cyklu *Pośród życia i śmierci* rodzinę, która traci wszystkie dobra materialne, a zyskuje pomału duchowe. Później napiszę o Ostrzeńskich, którzy zyskują wszystko z dóbr tej ziemi, a pomału tracą dobra duchowe. Chciałabym, żeby widać było, że i ci, i ci są potrzebni, tylko jak Niechcice zanadto są zblądani w świecie materialnym, tak Ostrzeńscy zanadto pomyleni w duchowym. (DĄBROWSKA 2013, 2/67)

<sup>7</sup> Der Begriff „Mutter Polin“ (*Matka Polka*) steht für eine Frau, die sich restlos der Erziehung ihrer Kinder im Geiste des Patriotismus und Traditionalismus widmet. Die Bezeichnung ist eine Anspielung auf Adam Mickiewicz' Gedicht *Do matki Polki* (1830 [*An die Mutter Polin*]) in dem der Dichter das Märtyrerschicksal eines Sohnes beschreibt, der einen ungleichen Kampf zur Verteidigung seines Vaterlandes auf sich nimmt.

Es handelt sich allerdings nicht einfach – wie in Thomas Manns *Buddenbrooks* (1901) – um den „Verfall einer Familie“ (vgl. TRĘBACZKIEWICZ, 2009), sondern vielmehr um eine Geschichte des Wandels, der sich oft schmerzhaft und brutal vollzieht und zur Akzeptanz des Lebens in seinen verschiedensten Facetten führt. Davon zeugen die Schicksale von Barbara und ihrer Tochter Agnieszka. Dąbrowska bezeichnet Barbara als:

[...] die Mutter unserer Zeit, der Menschen unserer Zeit. Sie ist in *Nächte und Tage* ein Element der Nacht. Sie ist der Prototyp aller Entfremdeten (oder einer von ihnen), die das Leben, seinen Sinn, seinen Wert und seine Sicherheit in Frage stellen und ihm misstrauen. (MARIA DĄBROWSKA: Tagebücher)

matka naszych czasów, ludzi naszego czasu. To pierwiastek nocy w *Nocach i dniach*. To protoplasta wszystkich (czy jedna z nich) alienowanych, kwestionujących i podejrzewających życie, jego sens, wartość i bezpieczeństwo. (DĄBROWSKA 2013, 12/203)

Dem gegenüber steht der sonnige, „taghelle“ Bogumił; doch das Schicksal erspart auch ihm nicht Erlebnisse, die ihn von den Gleisen des Glücks stoßen – erinnert sei hier an seine Selbstmordgedanken nach dem Tod von Piotr sowie die überwältigende Leere nach dem Verlust von Haus und Grundstück in Serbinów.

Erst Agnieszka Niechcic ist – wie eine Hegelsche Synthese – in der Lage, diese beiden Perspektiven von Barbara (These) und Bogumił (Antithese) zu verbinden, d.h. eine Person zu sein, die tatsächlich sowohl die „Nächte“ als auch die „Tage“ akzeptiert, die – inmitten der Unruhen des Lebens – für sich selbst kämpft und die Bestätigung ihrer Identität nicht in einer Beziehung zu einem Mann sucht. Denn sie weiß schließlich, dass:

„des Menschen Herz eine Gruft ist, in der immer ein Sarg steht. Das wäre nicht zu ertragen ohne die tiefinnere Überzeugung, daß alles, was stirbt, in anderer Gestalt wieder auflebt.“ (DĄBROWSKA 1957B, 456)

[...] serce ludzkie to pogrzebowa kaplica, w której wciąż stoi jakaś trumna. Niepodobna by tego znieść, gdyby nie przeświadczenie, że wszystko, co umiera, ożywa w innej postaci. (DĄBROWSKA 2013, 4194)

Monika Świerkosz schreibt:

Dąbrowska hat bei der Erschaffung der Figur der Agnieszka genau diesen Gegensatz des Politischen und des Privaten überwunden [...].  
Folglich hat sie in ihrem Roman das positivistische Emanzipationsmodell thematisiert und gleichzeitig aufgebrochen.  
(ŚWIERKOSZ 2018, 86)

Die Protagonistin in *Nächte und Tage* überschreitet Grenzen. Nałkowskas Roman wiederum kreist um deren Definition, insbesondere um die schmale Grenze, „die man nicht überschreiten darf, eine Schranke, hinter der man aufhört, man selbst zu sein“ (NAŁKOWSKA 1958, 293) [Orig.: „za którą nie wolno przejść, za którą przestaje się być sobą“ (NAŁKOWSKA 1982, 266)]. Sie zeigt die Familie – nach Freud – als den „Ursprung des Leidens“ für das Individuum, das dazu verurteilt ist, die Schemata unreifer Liebe, der Abhängigkeit von anderen, der Ablehnung und der Verstrickung als nicht vollständig erkannte Stereotype und Muster weiblicher und männlicher Rollen zu reproduzieren. Bezeichnenderweise geht es in *Die Schranke* nicht mehr um die traditionelle Großfamilie, um zahlreiche Geschwister und um Halt gebende Beziehungen zu Verwandten. Die Handlung des Romans stellt andere familiäre Mikro-Konstellationen dar: Justyna – Mutter, Justyna – Fötus, Elżbieta – Mutter, Elżbieta – Tante, Zenon – Justyna, Zenon – Elżbieta. In einer vollständigen Familie wächst nur Zenon auf, wenn auch als Einzelkind – und dann sein Sohn Walerian, der bald durch den Tod seines Vaters verwaist und von seiner Mutter verlassen wird. Eine groteske Hyperbolisierung der Bindung zwischen Mutter und Kind ist hingegen das Porträt der Władziowa, die trotz mangelnder materieller Voraussetzungen und emotionaler Stabilität ihr Kind aus dem Heim holt, um dessen wohltuende Nähe zu genießen und es dann wie ein Kuckucksei anderen unterzuschieben. Für sie ist der Status „Frau mit Kind“ eine Lebenseinstellung und sie erklärt ungeniert, dass sie versuchen würde, ein weiteres zu bekommen, wenn jemand ihren Zby-sio nicht hergeben wollte, um ihn vor dem bitteren Los, weiter durch fremde Küchen gereicht zu werden, zu bewahren.

Obwohl beide Schriftstellerinnen in ihren Werken die heterodiegetische Erzählperspektive wählen, wird – durch die Einblicke in die Sichtweise der einzelnen

Figuren mittels der erlebten Rede<sup>8</sup> (vgl. SŁAWIŃSKI 1963) – oft „die weibliche Signatur“ in ihrem Schaffen erkennbar. Dieser Begriff, der in der feministischen Literaturkritik verwendet wird (vgl. MILLER 1986), verweist auf die Besonderheit des weiblichen Schreibens hinsichtlich seiner Inspirationsquellen und seiner Ausdrucksform. Metaphorisch – in Anlehnung an den griechischen Mythos der Weberin Arachne, die in eine Spinne verwandelt wird und aus ihrem eigenen Körper ein Netz webt – beschreibt Miller auch die Beziehung zwischen Körper und Text. In den Werken von Dąbrowska und Nałkowska ist „die weibliche Signatur“ besonders mit der grausamen biologischen Dimension des Körpers verbunden, der zugleich Wiege und Sarg ist. Die verborgene emotionale Ausdruckskraft beider Romane begünstigt die Darstellung der weiblichen Perspektive, des weiblichen Erlebens der Welt und des weiblichen Erfahrens von Beziehungen. Besonders deutlich wird dies bei den Protagonistinnen Barbara und Agnieszka in *Nächte und Tage* und bei Elżbieta und Justyna in *Die Schranke*. Sie sind körperliche Geschöpfe: Sie durchleben die Pubertät, das Altern, die Liebe, gewollte und ungewollte sexuelle Beziehungen, Geburt, Wochenbett und Abtreibung. Die biologische Dimension des Familienlebens in diesen Werken dekonstruiert mit der der Biologie innewohnenden Grausamkeit und Drastik den Mythos der heiligen, stabilen, idealen Familie, deren harmonische Beständigkeit das Niederträchtige der Außenwelt abwehren soll.

In Anlehnung an Marek Bieńczyk lässt sich sagen, dass in der polnischen Literatur des 19. Jahrhunderts, angeführt von Mickiewicz' *Pan Tadeusz* (1834 [Herr Thaddäus]), eine überwältigende Abwesenheit der Mutter erkennbar wird (vgl. Bieńczyk, 1995). Später verliert die Figur der „Matka Polka“ (Mutter Polin) im Laufe der Jahre an Relevanz. Vielleicht sind zu viele Söhne bei den Aufständen gefallen? Vielleicht wollen Mütter sich auch einmal mit sich selbst beschäftigen? In Romanen aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (*Nad Niemnem*, 1888 [Am Njemen] von Eliza Orzeszkowa; *Rodzina Połanieckich*, 1894 [Die Familie Polaniecki] von Henryk Sienkiewicz) gibt es neurasthenische, passive und von der Familie abhängige Mütter, die ihr aber nicht mehr restlos ergeben sind. Die Gründe für diese Distanz und Kälte werden nicht explizit genannt, deutlich wird allerdings, dass sie Eskapistinnen sind, etwa wie Madame Bovary. Erst Romane der 1930er Jahre geben auch Ehefrauen und Müttern eine Stimme, in der nicht nur deren Klagen, sondern auch ein ganzes Spektrum an

<sup>8</sup> Erlebte Rede – die Gedanken und Worte der Figur werden so wiedergegeben, als kämen sie vom Erzähler, dabei bleibt jedoch der charakteristische Stil der Figur erhalten.

Wünschen, Hoffnungen und Ängsten zum Ausdruck kommen. Die familiären Bindungen werden schwächer – oder anders betrachtet: Die „Bindungen“, die Identität, Nähe und Geborgenheit schaffen, ähneln immer mehr von außen auferlegten, einschränkenden „Fesseln“ bzw. „Schranken“. Kinder und Ehemänner sind oft nur noch Fremdkörper in der Umlaufbahn der Frauenwelten. Die Protagonistinnen dieser Romane spüren bereits, dass die traditionelle Familie (mit ihrem Trauma und der Gewalt im Hintergrund) – um Stefan Żeromskis *Dzieje grzechu* (1908 [*Die Geschichte einer Sünde*]) zu zitieren – „eine große Schweinerei“ ist.

---

Aus dem Polnischen von  
Anne-Marie Otto



### Fragen zur Wiederholung

- Was beabsichtigte Maria Dąbrowska mit *Nächte und Tage*?
- Wofür stehen die „Nächte“ und die „Tage“ in der Welt des Romans?
- Wie stellt Zofia Nałkowska die Beziehungen zwischen Männern und Frauen in *Die Schranke* dar? Welche symbolischen Bedeutungen hat der Titel?
- Wie dekonstruieren beide Romane den Mythos der glücklichen Familie?

### Literaturverzeichnis

Barthes, Roland (1964): *Mythen des Alltags*. Übersetzt von Helmut Scheffel. Frankfurt am Main.

Bieńczyk, Marek (1995): „Czy romantyzm jest odpowiedzialny za brak psychoanalizy w kulturze polskiej?“. In: Dorota Siwicka/Marek Bieńczyk (Hg.): *Nasze pojedynki o romantyzm*. Warszawa.

Dąbrowska, Maria (2009): *Dzienniki 1914–1965 w 13 tomach*. Bearbeitet von Tadeusz Drewnowski. Warszawa.

Dąbrowska (Dombrowska), Maria (1958): *Nächte und Tage. Band I: Erstes und Zweites Buch* (2. Auflage). Übersetzt von Leo Lasinski. Berlin.

Dąbrowska (Dombrowska), Maria (1957a): *Nächte und Tage. Band II: Drittes Buch*. Übersetzt von Leo Lasinski. Berlin.

Dąbrowska (Dombrowska), Maria (1957b): *Nächte und Tage. Band III: Viertes Buch*. Übersetzt von Leo Lasinski. Berlin.

Dąbrowska, Maria (2013): *Noce i dnie. Tom I – IV*. (eBook). Bearbeitet und kommentiert von Ewa Głębińska. Warszawa.

Drewnowski, Tadeusz (2000): *Rzecz russowska. O pisarstwie Marii Dąbrowskiej*. Kraków.

Freud, Sigmund (2001): *Das Unbehagen in der Kultur. Und andere kulturtheoretische Schriften* (7., unveränderte Auflage). Frankfurt am Main.

Głębińska, Ewa (2004): „Wokół ‚Nocy i dni‘ Marii Dąbrowskiej w przekładzie Leo Lasinskiego“. In: *Pamiętnik Literacki*, Heft 1, [https://rcin.org.pl/Content/119644/WA248\\_11271-7\\_P-I-30\\_glebicka-wokol\\_o.pdf](https://rcin.org.pl/Content/119644/WA248_11271-7_P-I-30_glebicka-wokol_o.pdf) [zuletzt aufgerufen am 06.05.2021].

Kaden-Bandrowski, Juliusz (1929): *General Barcz*. Übersetzt von J. M. Schubert. Frankfurt am Main.

Kaden-Bandrowski, Juliusz (1930): *Generał Barcz* (2. Auflage). Lwów.

Kirchner, Hanna (2011): *Nałkowska albo życie pisane*. Warszawa.

Mickiewicz, Adam (1956): *Konrad Wallenrod. Geschichtliche Erzählung aus Litauens und Preußens Vorzeit. Nachdichtung Arthur Ernst Rutra*. Zürich.

Mickiewicz, Adam (1871): *Konrad Wallenrod*. (eBook). Paris und Leipzig. <http://wolnelektury.pl/katalog/lektura/konrad-wallenrod> [zuletzt aufgerufen am 07.10.2021].

Mickiewicz, Adam (1954): „Ode an die Jugend“. Übersetzt von Karl Dedecius. In: *Adam*

*Mickiewicz. Dichtung und Prosa. Ein Lesebuch von Karl Dedecius*. Frankfurt am Main.

Miller, Nancy (1986): „Arachnologies: The Woman, the Text, and the Critic“. In: Nancy

Miller (Hg.): *The Poetics of Gender*. New York.

Nałkowska, Zofia (1958): *Die Schranke. Übersetzt von Caesar Rymarowicz*. Berlin.

Nałkowska, Zofia (1982): *Granica*. Warszawa.

Nasiłowska, Anna (1995): *Trzydzieście lat 1914–1944*. Warszawa.

Sławiński, Janusz (1963): „Pozycja narratora w Nocach i dniach Marii Dąbrowskiej“. In: Ewa Korzeniewska (Hg.): *Pięćdziesiąt lat twórczości Marii Dąbrowskiej. Referaty i materiały sesji naukowej*. Warszawa.

Świerkosz, Monika (2018): „Kim jest Agnieszka Niechcic? Polityka i miłość w „Nocach i Dniach““. In: Dorota Kozicka/Monika Świerkosz (Hg.): *Rozczytywanie Dąbrowskiej*. Kraków.

Tolstoj, Leo (2018): *Anna Karenina*. Übersetzt von Fred Ottow. München.

Tomkowski, Jan (2005): „W labiryntach „Nocy i dni““. In: Jan Tomkowski (Hg.): *Don Juan we mgle. Eseje o wierności*. Warszawa.

Trębaczewicz, Edyta (2009): „Buddenbrooks“ von Thomas Mann und „Noce i dnie“ („Nächte und Tage“) von Maria Dąbrowska. *Eine vergleichende Studie*. Frankfurt am Main.

Zatora, Anna (2017): *Saga rodzinna — próba uporządkowania i konceptualizacji gatunku*. <https://dspace.uni.lodz.pl/xmlui/bitstream/handle/11089/24064/Anna%20Zatora%2C%2Sa%20%20oga.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [zuletzt aufgerufen am 30.06.2021].

## Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Maria Dąbrowska, Fotografie aus den 1930er Jahren.

Abbildung 2: Zofia Nałkowska, Fotografie aus den 1930er Jahren.

Abbildung 3: Filmaufnahme aus (1977; Regie: Jan Rybkowski). Mit Andrzej Seweryn als Zenon und Sławomira Łozińska als Justyna. [http://fototeka.fn.org.pl/pl/stro-na/-wyszukiwarka.html?key=Granica&search\\_type\\_in=tytul&view\\_type=info&sort=alfabetycznie&result%5B%5D=-3624&lastResult%5B%5D=3624&pageNumber=2&howmany=50&view\\_id=7&hash=1633618105](http://fototeka.fn.org.pl/pl/stro-na/-wyszukiwarka.html?key=Granica&search_type_in=tytul&view_type=info&sort=alfabetycznie&result%5B%5D=-3624&lastResult%5B%5D=3624&pageNumber=2&howmany=50&view_id=7&hash=1633618105) [zuletzt aufgerufen am 07.10.2021].

Abbildung 4: Filmaufnahme aus *Noce i dnie* (1975; Regie: Jerzy Antczak). Mit Jadwiga Barańska als Barbara und Jerzy Bińczycycki als Bogumił. [http://fototeka.fn.org.pl/pl/strona/-wyszukiwarka.html?key=Noce+i+dnie&search\\_type\\_in=tytul&view\\_type=info&sort=alfabetycznie&result%5B%5D=-6141&lastResult%5B%5D=6141&pageNumber=7&howmany=50&view\\_id=48&hash=1633625774&filter%5BrodzajZdjecia%5D%5B%5D=do+filmu&filter%5BkolorZdjecia%5D%5B%5D=barwny](http://fototeka.fn.org.pl/pl/strona/-wyszukiwarka.html?key=Noce+i+dnie&search_type_in=tytul&view_type=info&sort=alfabetycznie&result%5B%5D=-6141&lastResult%5B%5D=6141&pageNumber=7&howmany=50&view_id=48&hash=1633625774&filter%5BrodzajZdjecia%5D%5B%5D=do+filmu&filter%5BkolorZdjecia%5D%5B%5D=barwny) [zuletzt aufgerufen am 07.10.2021].

Abbildung 5: Filmaufnahme aus *Noce i dnie* (1975; Regie: Jerzy Antczak). Mit Karol Strasburger in der Rolle des Józef Toliboski. [http://fototeka.fn.org.pl/pl/strona/wyszuki-warka.html?key=Noce+i+dnie&search\\_type\\_in=tytul&view\\_type=info&sort=alfabetyczn-ie&result%5B%5D=6141&lastResult%5B%5D=6141&pageNumber=9&howmany=50&view\\_id=18&hash=1633618714](http://fototeka.fn.org.pl/pl/strona/wyszuki-warka.html?key=Noce+i+dnie&search_type_in=tytul&view_type=info&sort=alfabetyczn-ie&result%5B%5D=6141&lastResult%5B%5D=6141&pageNumber=9&howmany=50&view_id=18&hash=1633618714) [zuletzt aufgerufen am 07.10.2021].

Abbildung 6: Salvador Dalí, *Die Beständigkeit der Erinnerung* (1931), Öl auf Leinwand (spanisch: *La persistencia de la memoria*) (gemeinfrei).

Wojciech Kaliszewski

# Wojciech Kaliszewski

## Neuzeitlichkeit:

### Die polnische

### Moderne

(Juliusz Słowacki –  
Witold Gombrowicz –  
Bruno Schulz)

#### Vorbemerkungen

Die Moderne ist innerhalb der Literatur, wie auch in allen anderen Künsten, ein weit gefasster und schwer definierbarer Begriff. In der Regel hängt sie mit dem Begriff der Tradition zusammen, die sich dynamisch, kreativ und kritisch verändert und entwickelt, was dazu führt, dass alte kognitiv-ästhetische Hierarchien durch neue Kriterien für die Darstellung und die Interpretation ersetzt werden. Die Moderne kann auch eine nachdrückliche Ablehnung der gesamten – zeitlich flexiblen – Vergangenheit bedeuten. Im Mittelpunkt dieser Problematik steht aber immer der Mensch. Er ist es, der endgültige Entscheidungen trifft und damit neue Regeln für die künstlerische Arbeit aufstellt. Die Moderne konfrontiert die Tradition mit einer neuen inneren Kraft, mit der Energie und Aktivität des Menschen, der verstanden hat, dass er frei und unabhängig ist von alten festgeschriebenen Normen und Regeln. Der moderne Mensch und somit auch der moderne Autor ist jemand, der seine eigene Subjektivität als höchsten Wert erkannt hat und aus dieser Perspektive – geleitet von seinem Wissen, seiner Sensibilität und seiner Erfahrung – seine Umwelt bewertet. Jemand, der seine – subjektive – Sicht auf die Welt und die menschlichen Angelegenheiten festigt und weiterentwickelt, der eine neue Basis für sein Leben und Handeln sucht und anerkannten Autoritäten oft widerspricht. In der modernen Welt wird das Bewusstsein des eigenen „Ichs“ zum einzigen Maßstab für die Wahrheit. Die Welt bin „ich“, sagen die Verfechter der modernen Subjektivität und lehnen gleichzeitig die traditionelle Relation zwischen dem Ich und der Welt ab, wonach der Mensch nur ein Element im Weltgefüge ist. Bei der Erforschung und Beschreibung der neuen Subjektivität hat Jürgen Habermas zwischen folgenden vier Prinzipien unterschieden: zwischen dem Individualismus, dem Recht auf Kritik, der Autonomie des Handelns und dem Idealismus. Diese vier Aspekte definieren die Moderne vor allem aus philosophischer und soziologischer Sicht, sie gelten aber auch für die Kunst und die Literatur.

Die moderne Literatur ist eine eigenständige, autonome und unvorhersehbare Literatur. Das Bedürfnis nach Freiheit und das Recht auf Autonomie verbinden sich darin mit dem Recht, alle menschlichen Normen und Ordnungen zu kritisieren. Seit der Romantik bildet die Literatur nicht nur die Welt ab, sondern formt und verändert dieses Abbild auch. Die Literaten der Romantik idealisieren die Rolle des Künstlers, der nicht nach Regeln handelt, sondern sich von seiner Fantasie lenken lässt. Im Zusammenhang mit dem Begriff der

Moderne lässt sich ein deutlicher Gegensatz erkennen, der einerseits durch die Unterteilung der traditionellen Literatur in Gattung, Genre, Aufbau, Stilistik und Weltanschauung definiert wird, und andererseits durch die Literatur, die aus individuellen und einzigartigen Erfahrungen, aus einer spontanen und zugleich kritischen Reaktion auf die Welt erwächst. Sie hängt eng zusammen mit der Überzeugung, dass die Welt keine unveränderliche Form hat, sondern dass alles in ihr beweglich und unstet ist. Auch die menschliche Psyche und Vorstellungskraft drängen unaufhörlich vorwärts, verlangen nach Erfahrungen und Eindrücken.

Gleichzeitig trägt die Moderne eine Art nicht auszumerzendes „Todes-Gen“ in sich. Denn all die Elemente, die die Tradition überwinden, eine Perspektive für die subjektive Expression eröffnen und sich zu einem Komplex zusammensetzen, der sich wiederum in einem bestimmten Moment offenbart, werden im Moment ihrer Verwirklichung selbst zum Paradigma und somit zur Herausforderung für die nächste – ebenso autonome und kritische – Bewegung. Die Moderne ist als Dynamik ständig stattfindender Veränderungen zu verstehen, inspiriert und ausgelöst durch ein unabhängiges kreatives Subjekt. In der Literatur bedeutet Moderne auch, dass die kognitive Objektivität ersetzt wird durch subjektive Annäherung an die dargestellte Realität, durch Digression, Bruchstückhaftigkeit, Ironie und Offenheit des Werkes sowie durch die Suche nach neuen sprachlichen Formen. Die moderne Literatur versucht, mit den Spannungen und der Dynamik der Realität in Harmonie zu kommen.

## 1. Die Kraft der erneuerten Poesie Juliusz Słowackis Versepos *Beniowski*

*Beniowski* (1841) – ein romantisch-ironische Versepos (*poemat dygresyjny*) von Juliusz Słowacki – ist eines der bemerkenswertesten polemischen poetischen Werke der polnischen Romantik. Es fängt die Atmosphäre der politischen und literarischen Auseinandersetzungen und Diskussionen ein, die nach dem Novemberaufstand durch die polnische Emigrantengemeinde in Paris herrschten. Der Dichter lässt die Handlung in der Zeit der Konföderation von Bar spielen, die in der gleichnamigen ukrainischen Stadt vom polnischen Kleinadel gegen König Stanisław August und Russland gegründet wurde. Der Kampf im Namen der Verteidigung des katholischen Glaubens und der politischen Freiheit führte zu einem Bürgerkrieg, der die Adelsrepublik in den Jahren 1768–1772 verwüstete und mit der ersten Teilung Polens endete.

Słowackis Haupt- und Titelfigur ist Maurycy Beniowski, entwickelt nach dem Vorbild der realen und historischen Figur des Moritz Benjowski. Die Biografie des literarischen Beniowskis unterscheidet sich jedoch deutlich von der Biografie des realen Vorbilds. Słowacki gestaltete den fiktiven Beniowski nach seiner dichterischen Fantasie und entsprechend dem literarischen Aufbau des Werkes. Die Handlung des Epos wird im ersten Gesang – besprochen werden hier die ersten fünf Gesänge, die Słowacki 1841 veröffentlichte – als die Geschichte von Maurycy Beniowski, einem jungen Adligen, der zwar arm, aber mit dem Grafentitel ausgestattet ist, erzählt. Er verlässt seine Heimat und bricht auf in eine Welt, die von einem blutigen Bürgerkrieg heimgesucht wird. Er verlässt sein Elternhaus und seine Geliebte Aniela – die Tochter des Starosten – und wird beinahe sofort von den sich dynamisch entwickelnden Ereignissen mitgerissen. Die Geschichte von Beniowskis weiterem Leben, unterbrochen von Einschüben, die oft nichts mit der Hauptfigur zu tun haben, führt die Leser durch blutige Bilder der Konföderation und des Kosakenaufstandes gegen den Adel. Vor dem Hintergrund dieser dramatischen Ereignisse lassen sich die ungewöhnlichen Abenteuer des Protagonisten verfolgen. Im zweiten Gesang verabschiedet sich Beniowski von Aniela, und als er schließlich abreist, tauchen die Eidgenossen zusammen mit Pater Marek und dem Kosaken Sawa im Schloss des Starosten auf. Dort spielen sich daraufhin dramatische Szenen ab, in denen die Eidgenossen den Vaterlandsverräter Dzieduszycki, der ebenfalls um Anielas Hand wirbt, bestrafen. Der dritte Gesang konzentriert sich auf die Schlacht

um Bar, die Stadt, in der die Konföderation gegründet wurde. Schon will sich Beniowski in die Schlacht stürzen, doch er wird vom Tanz eines Taubenpaares abgelenkt – er „galoppiert, sie einzuholen“ (SŁOWACKI 1999, 67) [Orig.: „w galop szedł za lotem ptaków“ (SŁOWACKI 1901, 124)] – und rettet ein schönes Mädchen vor russischen Soldaten. Im vierten Gesang wird Beniowski von den Eidgenossen mit einer Mission auf die Krim geschickt, zum tatarischen Khan. Im fünften Gesang zieht Beniowski mutig auf die Krim, doch an dieser Stelle unterbricht der Dichter die Handlung. So sieht das Handlungsgerüst der ersten fünf Gesänge von *Beniowski* aus.

Der fünfte Gesang endet mit Worten an Adam Mickiewicz, mit denen Słowacki die Pariser Emigrantenkreise kritisiert und gegen die von eben diesen Kreisen geäußerten negativen Meinungen über sein eigenes Werk polemisiert. Die darauffolgenden Gesänge des Gedichtes (VI–XVI) wurden zu Lebzeiten des Dichters nicht veröffentlicht. Erst zusammen mit verschiedenen Autoreneditionen und Textvarianten nach Słowackis Tod wurden sie in *Pisma pośmiertne* (Posthume Schriften) von Antoni Małcki herausgegeben.

Słowackis Epos *Beniowski* wurde im Mai 1841 in Paris veröffentlicht und rief sofort zahlreiche Reaktionen in der polnischen Emigrantengemeinde hervor. Über *Beniowski* diskutierten, debattierten und schrieben manche begeistert, andere misstrauisch und wieder andere empört. Kein Wunder. Słowackis Epos übertraf die damals gängigen Vorstellungen von den Möglichkeiten und Grenzen der Dichtkunst und überraschte mit mutigen kompromisslosen Angriffen auf die romantischen und zum Teil nationalen Heiligen, vor allem auf Mickiewicz. Die Leser und Rezensenten kamen mit der Struktur des Werkes, die voller plötzlicher Wendungen, Sprünge und abschweifender Einwüfe war, nicht zurecht:

Die damals veröffentlichten Kritiken sind gar nicht böswillig, sondern zeigen die völlige Hilflosigkeit angesichts eines Werkes, das alle Konventionen und Maßstäbe gründlich durchbrochen hat.

(KOWALCZYKOWA 1996, LXIII)

Das Wort „Hilflosigkeit“ trifft den Gemüts- und Seelenzustand der damaligen Leserschaft von *Beniowski* recht genau. Słowackis Epos war in der Tat anders als alles, was bis dahin in der polnischen romantischen Dichtung geschrieben worden war. Es war ein individuelles und originelles Werk, wenn aber nur auf die strukturelle Verwandtschaft mit Byrons *Don Juan* (die durchaus vorhanden ist) verwiesen wird, ist dies für die Interpretation viel zu wenig. Denn *Beniowski*

schlug einen neuen, bisher unbekanntem lyrischen Weg ein und skizzierte Perspektiven, die kein anderes Werk der polnischen Literatur vor ihm angedeutet hatte. Diese Möglichkeiten und Qualitäten, die in Słowackis Text und seiner Sprache verborgen sind, wurden damals vielleicht nur von zwei ebenso bedeutenden und sensiblen Dichtern wahrgenommen und erspürt: von Cyprian Kamil Norwid und Zygmunt Krasiński.

Mit dem Versepos *Beniowski* begann Słowacki eine große Auseinandersetzung mit der polnischen Leserschaft, ihren Vorurteilen, Abneigungen und Gewohnheiten, mit ihrer Fantasie und Sprache. Mit diesem Werk wollte er das Gewissen, die Gefühle und Gedanken der Polen aufrütteln, die – so glaubte er – stagniert waren und ihre Sensibilität für neue Wort- und Gedankenverbindungen verloren hatten. Er griff damit die „Hegels aus Posen, Krakauer Puristen, / Historiker, Chronisten aus Paris“ (SŁOWACKI 1999, 68) [Orig.: „Hegłów poznańskich, krakowskich purystów, / Paryskich kronikarzy...“ (SŁOWACKI 1901, 126)] an. Das war eine echte Herausforderung und auch ein enormes Risiko. Der Autor von *Kordian* (1834) und *Anhelli* (1838) stand allein gegen eine dichte Formation, die die alte Sprache für die Lyrik und das Denken verteidigte. Słowacki war der Meinung, diese Sprache müsse revolutioniert, mit einem neuen Klang versehen und in neue Zusammenhänge gebracht werden. Er spürte, dass er nur mit einer neuen, anders funktionierenden Sprache, losgelöst von eingespielten Vorgaben, die Mauer der alten Ordnung durchbrechen könnte.

*Beniowski* wurde als Roman, ja sogar als Romanze gelesen, wobei das Wichtigste und Entscheidende an dem Gedicht gar nicht wahrgenommen wurde. Dabei schlug Słowacki mit seinem Werk einen neuen eigenwilligen sowie völlig unabhängigen Weg ein, der in einem radikalen Umbau seiner eigenen bisherigen Vorstellung von der Rolle des Dichters bestand. Mit seinem Versepos setzte Słowacki alles auf eine Karte. *Beniowski* ist ein Werk über den Mut und die Freiheit, aber auch über die Wahrheit und das Unheil, mit dem der Dichter nicht nur andere, sondern auch sich selbst veränderte:

Ich gehe nicht den Lügenweg wie ihr,  
Geh' andre Wege – und das Volk mit mir!  
(Słowacki 1999, 116)

Nie pójdę z wami, waszą drogą kłamną –  
Pójdę gdzie indziej! – i Lud pójdzie za mną!  
(SŁOWACKI 1901, 223)

*Beniowski* steht für einen neuen lyrischen Weg, verspricht neue – wahre – Gefühle und Erfahrungen und vor allem ein wahrhaftiges Ziel. In dieser imperativen Erklärung wendet sich Słowacki an alle, die sich geistige und seelische Läuterung wünschen. Sein Werk ist ein Manifest für eine neue Lyrik, für eine Lyrik, die „das Volk“ auffängt und auf die neuen Herausforderungen der Welt reagiert. Słowacki glaubte an die Kraft der Poesie. Doch diese so entschieden und kategorisch erklärte Neuheit wird nicht im Detail vorgestellt. Das Pathos des Aufrufs lässt nichts Konkretes erkennen. Die Zukunftsvision ist erhaben, aber nicht präzise. *Beniowski* klingt wie ein Manifest gegen die alte Poetik und wie eine Hymne des Glaubens an eine neue Führung und die Überwindung des „Litauischen Gottes“, d. h. Adam Mickiewicz'. Obwohl es nicht über Parolen hinaus geht, rüttelte Słowackis Epos die Polen auf und veranlasste sie, ihren Denkhorizont zu erweitern und sich neuen Herausforderungen und Aufgaben zu stellen. Denn Słowacki wurde zum Lieblingsdichter der Generation, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts aufbrach, um für die Freiheit Polens und der Polen zu kämpfen.

Mit der Verschriftlichung des Gedichts hatte Słowacki wahrscheinlich 1839 begonnen. Ein Jahr zuvor war er von einer dreijährigen Reise aus dem Osten nach Paris zurückgekehrt. Er hatte großartige Reiseerfahrungen gemacht, die nicht nur im Kennenlernen und in dem Besuch außergewöhnlicher und symbolträchtiger Orte bestanden hatte, sondern auch eine Zeit war, in der der Dichter seinen geistigen und schöpferischen Horizont neu ordnete. Weit weg von den Pariser Künstlerkreisen konnte Słowacki sich selbst und sein Werk aus der Distanz betrachten und viele seiner Urteile über das Leben, den Glauben, die Kunst, über Polen, die Freiheit und die Politik vertiefen. Während dieser außergewöhnlichen Reise durch Italien, Griechenland, Syrien, Ägypten und Palästina tauchte Słowacki in die historische und kulturelle Vergangenheit ein, aber er begab sich auch – nicht nur im wörtlichen Sinne – in die Wüste und suchte dort nach dem Sinn und dem Ziel des menschlichen Lebens. Die Gesamtheit dieser Erlebnisse und Eindrücke veränderten seine Lyrik. Als er nach Paris zurückgekehrt war, machte er sich mit diesen Erfahrungen an die Arbeit und verfasste *Beniowski*.

Einfluss auf die endgültige Form und Aussage des Epos und insbesondere auf das Ende des fünften Gesangs, mit dem der Teil von *Beniowski* abschließt, den Słowacki gedruckt veröffentlichte, hatte die berühmte und später von Emigranten oft kommentierte Begegnung am 25. Dezember 1940 bei dem Verleger und Buchhändler Eustachy Januszkiewicz, bei der es zu einem außergewöhnlichen Improvisationsduell zwischen Słowacki und Mickiewicz kam. Mickiewicz

wurde als Sieger gefeiert und Słowacki geriet wieder in den Hintergrund. Doch der Dichter beschloss, nicht aus gekränktem Stolz heraus zu reagieren, sondern aus der Überzeugung, dass die Zeit gekommen war, der polnischen Literatur neue Horizonte zu eröffnen. Der Ausruf „und das Volk mit mir!“ (SŁOWACKI 1999, 116), der ein Bild von einer Zukunft mit neuen Prinzipien und Zielen skizziert, ist verbunden mit dem wahrhaftigen Glauben an die Kraft der erneuerten Poesie. Słowacki folgte mutig der inneren Stimme seiner schöpferischen Intuition.

Die von dem Dichter zur Veröffentlichung vorgelegte Version der ersten fünf Gesänge wurde zu einer klaren Trennlinie zwischen dem bisherigen Modell der romantischen Poesie, die sich auf die Probleme und Erlebnisse eines einsamen Protagonisten konzentrierte, und der Vision von einer für die Wechselfälle der Ereignisse offenen, modernen und traditionskritischen Poesie.

Überhaupt ist *Beniowski* ein Epos des Abschieds – von Themen, menschlichen Haltungen und Poetiken; es ist ein Epos der Polemik – mit Kritikern und im Finale des fünften Gesangs ‚mit dem alten Gott‘ des polnischen Parnass, mit Mickiewicz. (WITKOWSKA 1986, 162 f.)

Eine bedeutsame und sachdienliche Bemerkung, die bis zu den Ursprüngen von *Beniowski* zurückreicht, stammt von dem herausragende Słowacki-Kenner Juliusz Kleiner:

Für einen Mann, der sich ohne Furcht und Zögern dem Kampf stellt, ist dieser Kampf ein Kräftemessen, eine Darbietung vor sich selbst und vor anderen. Das ist auch die psychologische Voraussetzung von *Beniowski*: die Haltung eines (Ver-)Fechters, der effektiv und siegreich zeigen will, dass er alle Waffen im Gefecht beherrscht. (KLEINER 1928, 107)

Słowacki erwies sich als ein ausgezeichneter „(Ver-)Fechter“. Er stieß und stach genau und zielsicher. Schließlich hatte er eine große Beobachtungsgabe, er wusste die Sprache präzise einzusetzen und beherrschte Ironie und Parodie meisterhaft. Dies war seine schärfste Angriffswaffe. In *Beniowski* nutzte er sie nicht nur, um seine Feinde zu demütigen, sondern auch, um das Feld für eine neue Poesie freizuräumen. Słowacki ordnete diese strategischen Pläne einer konkreten Taktik und Poetik unter. Seiner Hauptwaffe wurde die Ironie, seine Ausdrucksform das erzählende und offene Epos, das in gewisser Weise univer-

sell war und den aus ausgedehnten Abschweifungen bestehenden Handlungsablauf in Gang hielt. Juliusz Słowackis *Beniowski* ist in seiner Form in Gänze ein romantisch-ironisches Versepos (*poemat dygresyjny*).

Ein romantisch-ironisches Versepos ist eine Versgattung, die aus einer Handlung und einer Konstruktion aus ausgedehnten Abschweifungen lyrischer, reflektierender und metapoetischer Natur besteht. Dieser Gedichttyp ist mit dem poetischen Roman verwandt. Er bildete sich in der Romantik heraus und entwickelte seine typische Form in den Werken von George Byron (*Don Juan* [1819], *Childe Harold* [1812]). Die Hauptfigur eines romantisch-ironischen Versepos ist der Erzähler, der sich direkt an den Leser wendet und mit der Handlung sowie dem Protagonisten beiläufig-ironisch und heiter umgeht. Die Digressionen ergeben sich in der Regel nicht aus dem Aufbau der Handlung und stehen nicht mit deren Inhalt im Zusammenhang. Der Erzähler webt sie in die Struktur des Gedichts ein und entwickelt sie in einem beliebigen und für den Leser häufig überraschenden Moment. Doch es sind die Thematik, der Charakter und der Stil der Digressionen, die die Gesamtbedeutung des Werkes ausmachen. Das romantisch-ironische Versepos ist ein Genre, das den Leser in eine Art Spiel mit dem Erzähler hineinzieht. Der Erzähler versteckt sich nicht, im Gegenteil: Er tritt oft in den Vordergrund und erinnert an seine Anwesenheit. Er will, dass der Leser reagiert und antwortet. Dafür setzt er direkte Ansprachen, Appelle, Apostrophe, Fragen und Interjektionen ein, wie beispielsweise an diesen Stellen: „Hier hätte ich dein Urteil gern erfahren, / Mein Leser greif in deinen Meinungsschatz“ (SŁOWACKI 1999, 23) [Orig.: „A tu bym wiedzieć chciał tve mądre zdanie, / Mój czytelniku, i twój sąd o rzeczy“ (SŁOWACKI 1901, 38)] oder: „Doch worum ging`s? ... Ach ja! Zwei Moskowiter / In jener Schlucht, erschlagen, transzendent“ (SŁOWACKI 1999, 69) [Orig.: „O czémże ja mówilem?...Ha...W tym jarze / Dwóch zarąbanych leżało Moskali“ (SŁOWACKI 1901, 129)]. Das Epos ist so aufgebaut, dass, abhängig vom jeweiligen Kontext und den Umständen, die lebendige Rede imitiert wird. Der Erzähler beginnt Handlungsstränge, verliert aber den Faden und kehrt an anderer Stelle zu ihnen zurück. Er ist ein Geschichtenerzähler, der narrative Kunstgriffe anwendet, die nur er selbst kennt. Der Leser hat den Status eines Zuhörers, der an einer Begegnung teilhat; er und der Erzähler verfügen über gemeinsames Wissen, doch der Leser ist jemand, der in die erzählte Welt hineingeführt wird. Der Erzähler von *Beniowski* verzaubert mit seiner Kunst und Erzähltechnik. Słowacki hatte ein ausgezeichnetes Ohr und Sprachgefühl, er verstand sich auf Imitationen, Pastiche und Parodien und war in der Lage, auf stilistischer und semantischer Ebene mit der Sprache zu spielen. Er wusste, all dies in die konzeptionelle und

kompositorische Ordnung eines romantisch-ironischen Versepos einzubetten. Słowacki arbeitete in *Beniowski* viele digressive Anmerkungen ein, die sich mit den verschiedensten Themen, Begriffen und Fragen befassen. Sie beziehen sich auch auf historische Ereignisse, wie z. B. auf die Bar-Konföderation, den Novemberaufstand und auf frühere militärische Ereignisse. In seinem Epos verschmilzt dies alles zu einem gemeinsamen, im kollektiven Gedächtnis verankerten Mythos vom ritterlichen Aufbruch zum Schlachtfeld, wenn die Heimat ruft:

[...] Das Haus des Vaters  
Räumt unser Held samt greisem Knecht im Fluge –  
Wie Frau'n Emilia das Haus der Platers,  
Czarniecki weiland seins zum Dänenzuge ...  
(SŁOWACKI 1999, 19)

[...] Nasz bohater  
Dom swój opuszczał ze swym starym sługą  
Jak opuszczała swój dom panna Plater...  
A kiedyś dawniej, Czarniecki z kolczugą...  
(SŁOWACKI 1901, 30)

Słowacki verwendet besonders klare Bilder, so dass der Leser sich mit den Gefühlen, den Verhaltensweisen und den Reaktionen des Protagonisten identifizieren kann. Aber all das bildet den Hintergrund, ist eine Verkürzung, eine Beschwörung allgemeiner Begriffe und Bilder, die überdacht und in Beziehung zur Geschichtsphilosophie gesetzt werden müssen. Diese Rolle spielt die ganze Geschichte von Beniowskis Abenteuern. Słowacki erfand die Handlung, er erfand auch den Helden, obwohl er ihm den Namen einer authentischen Figur gab. Alle Elemente des Epos sind demzufolge komplett erfunden und fiktiv. Auch die Digressionen, die die Handlung unterbrechen, sind erfunden bzw. vom Autor wohl überlegt. Die gesamte Struktur des Epos ist somit eine intellektuelle Konstruktion, die den Zweck verfolgt, die Gedanken und die Herzen der Leser zu bewegen.

Słowackis Epos beginnt in einem ernsten Tonfall, der den Leser auf eine erhabene Erzählung über das Schicksal eines jungen Adligen einstimmt, der in einer ungewissen und „blutigen“ Zeit des Krieges in die Welt zieht. *Beniowskis* Einstieg erfüllt damit die Voraussetzungen für den Beginn eines Epos. Doch schon nach wenigen Strophen wird das epische Pathos deutlich heruntergefahren, gesprengt und zerstört. Bereits in der dritten Strophe, deren Anfang

noch in einem feierlichen und zarten Ton gehalten ist, kommt es zu einem überraschenden stilistischen Bruch:

Gar schön war seine Jugend, ohne Ruh!  
 Ach, Jugend ist ja dann nur schön zu heißen,  
 Setzt unbewehrter Brust sie heftig zu,  
 So daß die Nerven nicht, erschlaft verschleißten,  
 Sondern wie Harfen klingen immerzu  
 Und selbst beim Lied der Leidenschaft nicht reißen.  
 Beniowski, der die Jugendzeit durchbebte,  
 Empfang für drei – so daß er dreifach lebte.  
 (SŁOWACKI 1999, 9)

Młodość miał bardzo piękną, niespokojną.  
 Ach! taka młodość nazwać piękną,  
 Która zburzy piers jeszcze niezbrojną,  
 Od której nerwy w człowieku nie zmiękną,  
 Ale się staną niby harfą strojną,  
 I bite pieśnią zapału nie pęką.  
 Przez całą młodość, Pan Beniowski bujnie  
 Za trzech ludzi czuł – a więc żył potrójnie.  
 (SŁOWACKI 1901, 10)

Die letzte Zeile bricht bewusst die Spannung, die durch die Gedanken über die schöne Jugend des Protagonisten hervorgerufen wurde. Der plötzliche Umschwung im Tonfall entlarvt ironisch den alten Typus des lyrischen Protagonisten. Słowacki operiert in seinem Epos ständig mit konstruierten Gegensätzen und Vergleichen. Er führt den Leser auf einen ihm gut bekannten Weg, ausgetreten von der Generation romantischer Dichter und Schöpfer einsamer, schöner, aber düsterer, edler, aber unglücklicher, nach Recht und Gesetz aber ungerecht verurteilter Figuren. Diese Figur – diesen einsamen, leidenden und zu den größten Opfern bereiten, byronischen Helden – schob Słowacki beiseite, indem er dessen Eigenschaften literarisch und mit Ironie bloßstellte und dessen Erfolglosigkeit und Inkompatibilität mit einer immer komplexer werdenden Welt, die andere Verhaltensregeln verlangt, offenbarte. Gut herauszulesen ist dies am Anfang des dritten Gesangs:

Gar traurig ist's, im hellen Lebenslenze  
 So einsam wie Herr Kasimir zu sein:  
 Die Welt liegt vor dir ohne Grenze,  
 Ganz Regenbogen; faßt du dann hinein,  
 Ist's Dreck! Vollführt das Herz noch Liebenstänze –  
 Lebst nicht auf Erden, schwelgst in Träumerein;  
 Erkaltet's – hast sie schärfer im Visiere  
 Und merkst erst, daß die ganze Welt ... Satire.  
 (SŁOWACKI 1999, 58)

O! jakże smutno w jasnej życia wiosnie  
 Być tak samotnym jako Pan Kazimierz;  
 Gdy świat przed Toba w nieskończoność rośnie,  
 Gdy wszystko tęczą; lecz czego się imiesz,  
 Błotem. – Dopóki serce wre miłośnie,  
 Nie żyjesz na tym świecie, ale drzemiesz:  
 Gdy zgaśnie, wtenczas zaczynasz dopiero  
 Pojmować, że ten cały świat – satyrą.  
 (SŁOWACKI 1901, 40)

Die Ironie wird hier deutlich in der Schwerpunktverschiebung von dem, was mit dem typischen, einsamen und romantischen Protagonisten verbunden wurde, hin zu dem, was künstlich, gestellt und unwahr ist. Dies veränderte nicht nur die Perspektive bei der Betrachtung der Realität, sondern auch deren Beurteilung und Bewertung.

Słowacki war ein Meister der Ironie. Durch sein Schreiben gewann die Ironie an Kraft, entlarvte Halbwahrheiten, wurde zu einer Quelle poetischer Erleuchtung und Offenbarung und gab der dargestellten Welt neue Bedeutungen. Słowacki entwickelte die Art von Ironie, die romantische Ironie genannt wird. Diese Kategorie der Ironie unterscheidet sich deutlich von der sogenannten sokratischen Ironie, die darin besteht, die Wahrheit zu suchen und zu finden, indem Widersprüche im Denken und Handeln des Gegenübers entlarvt werden. Romantische Ironie ist vor allem eine bestimmte Haltung des Autors zu seinem eigenen Werk. Sie nahm dabei häufig die Form der Selbstironie an. Der Schöpfer konnte damit das Aushebeln, was aus seiner Sicht illusorisch, unwahr und unehrlich war. Dieses Vorgehen war frei, kritisch und subjektiv, erforderte aber den Mut und die Entschlossenheit des Dichters.

In Słowackis Epos vermischen sich Wirklichkeit und Fantasie. Der Dichter spottet, scherzt, aber ist auch ernst. In den Stansen, in denen das Gedicht geschrieben ist, müssen diese Unterschiede und Tonfälle erfasst und einander in dem richtigen Kontexten gegenübergestellt werden. Das ist wichtig, denn Słowacki beklagt in *Beniowski* die Trägheit und Gedankenlosigkeit der Emigrantengemeinde, er kritisiert Schriftsteller mit mittelmäßigem Talent – die „Franko-Prosaisten, / Kosaken-Schreiber“ (SŁOWACKI 1999, 68) [Orig.: „franko-romansistów / Kozako-powieściarzy“ (SŁOWACKI 1901, 126)] –, aber er klagte auch Verräter an:

Wallenrodismus oder Wallenrodik  
Tat schon viele Gutes, ward zum Lebensretter!  
Gab dem Verrat so etwas wie Methodik,  
Machte aus *einem* – tausende Verräter.  
(SŁOWACKI 1999, 41)

Walenrodoczność czyli Walenrodyzm  
Ten wiele zrobił dobrego- najwięcej!  
Wprowadził pewny do zdrady metodyzm,  
Z jednego, zrobił zdrajców sto tysięcy.  
(SŁOWACKI 1901, 27)

Er erklärte fast allen den Krieg und erspürte mutig, dass die Zukunft ihm und seiner Lyrik gehören würde. Er sah sie auch durch das Prisma der Sprache. In *Beniowski* verwendet er eine ungewöhnliche Sprache, voller Neologismen und unkonventioneller und dynamischer Phrasen. Ein gutes Beispiel dafür ist der Vers aus dem oben zitierten Ausschnitt: „Gab dem Verrat so etwas wie Methodik“ (SŁOWACKI 1999, 41). Verrat ist etwas Unverzeihliches. In der Welt des Rittertums und der Romantik – erwähnt sei hier Adam Mickiewicz' *Konrad Wallenrod* (1828) – wurde er stets mit großem Ernst, auf höchstem axiologisch-verbalem Niveau dargestellt. Słowacki durchbricht diese Ernsthaftigkeit mit sprachlicher Ironie, entkräftet und blockiert sie. Er stellt eine verabscheuungswürdige Tat neben eine – man könnte sagen – Routinehandlung. Dies ist nur eins von vielen Beispielen. Das ironische Spiel mit Bedeutungen und dem Vokabular auf der sprachlichen Ebene des Werkes ist ein wichtiges Signal, das auf Słowackis Überzeugung hinweist, dass die Sprache der Poesie erneuert werden muss. Ihm ist die bissige Ariostosche Ironie lieber als der Monumentalismus des „Blinden Homers“.

*Beniowski* war der Ursprung für die Erneuerung der Sprache der polnischen romantischen Lyrik. Słowacki hatte – neben vielen anderen Aspekten – genau dies im Sinn:

Mir geht's drum, daß die Sprache alles sage,  
Geschmeidig ausdrückt, was der Kopf ermißt;  
[...]  
Daß alles sie durcheilt mit Geistes Flügel.  
Die Strophe soll der Takt sein – und kein Zügel.  
(SŁOWACKI 1999, 104)

Chodzi mi o to, aby język giętki  
Powiedział wszystko, co pomyśli głowa;  
[...]  
Aby przeleciał wszystko ducha skrzydłem.  
Strofa być winna taktem, nie wędzidłem.  
(SŁOWACKI 1901, 74)

Juliusz Słowacki wollte sich mit *Beniowski* und mit der Suche nach dem richtigen Takt und dem richtigen Maß, mit „der Form des Nationalepos [auseinandersetzen, sein *Beniowski*] war ein Vorschlag für einen – nach und angesichts von *Pan Tadeusz* – neuen Umgang mit der Gattungsform und der polnischen Thematik.“ (KOWALCZYKOWA 1996, LIII). Das war ein großes, schwierig zu verwirklichendes Vorhaben, aber Słowacki gelang es zweifellos zu beweisen, dass die polnische romantische Dichtung viele Gesichter hat, dass sie dynamisch, vielseitig und lebendig ist. Zum Abschluss soll der Erzähler noch einmal im Namen des Dichters zu Wort kommen:

Will ich mich doch von Qualm, Glut, Braten trennen,  
Von Ritter, Schlachta – und, das Haar im Winde,  
Gleich einem Feuerroß zur Steppe rennen,  
Wie Ariost, nicht wie Homer, der blinde.  
Doch Buntheit kann wie eine Nessel brennen:  
Verzweige ich zu sehr das Lied, so finde  
Vielleicht ich nie ein Ende, Ordnungskraft;  
Bunt aber bin ich dann – höchst beispielhaft!  
(SŁOWACKI 1999, 104)

Wolę porzucić dym, płomień, pieczywo  
 Rycerza, moja szlachtę – a sam w stepy  
 Jak ognisty koń z rozwiana grzywą,  
 Jak Ariost, nie jak Homer ślepy.  
 Ta rozmaitość może być pokrzywą....  
 I pieśń na różne podzieliwszy szczepy  
 Może do końca nie trafię i ładu;  
 Lecz rozmaitym będę – dla przykładu.  
 (SŁOWACKI 1901, 74)

*Beniowski* ist in Stanzas geschrieben, d.h. jede Strophe besteht aus acht Zeilen mit jeweils elf Silben, jede Strophe hat das Reimschema: abababcc.

Ein Auszug aus dem fünften Gesang:  
 Mir geht's drum, daß die Sprache alles sage,  
 Geschmeidig ausdrückt, was der Kopf ermißt;  
 Daß sie mal heftig gleich dem Donnerschlage,  
 Und mal auch wie ein Steppenbild so trist,  
 Und mal so weich wie einer Nympe Klage,  
 Und mal so schön wie Engelsrede ist ...  
 Daß alles sie durchheilt mit Geistes Flügel.  
 Die Strophe soll der Takt sein – und kein Zügel.

Aus ihr heißt's alles holen: Sehnsuchtsbeben,  
 Dann einen stillen Blitz, der schimmernd schmolz,  
 Dann heißt's mit goldnen Strahlen sie umgeben,  
 Dann blähen sie mit altem Ahnenstolz,  
 Dann in Arachnes Feinarbeit sie weben,  
 Dann aus Morast sie formen – wie am Holz  
 Ein Schwalbennest, das unterm Dachraum klebt  
 Und für die Sonne singt, die sich erhebt ...  
 (SŁOWACKI 1999, 104)

Chodzi mi o to, aby język giętki  
 Powiedział wszystko, co pomyśli głowa;  
 A czasem był jak piorun prędko,  
 A czasem smutny jako pieśń stepowa,

A czasem jako skarga Nimfy miętki,  
 A czasem piękny jak Aniołów mowa...  
 Aby przeleciał wszystko ducha skrzydłem.  
 Strofa być winna taktem, nie wędzidłem.

Z niej wszystko dobyć – zamglić ją tęsknotą;  
 Potem z niej łyśkać błyskawicą cichą,  
 Potem w promieniach ja pokazać złotą.  
 Potem nadętych dawnych przodków pychę,  
 Potem ja utkać Arachny robotą,  
 Potem ulepić z błota, jak pod strychą  
 Gniazdo jaskółcze, przybite do drzewa,  
 Co w sobie słońcu wschodzącemu śpiewa...  
 (SŁOWACKI 1901, 74 f.)

## 2. Die Form ist allmächtig Witold Gombrowicz' Roman *Ferdydurke*

Witold Gombrowicz' erster Roman mit dem Titel *Ferdydurke* wurde 1937 von der *Verlagsgesellschaft Rój* in Warschau veröffentlicht. *Ferdydurke* war jedoch nicht das erste Buch des noch jungen, 1904 geborenen Autors. Bereits 1933 war sein Kurzgeschichtenband *Pamiętnik z okresu dojrzewania* (*Memoiren aus der Epoche des Reifens*) erschienen. Obwohl er schon vorher in Warschauer Literatur- und Künstlerkreisen Anerkennung genoss, wurde Gombrowicz erst mit der Veröffentlichung des Romans berühmt. Die damaligen Rezensionen und Kritiken über den Roman waren geprägt von Bewunderung und Überraschung aber auch von Empörung. Oft handelte es sich dabei um Kommentare und Urteile, die nicht auf die Intentionen des Verfassers eingingen.

*Ferdydurke* besteht aus drei zusammenhängenden Erzählungen, die durch zwei inhaltlich unabhängige Novellen getrennt sind. Die Hauptfigur ist ein Mann in den Dreißigern namens Józio, der noch auf der Suche nach seinem Platz im Leben ist. Er kann sich trotz seines Alters nicht in die ihn umgebende, geordnete Welt eingliedern. Dadurch entsteht der Eindruck, Józio lebe an der Grenze zwischen Realität und Traum und zwischen Gegenwart und Vergangenheit:

Erinnerungen, Erinnerungen! Den Kopf ins Kissen gedrückt, die Beine unter der Decke, bald von Gelächter, bald von Angst geschüttelt, zog ich die Bilanz meines Eintritts unter die Erwachsenen.

(GOMBROWICZ 1960, 11)

Wspomnienia, wspomnienia! Z głową wtuloną w poduszkę, z nogami pod kołdrą, miotany już to śmieszkiem, już to lękiem, czyniłem bilans wejścia między dorosłych. (GOMBROWICZ 1994, 8)

Die meiste Zeit verbringt Józio in diesem Schwebezustand und denkt dabei über verschiedene Ereignisse und Situationen nach. Er versucht sich auch in der Literatur und veröffentlicht ein Buch mit dem – wohl nicht zufällig gewählten – Titel *Memoiren aus der Epoche des Reifens*. Das Buch macht nicht nur keinen ernstzunehmenden Schriftsteller aus ihm, sondern stößt ihn – entgegen aller Erwartung – in den Abgrund der Unreife. Józio kann sich aus den daraus folgenden Paradoxien und Absurditäten nur schwer wieder befreien. Er fühlt sich als Schriftsteller von seiner Umgebung, den „Gemeinden Halbgebildeter“, abgelehnt und unverstanden. Um zu beweisen, dass er erwachsen und reif ist, will er ein neues Buch verfassen. Während der Protagonist in Erinnerungen schwelgt und nachdenkt, taucht Professor Pimko, die Verkörperung eines Gymnasialpaukers, in seinem Zimmer auf. Professor Pimko nimmt Józio dessen Illusionen über das Erwachsensein, tadelt ihn und schickt ihn zurück in die Schule. Die Unreife des Protagonisten wird durch die Entscheidung des Paukers offiziell bestätigt. Józio ist, wie Gombrowicz es nennt, „verpopot“ (GOMBROWICZ 1960, 83) [Orig.: „upupienie“ (GOMBROWICZ 1994, 171)].

Die Schule, in die der Protagonist kommt, ist eine seltsame, alles anderen als normale, eine anachronistische Welt. Hier werden die Schüler wie Kinder behandelt und von ihren Lehrern und Müttern permanent beobachtet und gemäßregelt. Die Schule von Professor Pimko und Direktor Federfuchs stellt eine völlig „verpopote“ Welt dar. Der Unterricht findet nach alten Regeln statt. Die Schüler sprechen und benehmen sich zum Teil wie die Zöglinge alter Jesuitenklöster, teils wie Gymnasiasten des 19. Jahrhunderts oder wie Jugendliche aus den dreißiger Jahren. Es handelt sich um eine Mischung aus Mustern und Stilen. Das Lernen besteht darin, ewig Formeln zu wiederholen und festgelegte Meinungen anzunehmen. Diese Methode spiegelt sich besonders in der berühmten Unterrichtsszene wider, in der die Schüler die Worte von Professor Bladaczka nachsprechen müssen: „wir entzücken uns, denn er [Słowacki] war ein großer Dichter“ (GOMBROWICZ 1960, 58) [Orig.: „Słowacki był wielkim poetą“ „zach-

wyca“ (GOMBROWICZ 1994, 44)]. Jeder Protest ihrerseits ist aussichtslos, wie sich in dem darauffolgenden Wortgefecht zwischen dem Schüler Gałkiewicz und Professor Bladaczka bestätigt. Die Diskussion findet mit dem Satz: „[Wir] verehren ihn, denn er war ein Känder“ (GOMBROWICZ 1960, 58) [Orig.: „gdyż wieszczem był“ (GOMBROWICZ 1994, 46)] ihr Ende.

Auch die Schüler dieser merkwürdigen Erziehungseinrichtung verhalten sich eigenartig. Das Hauptthema ihrer Diskussionen und Argumente ist die Frage der Unschuld, wobei sie sich in zwei Lager aufteilen lassen: in die unschuldigen, unaufgeklärten Knaben und die aufgeklärten Kerle<sup>1</sup>. Der Streit zwischen ihnen entwickelt sich zu einem Duell der (unschuldigen und aufgeklärten) Mienen zwischen Mjentus und Siphon, das schließlich in einer allgemeinen Schlägerei aller Schüler endet. An dieser Stelle unterbricht der Autor seine Erzählung, gibt „die Lächerlichkeit der Fiktion, die Qual des Anachronismus“ (GOMBROWICZ 1960, 83) [Orig.: „śmieszność fikcji, mękę anachronizmu“ (GOMBROWICZ 1994, 67)] auf und präsentiert das *Vorwort zu Philidor mit Kind durchsetzt* (GOMBROWICZ 1960, 82) [Orig.: *Przedmowę do Filidora dzieckiem podszytego* (GOMBROWICZ 1994, 67)] in dem er seinen Standpunkt zur Rolle des Schriftstellers und der Kunst darstellt. Die zentrale Frage ist dabei die Form. Gombrowicz betrachtet das Problem im Kontext der Kontinuität und der Wandelbarkeit der Werkform. Die Form als Gesamtheit, einschließlich des ideologischen und geistigen Ballasts eines Werkes, müsse dynamisch und wandelbar sein.

Im zweiten Kapitel von *Ferdydurke* wird die Geschichte des „verpopoten“ Józio wieder aufgegriffen. Diesmal ist er im Haus der Familie Jungmann. Professor Pimko bringt Józio in einem Zimmer ihres Hauses unter, er stellt ihn als ruhigen und altmodischen jungen Mann vor. Die Familie Jungmann ist eine moderne, fortschrittliche Familie, die sich von dem Korsett der alten Regeln befreit hat und rationale Ansichten hochhält. Sie steht für einen gesunden Lebensstil, für Sport und individuelle Freiheit, sie unterstützt die „Kameradschaftsehe“ und akzeptiert das Recht des Einzelnen auf Freiheit. So wird sie von Professor Pimko gesehen und so sieht sie sich selbst. Józio hat jedoch den Ehrgeiz, dieses Bild zu zerstören. Es beginnt ein einzigartiges Wechselspiel zwischen ihm und Sutka, der modernen, aber nicht ganz so aufgeschlossenen links-intellektuellen Tochter der Familie Jungmann. Sutka repräsentiert die junge, tatkräftige Generation der 1930er Jahre. Józio gelingt es schlussendlich nicht nur, die scheinbare Sittenfreiheit der Familie Jungmann und ihrer Tochter zu entlarven, sondern

<sup>1</sup> „[D]ie unschuldigen, unaufgeklärten Knaben und die aufgeklärten Kerle“ – Übersetzung übernommen aus der Neuübersetzung des Romans *Ferdydurke* durch Rolf Fieguth, die 2022 bei Kampa in Zürich erscheint. (Anm. d. Übers.)

auch – mit Hilfe eines hinterlistigen Plans – Professor Pimko zu diskreditieren, in dem er für diesen ein heimliches nächtliches Rendezvous mit Sutka arrangiert.

Ähnlich wie nach dem ersten Kapitel folgt auch nach dem zweiten eine inhaltlich unabhängige Novelle. Sie beginnt mit dem *Vorwort zu Philibert mit Kind durchsetzt* (GOMBROWICZ 1960, 219). Im *Vorwort* sowie in der folgenden Erzählung *Philibert mit Kind durchsetzt* ist die Rede von Literatur und den Gründen für deren Entstehung. Gombrowicz deckt dabei absurde Kausalitäten auf, die wiederum zu geordneten Handlungssträngen führen. In diesem Kapitel werden Literatur und Kunst auf Zufall und Absurdität reduziert.

Die Handlung der dritten Erzählung spielt auf dem Gut der Familie Hurlecki, auf dem Józio mit seinem Freund Mjentus eintrifft. Ihr dortiger Aufenthalt endet in einem Skandal, weil Mjentus sich unbedingt mit dem Knecht anfreunden möchte: „[...] ‚Zum Bauernbengel, Józio, zum Bauernbengel!‘ wiederholte er leidenschaftlich“ (GOMBROWICZ 1960, 219) [Orig.: „Do parobka, Józio, do parobka, do parobka! – powtarzał zapamiętane.“ (GOMBROWICZ 1994, 177)]. Schließlich zwingt er den Knecht Walek dazu, alle zu ohrfeigen. Sie brechen den Widerstand des Knechtes, was zu einer Handlung führt, die gegen alle Normen des gesellschaftlichen Umgangs verstößt. Das ist der Beginn für ein großes Durcheinander, das in eine allgemeine Schlägerei mündet. Schlussendlich läuft Józio mit der Tochter der Hurleckis davon. Die Flucht wird jedoch als eine fingierte Entführung des Mädchens dargestellt, um den Skandal der Verbrüderung zwischen Mjentus und dem Knecht zu vertuschen. Mit der Entführung von Zosia – eine Szene, die einem Liebesroman gleicht – lässt Józio sich wiederholt von der Form knechten. Es gibt kein Entkommen aus ihr:

Denn es gibt keine Flucht vor der Fresse, als nur die in eine andere Fresse, und vor dem Menschen kann man keine Zuflucht nehmen, außer in die Arme eines anderen Menschen. Vor dem Popo aber gibt es überhaupt keine Flucht. Verfolgt mich, wenn ihr wollt. Ich fliehe mit der Fresse in den Händen. (GOMBROWICZ 1960, 320)

Gdyż nie ma ucieczki przed gębą, jak tylko w inną gębę, a przed człowiekiem schronić się można jedynie w objęcia innego człowieka. Przed pupą zaś w ogóle nie ma ucieczki. Ścigajcie mnie, jeśli chcecie. Uciekam z gębą w rękach. (GOMBROWICZ 1994, 254)

Mit diesen Worten endet Witold Gombrowicz' *Ferdydurke*.

Gombrowicz' „Fressen“, „Popos“ und „Waden“, die in *Ferdydurke* häufig auftauchen, haben figurative Bedeutung, wobei der anatomische Ursprung und die Aussagekraft der Wörter nicht verloren gehen. Sie bleiben real, greifbar und konkret. „Es gibt keine Flucht vor der Fresse“, es gibt kein Entkommen vor der Berührung; der Geist wird von der ekelhaften, niedrigen und schweren Materie erdrückt. Gombrowicz' Protagonist verliert sein Flucht-Spiel. Er flieht schließlich „mit der Fresse in den Händen“, weil er weiterhin in der ihn umgebenden Welt ist, existiert, lebt und sich in ihr bewegt. Das heißt, er bewegt sich in einer Wirklichkeit, die mit notdürftigen Kriterien geformt, gestaltet und bewertet wird; diese Kriterien verwandeln Wahrheit in Unwahrheit und Unwahrheit in Wahrheit. Der Roman *Ferdydurke* ist ein klarer und überzeugender Beweis dafür, dass Witold Gombrowicz diese absurde und paradoxe Situation wahrgenommen und empfunden hat. Er spricht im Roman die ganze Zeit davon, dass der Mensch durch eine Form, für eine Form und in einer Form gesehen, wahrgenommen und bewertet wird, die ihm jemand auferlegt. Józio versucht, dagegen anzukämpfen. Er träumt von einer Welt, in der nichts zufällig, ungerechtfertigt, unverschämt und erzwungen sei:

Erinnerungen! Der Fluch der Menschheit ist, daß unsere Existenz auf dieser Welt keinerlei bestimmte und beständige Hierarchie verträgt, sondern daß alles ständig fließt, überläuft, sich bewegt und jeder von jedem erfühlt und beurteilt werden muß; und uns Dunkle, Beschränkte und Stumpfe zu begreifen ist nicht weniger wichtig als das Begreifen der Aufgeklärten, Feinfühligten und Geistesscharfen. (GOMBROWICZ 1960, 12)

Wspomnienia! Przekleństwem ludzkości jest, iż egzystencja nasza na tym świecie nie znosi żadnej określonej i stałej hierarchii, lecz że wszystko ciągle płynie, przelewa się, rusza i każdy musi być odczuty i oceniony przez każdego, a pojęcie o nas ciemnych, ograniczonych i tępych jest nie mniej doniosłe niż pojęcie bystrych, światłych i subtelnych. (GOMBROWICZ 1994, 9)

Das macht die Form aus. Sie besteht aus törichten und klugen, genauen und ungenauen, gerechten und ungerechten Urteilen. Niemand kann ihr entkommen, der Mensch wird immer „wie“ etwas sein und dies nicht nur in den Augen der anderen, sondern auch in seinen eigenen. Der Mensch wird geformt und verformt. Die Form ist allmächtig; sie regiert die gesamte gesellschaftliche Sphä-

re, bestimmt die Beziehungen zwischen den Menschen, gibt dem Alltäglichen einen Sinn und stellt Aufgaben und Ziele, die die Menschen gemeinsam erfüllen sollen. Die Form ist die kollektive Vorstellung von menschlichen sozialen Rollen und bestimmt – durch Stimmen, Meinungen und Urteile anderer – den Platz des Individuums in der kollektiven Hierarchie. *Ferdydurke* ist eine Rebellion gegen diese Hierarchie und gegen die „verpopote“ Weltordnung.

Witold Gombrowicz stellt die Welt als aufeinanderprallende Gegensätze dar. Wie in einer philosophischen Geschichte hat bei ihm die Jugend einen Feind in Gestalt des Alters, die Unreife steht der Reife gegenüber, der Herr ist das Gegenteil des Bauern und Sensibilität konkurriert mit Gleichgültigkeit. Die so konstruierte Welt dreht sich um die Achse des Absurden, sie löst Spannungen aus und verursacht Kollisionen und Katastrophen. Gombrowicz' Roman enthüllt Bilder einer verworrenen Realität, die in einem Teufelskreis aus Imitation und Spiel gefangen ist. Die Erzählung handelt davon, den Gegner zu demütigen, ihm Ernsthaftigkeit und Bedeutung zu nehmen, ihn zu verspotten, auszulachen und zu missachten. All dies widerfährt dem Protagonisten Józio. Der Mann in den Dreißigern ist Autor eines Buches, und wird von Professor Pimko in die Schule geschickt, in die Unmündigkeit gedrängt und erniedrigt. In dieser Entwicklung zeigt sich der Prozess der „Verpopoung“:

Was? Was? Ich wollte schreien, ich sei kein Schüler, es sei ein Irrtum, ich sprang auf, um auszureißen, doch faßte mich etwas von hinten wie mit einer Zange und nagelte mich auf den Platz – der kindliche, infantile Popo hatte mich gepackt. (GOMBROWICZ 1960, 27)

Co? Co? Chciałem krzyknąć, że nie jestem uczeń, że zaszła pomyłka, porwałem się do ucieczki, ale coś mnie z tyłu chwyciło jak w kleszcze i przygwoździło na miejscu – dziecięca, infantylna pupa mnie chwyciła. (GOMBROWICZ 1994, 20)

Warum? Darum – lautet die Antwortet von Professor Pimko, denn „Deine Erziehung ist vernachlässigt, und vor allem muß man die Lücken ausfüllen.“ (GOMBROWICZ 1960, 27) [Orig.: „Edukacja twoja –zaniedbana i trzeba przede wszystkim uzupełnić braki.” (GOMBROWICZ 1994, 21)].

Das gesamte erste Kapitel ist eine Erzählung über die Rückkehr Józios in die Schule. Degradiert und in einen Zustand der Unmündigkeit gedrängt, findet sich der Protagonist plötzlich in einer Welt wieder, die voller Widersprüche, Absurditäten, Anachronismen und paradoxer Situationen ist. Die Schule von

Direktor Federfuchs ist eine Einrichtung, die außergewöhnliche pädagogische und didaktische Methoden anwendet. „Unsere Methode, Popos herzustellen, haben nicht ihresgleichen“ (GOMBROWICZ 1960, 46) [Orig.: „Metody nasze wyrabiania pupy – zachwała swoją szkołę dyrektor – nie mają sobie równych.” (GOMBROWICZ 1994, 37)], lobt der Direktor seine Schule. In dieser Schule werden Erwachsene zu Kindern. Ihnen wird eine ganz bestimmte allumfassende Sichtweise aufgedrängt, und sie werden gezwungen, etablierte Meinungen wiederzukäuen. Unreife, Unschuld und Verkindlichung sind die Eigenschaften, die in der Schule von Direktor Federfuchs erwünscht und entwickelt werden. Diese groteske Darstellung ist eine Schmähschrift auf das gesamte Bildungssystem der damaligen Zeit. Das deformierte Bild der Schule steht auch für die deformierte Kultur und Gesellschaft sowie für den deformierten Staat. Ein symbolisches Beispiel für diese allgemeine Deformation ist die groteske Szene des Polnischunterrichts, in der die Schüler den Dichter Juliusz Słowacki bewundern sollen, obwohl seine Poesie – oder vielleicht die Art und Weise, wie Professor Bladaczka darüber spricht – sie überhaupt nicht berührt oder begeistert. Ein weiteres Beispiel bildet der künstliche Streit über die Frage der Unschuld, der die Jungen in zwei Gruppen teilt.

Die zentrale Idee des Romans *Ferdydurke* ist die Unreife als Form menschlicher und gesellschaftlicher Existenz. Gombrowicz spottet über verschiedene Systeme und Mythen und entlarvt die Methoden, mit denen Menschen Sprache, Ansichten und Verhaltensweisen aufgezwungen werden. So wird die moralisierende Haltung von Professor Pimko diskreditiert, ebenso wie das Modell der idealen modernen und fortschrittlichen Familie Jungmann. Ingenieur Jungmann vertraut nur der Vernunft und träumt von einer liberalen und toleranten Welt. Seine Frau ist ebenfalls Rationalistin. Sie ist gesellschaftlich aktiv, sie diskutiert über moralische Freiheit und sie ist eine weltoffene Frau. Ihre Tochter Sutka stellt ebenfalls eine „moderne“ Protagonistin dar, sie ist jedoch rebellisch und entspricht nicht ganz dem Weltbild ihrer Eltern. Aufgewachsen in einer modernen Familie ohne Aberglauben, sucht sie paradoxerweise in der Welt der harten, antiliberalen gesellschaftlichen Bewegungen nach einem Ventil für ihre Emotionen. Gombrowicz gibt die Stimmung im Haus der Familie Jungmann hervorragend wieder. Zu seinem Unglück verliebt sich Józio in Sutka.

Als er sich in Sutka, die Tochter des Hauses verliebt hat, versucht er um jeden Preis, in ihren Augen als „modern“ zu gelten. Vergebens! Einmal festgelegt, kann nichts die Meinung der Familie Jungmann ändern. Wenn man einen Menschen in fremde und abstoßende Katego-

rien einteilt, nennt man dies nach Gombrowicz ‚jemanden eine Fresse machen‘, diese ‚Fresse‘ Ferdurkes fällt jedoch doppelt ins Gewicht: Denn ihm [Józio] wurde im falschen Umkreis ein falsches Attribut zugeteilt. Einfacher ausgedrückt: Er wurde nicht nur vor der ‚Gans‘ gedemütigt, sondern zusätzlich von ihr abgewiesen; er hat sich nicht nur die Jungmann-Problematik aufzwingen lassen, sondern erleidet zusätzlich innerhalb dieser Problematik eine Niederlage, indem er als ‚unmodern‘ eingestuft wurde. (SANDAUER 1971, 107)

Józio will sich rächen. Das meisterhaft errichtete Gebäude der Freiheit, der Befreiung und der Modernität bricht durch einen raffinierten Komplott zusammen. Józio arrangiert nicht nur ein kompromittierendes Rendezvous zwischen Sutka und dem Schüler Kopyrda, sondern auch zwischen Sutka und Professor Pimko. Die Offenbarung dieser Fakten zerstört den Mythos von der fortschrittlichen und von Aberglauben freien Familie Jungmann. Das Bild, die äußere Form, die der Familie auferlegt wird und als etwas Reales fungiert, wird infrage gestellt. Dabei wird sie allerdings durch eine andere Form ersetzt: durch die Form der kleinbürgerlichen Gewohnheiten und Sitten, die zuvor unter der Maske der Fortschrittlichkeit verborgen war. Eine Form ersetzt die andere. Alle Gesichter, Gesten, Worte und Verhaltensweisen sind geformt, aufgezwungen und eingeredet. Jeder hat sein eigenes Bild und seine eigene Vorstellung des Betrachters. Die Formen als Masken überlagern einander, türmen sich, bedecken den Menschen und knechten ihn. Reife und Unreife, Fortschrittlichkeit und Traditionalismus, Leibeigenschaft und Bauerntum, Gutshof und Dorf – diese Gegensätze prägen das weltliche Bild der Menschen und lassen kognitive Stereotypen entstehen.

Die beiden vorangegangenen Konfrontationen und Erfahrungen von Józio mit der Form werden durch einen Besuch auf dem Lande, auf dem Gut Hurlecki, ergänzt. Bei dieser Eskapade wird Józio von seinem Freund Mjentus begleitet. Der möchte ebenfalls aus den engen Regeln und Einschränkungen ausbrechen. Seine Leidenschaft besteht in der Verbrüderung mit dem Knecht. Mjentus verlangt es nach Demütigung und nach dem Überschreiten der gesellschaftlichen Grenzen. Der Hof von Onkel und Tante Hurlecki entspricht – ähnlich wie der der Familie Jungmann – den stereotypen Vorstellungen eines polnischen Herrenhauses in den 1930er Jahren. Umgangsformen, Gesprächsthemen und Sitten sind hier die offensichtlichen Kennzeichen einer höheren, beinahe aristokratischen Welt. Außerhalb des Herrenhauses befindet sich die ‚niedrige‘ Welt. Hier leben die Hofbediensteten und Landarbeiter, Stallknechte sowie Mägde und

Knechte – die Bewohner der Gesindehäuser. Beide Welten sind einander fremd und nur durch Abhängigkeitsverhältnisse verbunden. Sie unterliegen unveränderlichen Regeln, in denen die Herrschaften die Diener aus einer angemessenen Distanz betrachten, während die Diener sich ihr eigenes Bild von den Herrschaften machen. Mit seinem Bedürfnis, sich mit dem Knecht zu verbrüdern, stellt Mjentus diese Regeln infrage. Gombrowicz stellt das Leben auf dem Gut des Onkels Hurlecki – wie zuvor im Hause Jungmann – aus einer grotesk-satirischen Perspektive dar und zeigt die Leere eines Lebens voller Konventionen, guter Manieren und Gesprächen über nichts. Jeder im Herrenhaus hat seinen festen Platz und seine feste Rolle. Mjentus zwingt den armen Knecht, ihn zu ohrfeigen. Mit dieser Handlung werden die gesellschaftlichen Grenzen radikal überschritten. Die traditionelle Aufteilung der Rollen und der gesellschaftlichen Stände wird zerstört. Die Zerstörung der Ordnung bringt jedoch keine Befreiung und nimmt den Protagonisten nicht die Maske der Form. Die Form bleibt unberührt.

Józio versucht (wieder) aus dem Chaos zu entkommen, das durch die Verbrüderung von Mjentus und Walek auf dem Gutshof entstanden ist. Er flieht zusammen mit Zosia und rutscht dabei in die Rolle eines Junggesellen, der eine Jungfrau entführt. Noch einmal – zum letzten Mal – lässt sich der Protagonist demütigen:

Ich stürzte auf die Eingangsterrasse hinaus! Der Mond schwamm hinter den Wolken hervor, aber es war kein Mond, sondern ein Popo. Ein Popo von riesigen Ausmaßen über den Wipfeln der Bäume. Ein Kinderpopo über der Welt. Ein Popo, und nichts, nur ein Popo. Dort fielen sie im Haufen übereinander, und hier ein Popo. Im leichten Luftzug zitternde Blätter an den Sträuchern. Und ein Popo. (GOMBROWICZ 1960, 310)

*Wypadłem na ganek! Księżyc wypływał zza chmur, lecz nie był to księżyc, tylko pupa. Pupa niezmiernych rozmiarów nad wierzchołkami drzew. Dziecięca pupa nad światem. I pupa. I nic, tylko pupa. Tam oni przewalający się w kupie, a tu pupa. Listki na krzakach drżące pod lekkim powiewem. I pupa. (GOMBROWICZ 1994, 246)*

Es erweist sich als unmöglich, seinen ‚Popo‘ und seine ‚Fresse‘ loszuwerden. Beide gehören für immer zu einem.

*Ferdurke* ist ein Roman – und auch eine Parabel – in dem Witold Gombrowicz das Problem der menschlichen Identität behandelt. Mit der Geschichte

von Józio stellt er das komplizierte Funktionieren eines Individuums in der Gesellschaft, dessen Präsenz in der Kultur und seine Verwurzelung in der Tradition dar. Dies ist der Schlüssel zu *Ferdydurke*: Des Menschen gesamte Beziehung zur Realität ist durch die Form geprägt. Sie wird ihm unaufhörlich von anderen, vom eigenem Selbstbild sowie von Ort und Zeit seiner Existenz – von praktisch allem – auferlegt. Erzählt wird aber nicht nur die vielschichtige Geschichte der Verstrickung des Protagonisten in die Form, sondern offenbart wird auch das innere und psychologische Drama des Individuums, das die Wahrheit entdeckt über seine Maske, über seine „Fresse“, über etwas, durch das es gesehen und beurteilt wird und wodurch es seiner Authentizität beraubt wird. Józio erklärt der Form den Krieg, indem er sich über sie lustig macht und mit Ironie, Distanz und Spott gegen sie ankämpft. Aber die Form – wie schon erwähnt – ist beständig und unzerstörbar:

Denn es gibt keine Flucht vor der Fresse, als nur die in eine andere Fresse, und vor dem Menschen kann man keine Zuflucht nehmen, außer in die Arme eines anderen Menschen. (GOMBROWICZ 1960, 320)

Gdyż nie ma ucieczki przed gębą, jak tylko w inną gębę, a przed człowiekiem schronić się można jedynie w objęcia innego człowieka. (GOMBROWICZ 1994, 254)

Der Gombrowicz'sche Protagonist kämpft gegen die Form. Gombrowicz selbst kämpfte ebenfalls, und zwar für einen neuen – modernen – Roman; er trat gegen alle Figuren und Formen auf, die es bis dahin gegeben hatte. Nach der Veröffentlichung seiner Kurzgeschichten *Memorien aus der Epoche des Reifens* war Gombrowicz von der Kritik mit Geringschätzung behandelt worden, ihm wurde die „Fresse“ eines unreifen und unerwachsenen Schriftstellers zugeschrieben. Die Personifizierung dieser „erwachsenen“ und „gelehrten“ Kritik stellt die Figur des Professor Pimko dar. Die brillant vorgetragenen Kritiken Pimkos über Józios literarische Versuche geben die konventionellen und von leeren Phrasen übervollen Bewertungsmethoden für literarische Werke wieder. Gombrowicz parodiert, dass „man sich aufplustert“ und „einen großen Zirkus um die Kunst macht“. Damit entlarvt er das Illusorische der in der Kunst verwendeten Form. Gombrowicz wollte, dass der neue Roman das wahre, wenn auch noch nicht geformte „Ich“ des Autors zum Ausdruck bringt, und nicht das von anderen kreierte Bild über diesen. Ein moderner Schriftsteller sollte verstehen, dass

sein eigentliches Ziel [...] nicht mehr die Kunst sein [wird], sondern seine eigene Person. Und ich sage ‚eigene‘ und nicht ‚fremde‘, weil es an der Zeit ist, daß ihr aufhört, euch für höhere Wesen zu halten, die irgend jemanden belehren, bildend aufklären, führen, veredeln sowie moralisch erheben können. (GOMBROWICZ 1960, 99)

głównym jego celem już nie będzie sztuka, lecz tylko własna osoba. I mówię „własna”, a nie „cudza”, ponieważ czas już, abyście przestali mieć się za wyższe istoty, które mogą kogokolwiek pouczać, oświecać, prowadzić, uwzniaślać oraz umoralniać. (GOMBROWICZ 1994, 79)

Der moderne Roman habe die Aufgabe, die Welt zu erkunden und zu erobern, und nicht immerfort die gleichen kognitiven, thematischen und formalen Muster zu reproduzieren. Der moderne Schriftsteller muss unreif sein, denn nur das gibt ihm schöpferische Kraft, macht ihn aufnahmefähig und neugierig auf die Welt. Die Moderne in Kunst und Literatur ist nach Gombrowicz Distanz zu allem. Sie besteht in Ironie, die es erlaubt, Konventionen zu brechen und Stile, Muster und Stereotypen zu überwinden. Deshalb spottet und verhöhnt er, spielt mit Konventionen und verdreht Formen. *Ferdydurke* ist ein grotesker Roman, eine Satire, eine Geschichte des Spottes und eine Parabel, ein Roman und zugleich ein Essay über die Knechtung des Menschen durch die Form. *Ferdydurke* ist ein Roman über den Roman, über die Kunst, den Künstler und den Schriftsteller und schlussendlich über einen Menschen, der er selbst sein will. Gombrowicz will in die Moderne vordringen, indem er sich von den alten, bröckelnden Formen befreit. Der Autor und seine Welt sind für Gombrowicz das Wichtigste.

*Ferdydurke* [...] ist sowohl eine neuen Form der Selbsterzählung als auch eine neue Art, die Fiktion eines literarischen Werkes zu entlarven. Beides ist Ausdruck von Gombrowicz' extremem Individualismus (in dieser Hinsicht befindet sich der Schriftsteller an den Antipoden der kollektiven Ideale des Sozialen Realismus) und seiner persönlichen Auffassung von Literatur, in der das Werk der Person des Autors untergeordnet ist. (KWIATKOWSKI 1990, 281)

*Ferdydurke* setzt sich erzählerisch mit dem philosophischen, weltanschaulichen und literarischen Problem auseinander, bei dem die Erfahrung der Wirklichkeit, die Sprache, der Ausdruck und vor allem das Individuum und sein Verhältnis zur Welt im Mittelpunkt der Betrachtung stehen.

### 3. Gemischte Welten Bruno Schulz' Erzählband *Sklepy cynamonowe*

Im Dezember 1933 erschien (mit dem Erscheinungsjahr 1934) in der Verlagsgesellschaft *Rój* das erste Buch von Bruno Schulz, des in Literaturkreisen unbekanntem Zeichenlehrers vom Gymnasium in Drohobytsch. Das Buch trägt einen exotischen und sinnlichen Titel, in dem Gerüche und Farben die Vorstellungskraft der Leserinnen und Leser anregen: *Sklepy cynamonowe* (*Die Zimtläden*). Es handelte sich um eine Sammlung von Erzählungen, die Schulz seit Jahren nur für die Schublade geschrieben hatte, ohne je die Absicht gehabt zu haben, sie zu veröffentlichen, sie der Welt zu zeigen. Doch es kam anders. Zofia Nałkowska las die Erzählungen und war davon begeistert. Letztlich gelang es ihr, Schulz davon zu überzeugen, dass das, was er schreibt, wertvoll, interessant und literarisch innovativ ist, und dass seine Erzählungen unbedingt veröffentlicht werden müssen.

Das Buch *Die Zimtläden* besteht aus Erzählungen, aus sprachlichen Bildern, die durch den Ich-Erzähler und Protagonisten miteinander verbunden sind. Seine Notizen bilden eine deutliche biografische und realistische Ordnung. Sie sind angereichert mit Visionen und vollkommen fiktiven Erlebnissen. Die Geschichte wird auf zwei Ebenen erzählt: einer realen und einer fantastischen, einer wörtlichen und einer metaphorischen. Die Erinnerungen des Protagonisten drehen sich um dessen Vater Jakob, einen Kaufmann, der einen Laden für Textilien führt und viel auf Geschäftsreisen unterwegs ist. Ein ernsthafter und geschätzter Bürger der Stadt. *Die Zimtläden* sind im Grunde eine aus vielen Episoden zusammengesetzte lange Erzählung über den Vater als jemanden, der nicht nur tatsächlich für die Familie wichtig ist, sondern auch über jemanden, der die Welt symbolisch zu einem erkennbaren Ganzen zusammenfügt.

In der ersten Erzählung des Zyklus, *Sierpień* (*August*), ist der Vater nicht anwesend, denn er pflegt alljährlich „ins Bad zu fahren und mich zusammen

mit meiner Mutter und meinem älteren Bruder den weißglühenden und berausenden Sommertagen auszuliefern“ (SCHULZ 2020, 9) [Orig.: „do wód i zostawił mnie z matka i starszym bratem na pastwę białych od żaru i oszalamiających dni letnich” (SCHULZ 1994, 7)]. Die Erinnerungen an diesen Sommer sind mit Beschreibungen der Inneneinrichtung des Hauses, der Stadt, der Straßen, des Marktplatzes, der Mietshäuser und der Plätze angereichert. So entsteht ein Panorama der Stadt Drohobytsch, das die Kulisse für alle Ereignisse und Episoden der Handlung bildet. In diesem Teil wird auch der verwaahrloste, wilde Garten beschrieben, in dem das in der Entwicklung zurückgebliebene Mädchen Tłuja lebt. In der nächsten Erzählung lernen die Leser auch Tante Agata, Onkel Marek und die Cousins kennen; alle tauchen auch in den darauffolgenden Erzählungen wieder auf.

Schulz widmet der Figur des Vaters sehr viel Aufmerksamkeit. Er betrachtet ihn näher, erzählt von dessen Gewohnheiten und seinen Tätigkeiten. Er beschreibt auch das Haus, die Wohnung, die Zimmer, die Möbel und die Gerätschaften. Der Vater wird als eine seltsame und geheimnisvolle Gestalt dargestellt, die in ihren eigenen Angelegenheiten und Interessen lebt. Mit der Zeit „schwand [mein Vater] langsam dahin, er welkte vor unseren Augen“ (SCHULZ 2020, 28) [Orig.: „Mój ojciec powoli zanikał, więdł w oczach” (SCHULZ 1994, 20)], er hörte so sehr auf, sich für die Außenwelt zu interessieren, dass „wir diesen Wunderlichkeiten, in die er sich von Tag zu Tag tiefer verstrickte, keine Beachtung mehr [schenkten]“ (SCHULZ 2020, 31) [Orig.: „Przestaliśmy zwracać uwagę na te dziwactwa, w które się z dnia na dzień głębiej wplątywał.” (SCHULZ 1994, 22)]. Schließlich absorbieren Vögel seine gesamte Aufmerksamkeit. Diese ornithologische Wunderlichkeit reißt in vollkommen aus der wirklichen und alltäglichen Dimension. Er wird nicht nur Experte für das Vogelleben, sondern beginnt selbst, Vögel zu züchten, wobei er ihnen äußerlich immer ähnlicher wird. Dieser ornithologische Wahnsinn des Vaters wird schließlich von dem Dienstmädchen Adela beendet, das das Vogel-Reich einfach vom Dachboden wirft. So endet des Vaters große Leidenschaft. Danach kommen Apathie und Widerwillen gegen jegliche Aktivität.

Die folgenden Kapitel bestehen in einer ungewöhnlichen Geschichte über Schneiderpuppen. Alles beginnt in dem Augenblick, da Näherinnen ins Haus kommen, die die Garderobe reparieren. An sie und an das Dienstmädchen Adela richtet der Vater sein mündliches *Traktat über die Schneiderpuppen*. Inspiriert wird er von einer im Schneiderzimmer stehenden Schneiderpuppe, die einen Menschen imitieren soll. Jakubs Ausführungen behandeln die Rolle und die Zukunft von Schneiderpuppen und haben einen Untertitel: *Traktat über die*

*Schneiderpuppen oder Das zweite Buch Genesis*. Natürlich bildet das biblische *Buch Genesis* hier den Kontext, in dem der Vater den erstarrten Mädchen von der Erschaffung des neuen Menschen nach dem Ebenbild der Schneiderpuppen erzählt. Adela ist die einzige, die Ruhe bewahrt; sie sieht in Jakubs Erregung eine unschädliche Wunderlichkeit.

Die folgenden Erzählungen zeigen ausgewählte Fragmente aus der Welt, die den Protagonisten umgibt. Der Junge nimmt darin viele seltsame Dinge und Situationen wahr. Beispielsweise erkennt er, während er einen Hund beobachtet, wie Emotionen und Gefühle entstehen. Diese Beobachtungen, die der Protagonist beim Spiel mit einem Welpen macht, sind für ihn eine wichtige Psychologie-Lektion.

Das Kapitel *Die Zimtläden* (*Sklepy cynamonowe*) beginnt mit einer belanglosen Episode um eine verlorene Brieftasche. Kurz vor einer Theatervorstellung, zu der alle gekommen sind, bemerkt der Vater, dass er seine Brieftasche nicht dabei hat. Der Protagonist macht sich auf den Weg nach Hause, um den verlorenen Gegenstand des Vaters zu finden und zu holen. Auf dem Weg vergisst er aber das Theater, den Vater und die Brieftasche, er wandert stattdessen immer weiter durch die Stadt und entdeckt nicht alltägliche Orte, Ecken und ungewöhnliche Läden: „Diese wahrhaft vornehmen, bis spät in die Nacht geöffneten Geschäfte waren schon immer Gegenstand meiner heißen Sehnsüchte gewesen“ (SCHULZ 2020, 88) [Orig.: „*Te prawdziwie szlachetne handle, późna noc otwarte, były zawsze przedmiotem moich gorących marzeń.*“ (SCHULZ 1994, 64)]. Dort werden Wurzeln, Gewürze, Farben, Weihrauch „Eier exotischer Insekten“ (SCHULZ 2020, 88) [Orig.: „*jaja owadów egzotycznych*“ (SCHULZ 1994, 64)], Fernrohre, „Nürnberger Mechanismen“ (SCHULZ 2020, 88) [Orig.: „*norymberskie mechanizmy*“ (SCHULZ 1994, 64)] verkauft. Regelrechte Wunder. Das waren die geheimnisvollen und magischen „Zimtläden“. In einem dieser Läden erinnert die Farbe der Holzvertäfelung an Zimt. Der Protagonist besucht sie wie ferne Länder, die mit unbekanntem Gerüchen betäuben und vor Geheimnissen und Rhythmen pulsieren. Er dringt immer weiter in das Straßenlabyrinth vor, läuft am Gymnasialgebäude vorbei, wirft einen Blick in die Privatwohnung des Direktors und gelangt zu einer Straße, in der Droschken auf Passagiere warten. Er steigt in eine ein und der Kutscher gibt ihm die Zügel und lässt ihn die Droschke lenken: „Niemals werde ich die leuchtende Fahrt in dieser hellsten aller Winternächte vergessen“ (SCHULZ 2020, 96) [Orig.: „*Nie zapomnę nigdy tej jazdy świetlistej w najjaśniejszą noc zimową.*“ (SCHULZ 1994, 70)]. Eine schöne und gleichzeitig seltsame Fahrt war das: „In einer solchen Nacht, der einzigen im Jahr, stellen sich glückliche Gedanken ein, Ein-

gebungen und prophetische, göttliche Fingerzeige.“ (SCHULZ 2020, 99) [Orig.: „*W taką noc, jedyną w roku, przychodzą szczęśliwe myśli, natchnienia, wieszsze tknięcia palca bożego.*“ (SCHULZ 1994, 71)].

Diese seltsame, zuweilen erschreckende, zuweilen mit ihrer poetischen Schönheit entzückende Welt existiert außerhalb der Zeit, nach ihren eigenen Gesetzen. Sie ist uralte und unveränderlich. Doch da geht ein beunruhigender Riss durch das Stadtbild: die Krokodilstraße. Sie wird zum Symbol für die kitschige Moderne, sie ist der Gegensatz zum alten soliden Handel, Symbol für unlautere Geschäfte, für den moralischen Verfall. So teilt sich die Welt in alt und neu. In der neuen Welt gibt es keine Beständigkeit, die Farben sind dürrig, es herrschen Eile und Chaos: „Die Krokodilstraße war eine Konzession unserer Stadt an großstädtische Modernität und Verderbtheit.“ (SCHULZ 2020, 114) [Orig.: „*Ulica Krokodyli była koncesją naszego miasta na rzecz nowoczesności i zepsucia wielkomięjskiego.*“ (SCHULZ 1994, 81)].

Etwa zur selben Zeit verschwindet der Vater aus dem Haus. Die Fantasie flüstert dem Protagonisten ein, dass der Vater zu einem ausgestopften Kondor geworden ist. Ist das wirklich passiert? Vielleicht hat der Vater die Gestalt einer Küchenschabe angenommen, die sich in einer Ritze im Fußboden versteckt?

In den letzten Erzählungen – *Der Sturmwind* und *Die Nacht der großen Saison* – wird die Geschichte des Vaters weiterentwickelt. In *Die Nacht der großen Saison* entsteht ein Bild des Chaos, eigentlich des Weltendes – es verbreiten sich Betrug, Lüge und Hinterlist. Und da, in der Zeit des Verfalls und des Grauens tauchen Vögel über der Stadt auf: „Der ganze Himmel war von ihrem erhabenen Flug bedeckt, vom Schlagen der Flügel auf den majestätischen Bahnen ihres stillen Schwebens“ (SCHULZ 2020, 142) [Orig.: „*Całe niebo wypełniło się ich wzniosłym lotem, łopotem skrzydeł, majestatycznymi liniami cichych bujań.*“ (SCHULZ 1994, 102)]. Die Vögel, einst von Adele hinausgeworfen, kehren zurück, aber sie kehren als andere zurück, aus Papier, unecht, künstlich, „zerrüttet“ (SCHULZ 2020, 143) [Orig.: „*zmarniałe*“ (SCHULZ 1994, 102)] und fade.

*Die Zimtläden* bestehen aus einzelnen erzählten Bildern, aber sie sind kein typischer Erzählband. Von der Gattung her handelt es sich um ein Buch, das die Eigenschaften eines Romans und einer Sammlung autonomer Geschichten in sich vereint. Sie bilden einen lebendigen Zyklus von Erzählungen, die sich einander annähern, einander durchdringen und umeinander herum kreisen – sie fließen direkt aus dem Gedächtnis des Erzählers. Das Gedächtnis ist der Schlüssel, der es gestattet, die Schulz'sche Retrospektive in Gänze kennenzulernen und zu verstehen.

Hauptprotagonist der *Zimtläden* ist der Vater mit dem biblischen Namen Jakub, ein Textilkaufmann, Eigentümer eines Ladens, ein Träumer, ein bisschen ein Philosoph, Exzentriker und Sonderling. Diese Figur, die nach dem Prototyp von Schulz' Vater gestaltet ist, hat unter der Feder des Schriftstellers seltsame, mythologische und unwirkliche Merkmale angenommen. Das Bild des Vaters entsteht in der Fantasie des Kindes. Diese Figur wird immer wieder aufgegriffen, in den Mittelpunkt der Ereignisse gestellt, gesucht und gefunden. Der Vater ist anwesend und abwesend, nah und fern. Die veränderliche Perspektive macht ihn zu einer ungewöhnlichen Figur, die sehnsüchtig erwartet wird und gleichzeitig Angst macht. Alles, was im Leben des Protagonisten geschieht, spielt sich zwischen diesen beiden Situationen ab: der Anwesenheit und der Abwesenheit des Vaters.

Im Juli pflegte mein Vater ins Bad zu fahren und mich zusammen mit meiner Mutter und meinem älteren Bruder den weißglühenden und berausenden Sommertagen auszuliefern. Trunken vom Licht blätterten wir in dem riesigen Ferienbuch, dessen Seiten leuchtend flammten und auf ihrem Grund das bis zur Besinnungslosigkeit süße Fruchtfleisch goldener Birnen bargen. (SCHULZ 2020, 9)

W lipcu ojciec wyjeżdżał do wód i zostawiał mnie z matką i starszym bratem na pastwę białych od żaru i oszałamiających dni letnich. Wertowaliśmy, odurzeni światłem, w tej wielkiej księdze wakacji, której wszystkie karty pały od blasku i miały na dnie słodki do omdlenia miąższ złotych gruszek. (SCHULZ 1994, 7)

In diesen ersten Sätzen aus *August*, der ersten Erzählung des Bandes, wird wie in einer Linse das gebündelt, was in Schulz' gesamter Prosa so wichtig und bedeutsam ist. Das ist erstens das Motiv des abwesenden Vaters, der Haus und Familie allein gelassen hat. Dass er „ins Bad“ gefahren ist, ist nebensächlich, seine Abwesenheit ruft in dem Erzähler das Gefühl von emotionaler Vereinsamung und Bedrohung hervor. Zweitens gleichen weder die Mutter noch sein Bruder die Abwesenheit des Vaters aus, obwohl die Mutter im Gegensatz zu letzterem mit gesundem Menschenverstand agiert und die häusliche Realität und den Alltag unter Kontrolle hat. Drittens zeigt sich in diesen Sätzen Schulz' Verhältnis zur Natur als unabhängige, gewaltige und dynamische Kraft. Viertens werden das Leben und das Erleben des Augenblickes als ein Eintauchen in den Strom einer übernatürlichen Narration dargestellt. Das große Buch als biblischer Bezug

und gleichzeitig als Metapher für die Zeit, die alle menschlichen Dinge erduldet, wird in Schulz' Prosa noch oft vorkommen. Außerdem zeigt sich in diesem ersten Abschnitt der ganze außergewöhnliche stilistische Charakter seiner Prosa. Schulz' Sprache ist sehr stark verbunden mit der Empfindsamkeit der menschlichen Sinne. Sie ist eingewachsen in die Struktur der realen Welt, verbunden mit der Materie und den Dingen, benennend und berichtend, gleichzeitig unalltäglich, bildlich, flüchtig und wird durch Fantasie und lyrisches Feingefühl verstärkt. Merkmal für diesen Stil sind komplexe Bezeichnungen, übertriebene Eigenschaften und beinahe synästhetische Verbindungen sinnlicher Wahrnehmungen. Dank dieser Metaphorisierung und der stilistischen Freiheit ist die Sprache neben den Menschen, Tieren und Dingen in Schulz' Prosa ein eigenständiger Protagonist. Hier ein Beispiel für die sprachliche Beschreibung eines Sommertages:

Jeden Tag durchwanderte der ganze große Sommer die dunkle Wohnung im ersten Stock des Hauses am Marktplatz: die Stille flimmern-der Luftschichten, die leuchtenden Quadrate, die auf dem Fußboden inbrünstig ihren Traum träumten, die Melodie eines Leierkastens, aus der tiefsten goldenen Ader des Tages hervorgehockt [...]. (SCHULZ 2020, 10)

Przez ciemne mieszkanie na pierwszym piętrze kamienicy w rynku przechodziło co dzień na wskroś całe wielkie lato; cisza drgających słoików powietrznych, kwadraty blasku śniące żarliwy swój sen na podłodze; melodia katarynki, dobytą z najgłębszej złotej żyły dnia [...]. (SCHULZ 1994, 7)

Die Sprache umfasst und trägt hier alle Erfahrungen und Eindrücke zusammen. Schulz versteht es, aus der Wirklichkeit die tiefsten Bestandteile, Substrate, Grundlagen und Ur-Elemente herauszufiltern. Er sammelt sie und formt sie zu einem sprachlich einzigartigen und mit der Fantasie fest verbundenen Stil. Doch Schulz' Beschreibungen sind nicht universell, denn ihr Ursprung liegt nicht in der allgemeinen, äußerlichen Erfahrung. Seine Beschreibungen sind einzigartig in ihrer Art, vollkommen innerlich, auf die individuelle Probe des intuitiven Verstehens der Welt gestellt, sie sind subjektiv. Die Sprache von Schulz' Prosa zeigt sich spontan und sie vernachlässigt das System der objektiven Wahrscheinlichkeit. Der durch die dunkle Wohnung hindurchgehende Sommer setzt nicht nur die Fantasie des Erzählers frei, sondern auch seine sprachliche Kreativität

in Bewegung. Durch sie wird das, was in den tiefsten Schichten der menschlichen Psyche verborgen liegt, an die Oberfläche geholt und mutig ausgesprochen. Schulz setzt dabei keinerlei Schutzschilder in Form von erlebter Rede ein, er nutzt nicht die absichernde Syntax von Nebensätzen, sein Erzähler sagt direkt: „aus der tiefsten goldenen Ader des Tages hervorgelockt“. Zwischen dem Erzähler, seiner Fantasie, der Perzeption und der Wirklichkeit gibt es keinen Abstand. Schulz ist Meister der Synthese. Das begeisterte Zofia Nałkowska, die nach der Lektüre der *Zimtläden* gesagt haben soll, dass der Stil dieses Buches die Wirklichkeit wie ein Durchschuss ausleuchte und hindurchsehe, sie als deformiertes und echtes Gewebe unter dem Mikroskop darstelle. Schulz gab der polnischen Prosa eine neue Sichtweise auf die Wirklichkeit und öffnete sie für neue und kühne Ausdrucksformen. Seine Sprache hat ihren Ursprung in der individuellen, autonomen Fantasie, die sich aus persönlichen Erlebnissen nährt. Sie ist eine Form der inneren Sprache, ein Werkzeug zur immanenten Erkenntnis, die auf die private, sanfte, oft unklare und für das Subjekt selbst undurchsichtige Sphäre ausgerichtet ist. Es ist eine Sprache, die die meisten Bedeutungen zwischen den Wörtern verbirgt, in der Bildlichkeit und der Wortwörtlichkeit. Schulz war sehr sensibel bezüglich dieser „zwischenwörtlichen“ semantischen Felder.

Bei der Weltsicht in den *Zimtläden* handelt es sich – wie oft gesagt wird – um die Perspektive eines Kindes. Doch dieses Kind, belastet mit der Rolle des Erzählers, ist kein infantiler Zeitzeuge und Einwohner einer Provinzstadt. Er kommt nämlich ausgezeichnet zurecht mit komplexen Weltbildern. Die Perspektive, die Schulz einnimmt, ist seine schriftstellerische Taktik.

Schulz ist nie über diese kindlich-kleinstädtischen Thematik hinausgekommen. Obwohl er zwei Jahre in Wien an der Akademie der Schönen Künste verbracht hat, dann recht oft in Lwiw, Warschau und sogar in Paris war, konnte er nie dem Charme der Provinz entfliehen, ihren leeren Straßen und leeren Stunden, ihren wild zugewucherten Müllplätzen und Vorstadtvillen. (SANDAUER 1971, 78)

Schulz erkannte in dieser vom Zentrum entfernten Welt das Pulsieren des wahren Lebens. In der Atmosphäre der scheinbaren Ruhe, der Stille und der Leere entdeckte er die Macht geheimnisvoller Spannungen. Die kindliche Sensibilität seines Erzählers berührt die Wahrheit über Leben und Tod auf eine Art, die so manche Reflexion von weisen Autoritäten und Philosophen übertrifft. In dieser Geschichte über den Vater handelt es sich nicht nur um eine einfache,

mit Freud versteh- und erklärbare Verkettung von psychischen Bindungen zwischen Vater und Sohn. *Die Zimtläden* sind schriftstellerisch etwas wesentlich größeres. Man kann sie als Elegie lesen, und sie sind – wenn man sie betrachtet, ohne den Rahmen des historischen Wissens anzuwenden – ein Buch, das eine prophetische Botschaft enthält. Interpretationsmöglichkeiten der *Zimtläden* gibt es viele. Das Buch erzählt schließlich von Menschen, von der Zeit, von Räumen, von realen und geheimnisvollen Ereignissen, über Details und allgemeine Angelegenheiten, die die Welt zu einem sonderbaren, außergewöhnlichen und geheimnisvollen Organismus verschweißen. Jede dieser Perspektiven birgt in sich ein enormes Bedeutungspotenzial.

Die Grenzen der *Zimtläden*-Welt sind klar festgelegt und eigentlich übertritt der Erzähler sie nie. Doch der Vater verhält sich anders, er reist, verlässt Haus und Laden, lässt die Familie zurück und verschwindet. Die Zeit ohne den Vater ist eine Zeit des Wartens und der ungewöhnlichen inneren Einkehr für den Erzähler. Sowohl die Abreise als auch die Rückkehr des Vaters haben symbolischen Charakter. Diese Situationen werden vom Erzähler geradezu sinnlich verarbeitet. Wenn der Vater abreist, verändert die Welt ihr äußeres Bild – sie sieht anders aus, sie klingt anders, hat andere Farben und Gerüche. Auch seine Rückkehr ist verbunden mit Veränderungen der Wirklichkeit. Der Erzähler selbst unterliegt ebenfalls Metamorphosen. In Schulz' Erzählungen haben Veränderungen eine enorme Bedeutung. Sie sind nicht nur das Ergebnis der lebendigen und dynamischen Vorstellungskraft des Schriftstellers, sondern geben dem Menschen als ein Wesen, das nicht ganz vorhersehbar und erkennbar ist, eine neue Bedeutung. Diese kognitive Lücke wird mit Symbolik gefüllt. Bei Schulz entsteht die Welt immerfort, wird bevölkert, wird zum Leben erweckt. Man kann sie nicht direkt beschreiben und darstellen. Es werden Symbole gebraucht, die die einzelnen Elemente der Wirklichkeit zu ihrem schlüssigen Ganzen verbindet und zusammenfügt. *Die Zimtläden* erzählen von immer wieder neuen Weltanfängen. Diese Welten kommen im Städtchen, zu Hause und im Laden vor. Die väterliche Faszination für Vögel ist die Schöpfung einer neuen Welt, die sich in einer symbolischen Vogelgestalt zeigt. In seinem Zimmer und auf dem Dachboden, inmitten der Vögel, initiiert der Vater den Beginn eines neuen Kosmos. Diese Geschichte, wie im Übrigen alle hier von Schulz erzählten Geschichten, besteht aus Metaphern. Sie können den Autor und die Leser nur bildlich die dargestellte Welt näherbringen. Es gibt keinen anderen Weg zu ihr und niemals werden wir die ganze Wahrheit über diese Welt erfahren. Die Metapher ist eine Annäherung, der Versuch, das aufzudecken, was symbolisch verstanden real und wahr ist.

Der Vater verändert sich, er geht von einer Welt in die andere, wird beinahe zu einem Vogel, ein anderes Mal zu einem ausgestopften Kondor, ein drittes Mal verirrt er sich in die Welt der Kakerlaken. Für den Erzähler ist die Zeit, wenn der Vater anwesend ist, eine schöne, gute und wichtige Zeit. Deshalb ist jede Spur und Fährte, die zum Vater führt, hierbei so bedeutsam: „Der Geist des Vaters“, schrieb Jerzy Ficowski, „verändert seine Masken, durchläuft verschiedene Inkarnationen, dank derer er weiterhin existiert, trotz seiner scheinbaren Abwesenheit.“ (FICOWSKI 1975, 36). Die Anwesenheit des Vaters gibt der Welt das Gleichgewicht zurück, führt Ordnung ein. Der Vater ist in der Lage, das Chaos klug zu beherrschen, indem er es in eine kosmische Ordnung verwandelt. Aber der Vater ist auch ein scharfsinniger Beobachter und Kritiker der Wirklichkeit. Am deutlichsten zeigt sich diese väterliche Eigenschaft und Fähigkeit in seinen Ausführungen über die Schneiderpuppen. Im *Traktat über die Schneiderpuppen* zeichnet der Vater mit Worten eine Vision von einer enthumanisierten Zukunft, die den Menschen seiner Werte beraubt. Die Schneiderpuppen stehen für eine künstliche, deformierte und kitschige Welt. Er wirkt beim Reden selbst wie ein Prophet, der vorhersagt, was der Menschheit geschehen wird, wenn diese sich nicht besinnt und aufhört, Illusionen zu verfolgen.

Die Schneiderpuppen stehen für eine Welt, die – leider – aufhört nur eine Abstraktion zu sein. Auf der Ebene, auf der die Figur des Vaters mythologisiert wird, kommt es nämlich zu einem handlungsreichen Vergleich zwischen der alten patriarchalen gesellschaftlichen Ordnung und dem grellen und von allen traditionellen Hierarchien befreiten Bild von der Pseudomoderne. Am besten hat Schulz diese Gegensätze in der Erzählung *Die Krokodilstraße* eingefangen. In dem verträumten, ruhigen und wie in der Zeit stehen gebliebenen Provinzstädtchen kommt es zu heftigen und stürmischen Veränderungen:

Der Pseudoamerikanismus, der dem alten und morschen Grund der Stadt aufgepfropft worden war, hatte hier eine üppige, wenn auch leere und farblose Vegetation des minderwertigen, armseligen Schwulsts emporschießen lassen. (SCHULZ 2020, 102)

Pseudoamerykanizm, zaszczerpiony na starym, zmurszałym gruncie miasta, wystrzelił tu bujną, lecz pustą i bezbarwną wegetacją tandetnej, lichej pretensjonalności. (SCHULZ 1994, 73)

Die Krokodilstraße ist eine Welt ohne Traditionen, ausgerichtet auf den schnellen Profit, sie lehnt alle Prinzipien ab, lässt sich leiten von Zynismus und tritt

moralische Normen mit Füßen: „Alles dort schien verdächtig und zweideutig zu sein [...]“ (SCHULZ 2020, 103) [Orig.: „*Wszystko zdawało się tam podejrzane i dwuznaczne*“ (SCHULZ 1994, 74)]. Sie ist eine Welt ohne Eigenschaften und Perspektiven, nicht greifbar und künstlich. Die Krokodilstraße ist der Stadtteil, in dem die menschlichen Träume und Hoffnungen eine Niederlage erleiden. Hier endet nichts mit Erfolg oder einem Sieg. Dieser farbige und lebendige Stadtteil erweist sich in Wirklichkeit als tot und seelenlos. Der Vater warnt vor dieser Welt der Hochstapler und Betrüger, er bekämpft sie. Letztlich verliert er, zieht sich in seine Welt zurück, er schottet sich ab von den Menschen, den Straßen, der Stadt, dem Laden und der Familie. Er ist nicht in der Lage, das anzunehmen, was die neue Zeit bringt, er versteht die neue Sprache und die neuen Handlungsregeln nicht.

*Die Zimtläden* bestehen aus Kontrasten. Die Handlung der einzelnen Kapitel ist angefüllt mit Spannungen, die durch die Situationen, die Protagonisten, die Sprache, die Gefühle und die Erlebnisse hervorgerufen werden. Schulz führt die Leser durch die Innenwelt des Erzählers und dringt vor in die tiefsten und verborgensten Schichten seiner Träume und Vorstellungen. Der Zusammenprall zwischen alt und neu, zwischen der Tradition und einer dynamischen Zukunftsversion ist für Schulz nicht nur der erzählerische Bezugspunkt, sondern beschreibt die Last der gesamten menschlichen Erfahrung. Vater und Sohn leben unter einem Dach, in derselben Stadt, unter denselben Menschen, aber sie sehen sich selbst und leben wie in zwei verschiedenen Wirklichkeiten. Der Vater versinkt immer tiefer in das Labyrinth seiner eigenen Existenz, die immer seltsamere Formen annimmt. Der Sohn versucht, diese Wirklichkeit zu durchdringen, sie zu verstehen und mit ihr vertraut zu werden. Doch gleichzeitig ist ihm die Außenwelt näher, die den Einflüssen der Krokodilstraße nachgibt.

Bruno Schulz, geboren 1892, durchbrach in der Prosa der Zwischenkriegszeit die noch immer starken Traditionen des Jungen Polen, hat aber – paradoxerweise – innerhalb dieser Traditionen seinen festen Platz und war ihr rebellierender Erbe. Vor der jungpolnischen Poetik und Stilistik bestand Schulz durch seine Ironie. Zu diesen ironischen Spannungen kommt es beispielsweise in Situationen, in denen der weltentrückte und verträumte Vater dem praktischen und nüchtern denkenden Dienstmädchen Adela gegenübergestellt wird. Sie ist es, die die Vogelzucht des Vaters zerstört, und sie unterbricht auch sein tranceartiges Traktat über die Schneiderpuppen. Die Ironie macht es möglich, diesen ungewöhnlichen Zyklus als schriftstellerische Werkstatt zu betrachten. Der Ich-Erzähler ist die Maske des Autors. Die Leser nehmen teil am Schreibprozess, sie verfolgen, wie sich die Geschichte immer weiter ausweitet. Schulz

wendet in seiner Prosa eine Methode an, die es ihm ermöglicht, die inneren Erlebnisse der Protagonisten zu offenbaren. Diese von Kritikern „immanent“ genannte Methode hebt das hervor, was die Protagonisten in der Konfrontation mit der Außenwelt erleben. Und wieder – wie bei der Maske der Selbstironie – werden in Schulz' Erzählungen Beziehungen zwischen Arten und Gattungen der Prosa des 20. Jahrhunderts aufgezeigt. Schulz überwindet mutig genologische Grenzen, verbindet Poesie und Prosa, kreiert gemischte Welten, die den Erfahrungsstand seiner Protagonisten in ganzer Fülle wiedergeben.

Mein Vater verließ das Haus nicht mehr. Er heizte die Öfen, studierte das nie ergründete Wesen des Feuers, schmeckte den salzigen, metallischen Geschmack und roch den Räucherduft er winterlichen Flammen, die kühle Liebkosung der Salamander, die den glitzernden Ruß aus dem Schlund des Kamins leckten. Mit Vorliebe führte er in jenen Tagen alle Reparaturen in den oberen Regionen der Zimmer aus. Zu jeder Tageszeit konnte man ihn sehen, wie er, zuoberst auf der Leiter hockend, sich an der Zimmerdecke, an den Gardinenstangen über den Oberlichtern, an den Kugeln und Ketten der Hängelampen zu schaffen machte. Nach Art der Maler benutzte er die Leiter wie riesige Stelzen und fühlte sich wohl in der Vogelperspektive, in der Nähe des gemalten Himmels, der Arabesken und Vögel an der Zimmerdecke. Immer weiter entfernte er sich von den Angelegenheiten des praktischen Lebens. Wenn meine Mutter, voll Kummer und Sorge wegen seines Zustands, ihn in ein Gespräch über das Geschäft, über die Zahlungen am nächsten Ultimo zu ziehen suchte, hörte er ihr zerstört zu, und sein abwesendes Gesicht zuckte nervös. Es kam vor, dass er sie plötzlich mit einer flehentlichen Geste unterbrach, in eine Zimmerecke lief, sein Ohr an eine Fußbodenritze legte, um mit beiden erhobenen Zeigefingern, womit er die höchste Wichtigkeit seiner Untersuchungen anzeigte, zu lauschen. Damals verstanden wir noch nicht den traurigen Hintergrund dieser Extravaganzen, den beklagenswerten Komplex, der tief in ihm reifte.

(SCHULZ 2020, 33 f.)

Ojciec nie wychodził już z domu. Palił w piecach, studiował nigdy nie zgłębianą istotę ognia, wyczuwał słony, metaliczny posmak i wędzony zapach zimowych płomieni, chłodna pieszczotę salamander, liżących błyszczącą sadzę w gardzieli komina. Z zamiłowaniem wykonywał w owych dniach wszystkie reparatury w górnych regionach pokoju. O każdej porze dnia można go było widzieć, jak – przykucnięty na szczycie drabiny – majstrował coś przy suficie, przy karniszach wysokich okien, przy kulach i łańcuchach lamp wiszących. Zwyczajem malarzy posługiwał się drabiną jak ogromnymi szczudłami i czuł się dobrze w tej ptasiej perspektywie, w pobliżu malowanego nieba, arabesek i ptaków sufitu. Od spraw praktycznego życia oddalał się coraz bardziej. Gdy matka, pełna troski i zmartwienia z powodu jego stanu, starała się go wciągnąć w rozmowę o interesach, o płatnościach najbliższego „ultimo”, słuchał jej z roztargnieniem, pełen niepokoju, z drgawkami w nieobecnej twarzy. I bywało, że przerywał jej nagłe zaklinającym gestem ręki, ażeby pobiec w kąt pokoju, przyłgnąć uchem do szpary w podłodze i z podniesionymi palcami wskazującymi obu rak, wyrażającymi najwyższą ważność badania – nasłuchiwać. Nie rozumieliśmy wówczas jeszcze smutnego tła tych ekstrawagancji, oplakanego kompleksu, który dojrzewał w głębi.

(SCHULZ 1994, 23 f.)

## Schlussbemerkungen

Die drei hier vorgestellten Werke der polnischen Literaturgeschichte gehören aus unterschiedlichen Gründen zur Moderne. Wenn man diesen gemeinsamen Nenner annimmt, darf man nicht vergessen, dass jedes dieser Werke in einem einzigen und einzigartigen Kontext entstanden ist, jedes ist unter anderen Umständen entstanden und jedes ist das Ergebnis der Verbindung aus der individuellen Fantasie des Autors und seiner Sensibilität, seines Wissens und seines literarischen Talents.

Das Moderne und Nezeitliche an Juliusz Słowackis Epos besteht vor allem in der Form, die den Handlungsverlauf mit dem Digressionsverlauf verflocht. Słowacki hat mit *Beniowski* die romantische Literatur kritisch bewertet. Seine Bewertung fällt negativ aus. Deshalb hat er die Möglichkeiten literarischer Ausdrucksformen und die ihre Fähigkeiten, reale polnische und europäische Probleme darzustellen, analysiert und überprüft. Der Dichter hat nach der besten – einer neuen, lebhaften und „biegsamen“ – stilistischen, sprachlichen und intellektuellen Struktur gesucht, die diesen Herausforderungen gerecht wird.

Witold Gombrowicz' *Ferdydurke* ist ein Roman, der die Konventionen offenlegt und die Versteinerung von Umgangsformen, Gedanken und Gewohnheiten aufbricht. Zu seiner Zeit war dies ein regelrecht „anstößiger“ und „empörender“ Roman. Gombrowicz kompromittiert die ihn umgebende Wirklichkeit, ihre edukative, soziale, kulturelle, literarische, sprachliche und mentale Dimension – und hat damit eine Schmähchrift auf die Welt verfasst, die in Apathie, Passivität und Stillstand verharrt. Der Schriftsteller war davon überzeugt, dass man der Form nicht entfliehen kann, aber er wollte eine moderne Form, eine dynamische, einzigartige Form, die offen und sensibel ist für die Wahrheit und für Impulse von außen.

Bruno Schulz wiederum zeigte eine in verschiedenen Dimensionen versunkene Welt. In den *Zimtläden* sind Realismus und fantastische und märchenhafte Vorstellungskraft miteinander verbunden. Letztlich wird die Welt als ein ungleichartiges, geheimnisvolles und faszinierendes Territorium dargestellt. Schulz fängt die Vielschichtigkeit der Figuren, Orte, Zeiten und Ereignisse ein. Eine so vielfältige und komplexe Prosa hatte es vor Schulz in der polnischen

Literatur nicht gegeben. Gleichzeitig kritisiert er scharf das, was damals allgemein mit „Modernität“ assoziiert wurde: Schnelligkeit, Oberflächlichkeit, Veränderlichkeit und Dynamik. Ausdruck dessen sind die Ausführungen des Vaters über die Schneiderpuppen und die Krokodilstraße. Diese künstliche und kitschige Welt erscheint dem Schriftsteller als gefährlich, unecht und böse, sie beunruhigt ihn und macht ihn traurig.

---

*Aus dem Polnischen von*

Claudia Hempel



## Fragen zum Text

- Was ist das Wesen der Moderne in der Literatur?
- Wie ist Juliusz Słowackis Epos *Beniowski* entstanden?
- Was ist ein romantisch-ironisches Versepos?
- Was bedeutet der Begriff „romantische Ironie“?
- Wen hat Juliusz Słowacki in *Beniowski* kritisiert und angegriffen?
- Wie verstand Słowacki die Rolle der Lyrik, der poetischen Sprache und der Dichtung?
- Wie hat Witold Gombrowicz den Begriff der „Form“ verstanden?
- Wer sind die Jungmanns und was repräsentieren sie mit ihrer Haltung?
- Was bedeutet es, dass *Ferdydurke* ein Roman über die Unreife ist?
- Wie sind Bezeichnungen wie „Wade“, „Popo“, „Fresse“ zu verstehen?
- Wie flieht Józio vor der Form?
- Welche Funktion haben die Metamorphosen des Vaters in Schulz' Prosa?
- Wodurch ist das Bild von der Provinz in Schulz' Erzählungen gekennzeichnet?
- Welche Rolle erfüllt in Schulz' Prosa die Figur der Adela?
- Was ist die Krokodilstraße?
- Wie mythologisiert Schulz die Figur des Vaters?

## Literaturverzeichnis

- |  |  |  |
|--|--|--|
| Ficowski, Jerzy (1975): <i>Regiony wielkiej herezji. Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza</i> . Kraków.   | Kowalczykowa, Alina (1996): „Wstęp“. In: Słowacki, Juliusz: <i>Beniowski. Poema</i> . Wrocław, III–LXXI.   | Sandauer, Artur (1971): <i>Liryka i logika</i> . Warszawa.                           |
| Gombrowicz, Witold (1994): <i>Ferdydurke</i> . Kraków.   | Kwiatkowski, Jerzy (1990): <i>Literatura Dwudziestolecia</i> . Warszawa.   | Schulz, Bruno (1994): <i>Sklepy cynamonowe</i> . Kraków.                             |
| Gombrowicz, Witold (1960): <i>Ferdydurke</i> . Übersetzt von Walter Tiel. Pfullingen.                            | Słowacki, Juliusz (1901): <i>Beniowski</i> . (PDF-Version). Lwów. <a href="https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/beniowski/">https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/beniowski/</a> [zuletzt aufgerufen am: 08.10.2021]. | Schulz, Bruno (2020): <i>Die Zimtäden</i> . Neu übersetzt von Doreen Daume. München. |
| Kleiner, Juliusz (1928): <i>Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości</i> . Bd. 3: <i>Okres „Beniowskiego“</i> . Lwów. | Słowacki, Juliusz (1999): <i>Beniowski</i> . Übersetzt von Hans-Peter Hoelscher-Obermaier. Frankfurt am Main.  | Witkowska, Alina (1986): <i>Literatura romantyzmu</i> . Warszawa.                    |

## Weiterführende Bibliographie

- |   |   |  |
|---|---|--|
| Ficowski, Jerzy (1986): <i>Okolice sklepów cynamonowych</i> . Kraków.         | Łapiński, Zdzisław (1985): <i>Ja Ferdydurke</i> . Lublin.                             | Treugutt, Stefan (1964): „Beniowski“. <i>Kryzys indywidualizmu romantycznego</i> . Warszawa. |
| Głowiński, Michał (1991): „Ferdydurke“ <i>Witolda Gombrowicza</i> . Warszawa. | Rymkiewicz, Jarosław Marek (1982): <i>Juliusz Słowacki pyta o godzinę</i> . Warszawa. |  |
| Jarzębski, Jerzy (1982): <i>Gra w Gombrowicza</i> . Warszawa.                 | Sawrymowicz, Eugeniusz (1973): <i>Juliusz Słowacki</i> . Warszawa.                    |  |

Katarzyna Stańczak-Wiślicz

# Das kulturelle Erbe des Landproletariats

In der polnischen **Öffentlichkeit** kommt das bäuerliche Kulturerbe oft im Zusammenhang mit gesellschaftlichen Umwälzungen zur Sprache. Zwei Romane – *Chłopi* (1904–1909, [Die Bauern]) von Władysław Reymont und *Tańczący Jastrząb* (1964, [Der tanzende Habicht]) von Julian Kawalec – zeigen das Dorf und die Bauern (*chłopi*) angesichts großer Veränderungen. In dem ersten Roman hat die Veränderung ihren Ursprung in der Bauernbefreiung in Kongresspolen, im zweiten in der Bodenreform des Jahres 1944. Beide Ereignisse hatten revolutionären Charakter und haben die gesellschaftlichen Verhältnisse auf dem polnischen Dorf radikal verändert. Beide waren Reaktionen auf grundlegende Probleme: das erste auf die persönliche Abhängigkeit der Bauern von ihren Herren, das zweite auf den Landhunger. In Polen-Litauen waren die Bauern die unterste gesellschaftliche Klasse. Typisch für diesen Status war, dass sie Leibeigene waren und kein Land besaßen. Die Herrschaft des Adels (*szlachta*) über die Bauern wurde religiös begründet, indem letztere als Nachfahren des biblischen Ham dargestellt wurden.<sup>1</sup> Seit dem 16. Jahrhundert wurde diese Annahme um die Vorstellung ergänzt, dass die Bauern und der Adel zwei unterschiedliche Völker seien. Die Bauern würden von den primitiven Slawen

<sup>1</sup> Aleksander Brückner gibt für das Wort „Cham“ in seinem etymologischen Wörterbuch die Definition „von einer anderen Rasse“ an. Vgl. Brückner, Aleksander 1927: „cham“. In: *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Kraków. [https://pl.wikisource.org/wiki/S%C5%82ownik\\_etymologiczny\\_j%C4%99zyka\\_polskiego/cham](https://pl.wikisource.org/wiki/S%C5%82ownik_etymologiczny_j%C4%99zyka_polskiego/cham) [zu-letzt aufgerufen am: 02.05.2021]. Ham, der jüngste Sohn Noahs, wurde von ebendiesem mit einem Fluch belegt. Die (angeblichen) Nachfahren des Ham stehen so im negativen Gegensatz zu denen des Jafet. Das Wort „cham“ diente als pejorative Bezeichnung für Mitglieder der ländlichen Unterschicht, heutzutage als allgemeine Beleidigung. (Anm. d. Übers.)

abstammen, die durch die tapferen Sarmaten, den Vorfahren des Adels, unterworfen worden seien (Leszczyński 2020).

Bis zum 19. Jahrhundert bildeten Fronhöfe und Zwangsarbeit der Bauern die Grundlage der Landwirtschaft. Die Bauernbefreiung während der polnischen Teilungen (*zaborzy*; in Galizien 1848, in Kongresspolen 1864, im preussischen Teilungsgebiet 1808–1872) führte dazu, dass die Fronhöfe nun vor allem von Tagelöhnern bewirtschaftet wurden. Damit war das Problem, dass die Bauern kein Land besaßen, nicht gelöst. Erst die Bodenreform im Jahr 1944 machte ihnen das möglich.

**Fronhof** – Gutshof, der Güter zum Verkauf produzierte und auf der Arbeit von Leibeigenen basierte. Die Leibeigenschaft war ein Frondienst, der im Gegenzug für die Nutzung eines Stück Bodens abgeleistet wurde. Die Fronhöfe entwickelten sich in Polen ab dem 15. Jahrhundert.

## 1. Zum Roman *Chłopi* von Władysław Stanisław Reymont

### 1.1 Das Dorf nach der Bauernbefreiung

Der große Roman *Chłopi* (*Die Bauern*) von Władysław Stanisław Reymont besteht aus vier Teilen: Herbst, Winter, Frühjahr und Sommer. Diese Aufteilung entspricht dem Rhythmus der Jahreszeiten und den damit verbundenen Feldarbeiten. Ein weiterer zeitlicher Bezugspunkt ist der liturgische Kalender der katholischen Kirche. Der Roman spielt in dem Dorf Lipce in Masowien im russischen Teilungsgebiet nach dem Januaraufstand<sup>2</sup> und der Bauernbefreiung in Kongresspolen im Jahr 1864. Der kollektive Protagonist sind die Bauern des Dorfes Lipce. Diese Gruppe ist heterogen, sie besteht aus reichen Landwirten

<sup>2</sup> Der Januaraufstand war eine bewaffnete Widerstandsaktion, getragen vor allem von der polnischen Oberschicht, gegen die russische Teilungsmacht. Ausgebrochen im Januar 1963 zog er sich über mehr als anderthalb Jahre. Er scheiterte und in seiner Folge wurde die russische Polenpolitik verschärft. (Anm. d. Übers.)

wie Maciej Boryna, aus Knechten wie Kuba und aus Bettlern wie Agata.

Der Roman basiert auf vielen parallelen Erzählsträngen. Im Vordergrund steht dabei die Geschichte der reichsten Bauern im Dorf, der Familie Boryna. Zu Beginn ist Maciej Boryna 58 Jahre alt und verwitwet. Er ist ein fleißiger, aber aufbrausender und strenger Mensch. Weder will er seinen Hof seinem erwachsenen Sohn Antek überlassen noch seiner Tochter einen Teil des Vermögens geben. Dies ist der Grund für einen familiären Konflikt. Maciej Boryna kommt mit der Haushaltsführung nicht zurecht und beschließt, neu zu heiraten. Seine Wahl fällt auf das schönste Mädchen im Dorf, die 18-jährige Jagna, die Tochter der Dominikowa. Jagna stammt zwar aus einer reichen Familie, aber hat keinen guten Ruf. Sie ist energisch und kokett und hat großen Erfolg bei Männern. Obwohl sie eine Affäre mit Antek hat, willigt sie auf Bitten der Mutter in die Ehe mit dem alten Boryna ein. Die geplante Hochzeit führt zu einem großen Streit um den Familienbesitz. Daraufhin verlässt Antek mit seiner Frau Hanka und den Kindern das Haus.

Nach einer rauschenden Hochzeit zieht Jagna in das Haus der Familie Boryna. Sie liebt ihren um etliches älteren Ehemann nicht, ihre Leidenschaft gilt Antek, darüber hinaus ist sie in Jasio, den Sohn des Organisten, verliebt. Jasio soll Priester werden. Boryna beginnt, seine Frau der Untreue zu verdächtigen. Er erwischt sie auf einem Stelldichein mit Antek und jagt sie aus dem Haus. Auf Bitten der Dominikowa hin, nimmt er Jagna zwar wieder auf, doch behandelt sie fortan wie eine Bedienstete.

In der Zwischenzeit kommt es zwischen der Dorfgemeinschaft und dem Gutshof zum Konflikt um ein Waldstück. Im Kampf gegen die Leute des Gutsherrn wird Maciej Boryna schwer verletzt. Antek verteidigt seinen Vater und tötet dabei den Förster. Gemeinsam mit den anderen am Kampf beteiligten Bauern muss er ins Gefängnis. Der alte Boryna kommt nicht mehr zu Kräften und stirbt wenige Monate später. Nach seinem Tod kommt es zu Streitigkeiten um die Aufteilung des Vermögens zwischen Jagna und seinen Kindern. Als Antek aus dem Gefängnis zurückkehrt, sieht er, dass Hanka den väterlichen Hof einträglich geführt hat. Das rechnet er ihr hoch an und hört auf, sich mit Jagna zu treffen. Diese wird vom Gemeindevorsteher umworben. Jagna ist in der Zwischenzeit zum Hassobjekt der anderen Frauen geworden, die ihr ihre Schönheit und ihren Erfolg neiden. Auf Initiative von Jasios Mutter, der Frau des Organisten, wird Jagna heftig verprügelt und auf einem Mistwagen aus dem Dorf gekarrt. Antek will sich der Dorfgemeinschaft nicht entgegenstellen und verteidigt sie nicht. Die geprügelte und entehrte Jagna erleidet einen Schock, sie erkrankt und wird fortan von ihrer Mutter gepflegt.



Abb. 1 Lucjan Rydel mit Familie  
(ca. 1910; Autor unbekannt)

## 1.2. Die Bauern und die Bauernmanie (*chłopomania*)

Als Władysław Reymonts Roman *Die Bauern* veröffentlicht wurde (zunächst in den Jahren 1902–1908 in Ausschnitten in der Zeitschrift *Tygodnik Ilustrowany* und dann 1904–1909 als Buch), war das Bäuerliche in der polnischen Literatur und Kunst ein angesagtes Thema. Im Zuge dieser **Bauernmanie** begeisterte sich die polnische Intelligenz für die Gewohnheiten und das einfache Leben der Bauern. Sie sah darin einen Gegenentwurf zur städtischen Dekadenz und Verdorbenheit.

**Bauernmanie** (*chłopomania*) – künstlerisches Phänomen der Epoche des Jungen Polen (*Młoda Polska*, 1890–1918). Es war mit einem starken Interesse für das Alltagsleben der Bauern und die Folklore verbunden. Sein Ursprung war der Glaube an die Authentizität und Vitalität der Volkskultur (*kultura ludowa*). Beeinflusst von der Bauernmanie gingen einige Vertreter der Intelli-

genz (z.B. Lucjan Rydel, Włodzimierz Przerwa-Tetmajer, Stanisław Wyspiański) Ehen mit Bäuerinnen ein und integrierten folkloristische Elemente in ihr künstlerisches Schaffen. Die Hochzeit von Lucjan Rydel mit Jadwiga Mikołajczykówna, der Tochter eines Landwirts aus Bronowice, wurde Thema des Dramas *Die Hochzeit* von Stanisław Wyspiański.

Auf dem Bild trägt Lucjan Rydels Ehefrau Jadwiga eine Tracht, während er selbst und die Kinder „städtisch“ gekleidet sind. Ein typisches Foto von Ehepaaren des Jungen Polen, in denen der Mann aus der Intelligenz und die Frau aus der bäuerlichen Schicht stammte.

Reymont war der Bauernmanie des Jungen Polen ein Stück weit erlegen. In *Die Bauern* beschrieb er sehr anschaulich die dörflichen Riten und Bräuche: von Hochzeiten und Begräbnissen, über das gemeinsame Hobeln von Kohl, das Spinnen bis hin zu Feiern im Gasthaus und auf Jahrmärkten. Er bildete eine in sich geschlossene Welt ab, die durch eigene Gesetze regiert wird. In dem literarischen Dorf Lipce gibt es alles: eine Kirche, ein Wirtshaus, einen Friedhof, eine Mühle, den Gutshof und Bauernhütten, Wiesen, Obstgärten und Felder. Die Hauptcharaktere verlassen das Dorf selten und kehren immer zurück. Sie sind stark mit dem Erdboden verbunden und ihr Leben orientiert sich am Rhythmus der Natur. Die Regelmäßigkeit der Feldarbeiten und der kirchlichen Feiertage und Feste sind wichtiger als der zeitliche Ablauf von Monaten und Jahren. Alles spielt sich innerhalb eines mythischen Zeitverständnisses ab. Die Einwohner von Lipce halten sich an die lokalen Bräuche und die traditionelle Aufteilung der Rollen in der Familie. Das Leben der Männer dreht sich um die Feldarbeit. Sie treffen die wichtigsten Entscheidungen für den Hof und treten in Kontakt mit der Außenwelt (dem Gutshof, dem Gericht). Die Welt der Frauen beschränkt sich auf die Familie, das Haus und die Arbeit auf dem Hof. Der Wert eines Individuums wird durch die Arbeit bestimmt. Der Mann muss vor allem ein guter Landwirt sein, die Frau eine gute Hausfrau. Ein Symbol für die bäuerliche Verbundenheit mit der Erde und der Feldarbeit ist die Todesszene des alten Boryna: Er stirbt während der Aussaat auf dem Feld. In der Welt, die von einfachen Naturgesetzen geregelt ist, kennt jeder seinen Platz. Die Älteren

übermitteln den Jüngeren die Bräuche und Traditionen. Diejenigen, die sich nicht in die herrschenden Strukturen einpassen können, gelten als Wunderlinge oder scheitern.

Dieses Bild von Lipce ist dem Versuch der **Mythisierung** geschuldet. Unter dem Einfluss der Bauernmanie des Jungen Polen hat Reymont eine Vision von dem Dorf als Mikrokosmos geschaffen, in dem das Handeln der Charaktere Archetypen zugeordnet ist und die ländliche Kultur bunt und lebhaft erscheint. Seine Beschreibungen der bäuerlichen Traditionen, Bräuche und Rituale sind folkloristisch stilisiert. Er stellt nicht die Bräuche einer konkreten Region dar, sondern bedient sich verschiedener Vorlagen. Ebenso sprechen seine Charaktere nicht einen bestimmten Soziolekt (*gwara*), sondern eher eine Imitation einer Mundart, die in Wirklichkeit der polnischen Literatursprache ähnelte (KAMIŃSKA 1968, 101).

### 1.3. Die Bauern als gesellschaftliche Schicht

Das in *Die Bauern* gezeichnete Bild vom Dorf ist jedoch bei weitem keine Idealisierung. Reymont beschreibt die Bauern als eine eigenständige gesellschaftliche Schicht, die sich nach der Bauernbefreiung gebildet hatte. Vor allem stellt er die inneren Vermögensunterschiede dar. In Lipce sind die reichen Landwirte, die viel Land besitzen, in der Minderheit. Ihnen gegenübergestellt werden Vertreter der dörflichen Unterschicht ohne eigenen Landbesitz. Der Boden ist für die Bauern das Wertvollste. Maciej Boryna genießt im Dorf große Autorität, weil er viel Land besitzt und sein Hof gute Erträge erzielt. Er heiratet Jagna nicht nur wegen ihrer Schönheit. Genauso wichtig ist ihm, dass sie aus einer reichen Familie stammt und ihr Land neben dem seiner Familie liegt. Die Dominikowa gibt ihm seine Tochter zur Frau, weil er verspricht, ihr viel Land zu überschreiben. Der Ehe ihres Sohnes mit einem Mädchen aus einer ärmeren Familie hatte sie hingegen nicht zugestimmt. Damit beschreibt Reymont die gesellschaftliche Struktur im Dorf nach der Bauernbefreiung im Kongresspolen realistisch. Er zeigt, dass der Boden eines der größten Konfliktfelder darstellte, dass Vermögen ein zentrales Kriterium für die Auswahl des Ehepartners war und landlose Bauern in der Gemeinschaft eine schlechtere soziale Position hatten.

**Zur Bauernbefreiung in Kongresspolen** kam es im Jahr 1864. Sie brachte vor allem zwei Dinge: Das Recht der Bauern, das Land, das sie bearbeiten, auch zu besitzen, und die Abschaffung der feudalen Pflichten wie Frondienste und Abgaben. Eine Folge der Bauernbefreiung war die Differenzierung der Vermögensverhältnisse der Bauern: Die Zahl der größten Höfe stieg nur unerheblich, dafür schrumpfte die Gruppe der mittleren Höfe und die Zahl der Kleinbauern verdoppelte sich (Janczak 1992, 45). Nach der Bauernbefreiung erhielten Bauern von den Gutsherren kein Land mehr zur Nutzung, sondern konnten es nur kaufen, von den Eltern erben oder durch entsprechende eheliche Verbindungen erhalten.

In Reymonts Roman sind die Bauern eine gesellschaftliche Gruppe mit einer starken Identität. Sie sind aktiv, treffen das Dorf betreffende Entscheidungen selbst und verteidigen im Konflikt mit dem Gutsherrn ihr Recht. Die hier dargestellte Auseinandersetzung mit dem Gutsherrn war typisch für Auseinandersetzungen nach der Bauernbefreiung, nämlich um die **Dienstbarkeit**.

**Dienstbarkeit** – die gewohnheitsrechtliche Befugnis von Bauern, die Wälder, Wiesen und Weideflächen der Gutshöfe zu nutzen. In den polnischen Landen wurde die Dienstbarkeit größtenteils bis zum Ende des 19. Jahrhunderts abgeschafft. Sie war stets ein Grund für Auseinandersetzungen zwischen dem Gutshof und dem Dorf. Diese Konflikte verschärften sich nach der Bauernbefreiung in Kongresspolen im Jahr 1864. Die Bauern, überzeugt, dass sie das Recht dazu hätten, fällten Holz oder ließen ihr Vieh auf zum Gutshof gehörigen Grundstücken weiden. Diese standen aber der gemeinschaftlichen Nutzung nicht mehr zur Verfügung (KARGOL 2014, 224).

Die Einwohner von Lipce können nur in bestimmten Fällen kollektiv agieren. Sie interessieren sich nicht für Politik und ihr Nationalbewusstsein besteht in der Ablehnung Fremder. Sie akzeptieren die deutschen Siedler nicht und stellen sich gegen den Bau einer russischen Schule im Dorf, doch ihr Widerstand ist erfolglos. Zur Abstimmung gezwungen, akzeptieren sie den Bau der Schule.

Noch sind sie keine aktive politische Kraft, obwohl sie eine eigenständige gesellschaftliche Schicht bilden.

## 1.4. Die Kunstfertigkeit des Romans

Für den künstlerischen Wert des Romans ist sowohl sein Inhalt als auch seine Form entscheidend. *Die Bauern* ist eine epische Erzählung mit universeller Dimension. Sie handelt vom Vergehen der Zeit, von den Regeln, die das menschliche Leben bestimmen, und von großer Leidenschaft. Die Protagonisten wurden sorgfältig konstruiert und individualisiert. Sie verändern sich mit fortschreitender Handlung. Besonders sticht hierbei die Figur der Jagna hervor, einer unangepassten, emotionsgelenkten, dörflichen *femme fatale*. Von der Originalität des Romans zeugen auch der den Jahreszeiten angepasste Aufbau und die Vielfalt der Sprache. Reymont verwendet hier drei verschiedene Erzählstile (Wyka 1968, 61). Der erste ist der eines **Dorfplauderers**, der detailreich und farbenfroh im Stil bäuerlicher Erzähltraditionen berichtet. Er schildert die Ereignisse und ist emotional eingebunden.

Beispiel für den Stil des **dörflichen Plauderers**:

„Mein Jesus, soviel Herrlichkeiten!“ flüsterte sie [Jagna] bezaubert vor sich hin und tauchte die zitternden Hände immer wieder in grüne Atlasgewebe und rote Samte, bis es ihr vor den Augen wirr wurde und ihr Herz vor Lust hüpfte. (REYMONT 1954, 94)

— Jezus mój, jakie śliczności, Jezus! — [Jagna] szeptała oczarowana i raz wraz zanurzała ręce drżące w zielone atłasy, to w czerwone aksamity i aż się jej ćmiło w oczach i serce dygotało z rozkoszy. (REYMONT 1970, 106)

Den zweiten Erzählstil repräsentiert der **jungpolnische Stilist**. Er verwendet eine komplexe Syntax, eine umfangreiche Metaphorik und eine lyrische und stimmungsvolle Sprache. Der **jungpolnische Stilist** schreibt den dörflichen Riten und Bräuchen eine philosophische Bedeutung zu.

### Beispiel für den Stil des jungpolnischen Stilisten:

Es ging immer tiefer in den Herbst.

Blasse Tage schleppten sich durch die leeren, stumm gewordenen Felder, erstarben in den Waldrevieren und wurden immer stiller, immer bleicher, gleich heiligen Hostien im verlöschenden Schein der Totenkerzen. (REYMONT 1954, 76)

*Jesień szła coraz głębsza. Blade dnie wlekły się przez puste, ogłuchłe pola i przymierały w lasach coraz cichsze, coraz bladsze — niby te święte hostie w dogasających brzaskach gromnic.* (REYMONT 1970, 86)

Am seltensten kommt der Stil des **realistischen Beobachters** vor. Wenn er spricht, dann darum, um an den Verlauf der Handlung zu erinnern oder Charaktere vorzustellen. Er stellt die Geschehnisse mit einer gewissen Distanz dar.

### Beispiel für den Stil des realistischen Beobachters:

Die Leute zogen in ungeordneten Haufen, wie es jedem am besten paßte, durch den Wald nach Haus, und mitten auf dem Weg kamen die Schlitten mit den Verwundeten; dieser und jener jammerte auf und stöhnte, der Rest aber ging laut lachend, und lärmte und schrie. (REYMONT 1954, 472)

*Ludzie szli bezładnie, kupami, jak komu lepiej było, a lasem, bo środkiem drogi szły sanie z poranionymi, jaki taki jęczał i postękiwał, a reszta śmiała się głośno, pokrzykując wesoło i szumnie.* (REYMONT 2018, 284)

Alle drei Erzählstile treten nebeneinander auf. Reymont verwebt die sich ergänzenden Stile so zu einer farbenfrohen und dynamischen Erzählung. Als modernistischer Roman des Jungen Polen basiert *Die Bauern* auf **stilistischem Synkretismus**. Im Text kommen Elemente des Impressionismus, des Symbolismus, des Naturalismus und auch des Realismus vor. Besonders in den aus-

führlichen, malerischen Beschreibungen der Natur ist der **Impressionismus** zu erkennen, während der typisch jungpolnische **Symbolismus** in den wichtigsten Szenen des Romans vorkommt. Der Tod des alten Boryna während der Aussaat symbolisiert die Verbindung der Bauern mit der Erde und dem ewigen Rhythmus der Natur. Das Verjagen von Jagna kann als Symbol des Ausschlusses von Individuen verstanden werden, die sich nicht an die Mehrheit anpassen können. Der **Naturalismus** tritt in den Szenen auf, in denen das menschliche Leben als etwas dargestellt wird, das von biologischen Gegebenheiten bestimmt und von Instinkten und Trieben gelenkt wird. In diesem Stil wird die Liebe zwischen Jagna und Antek beschrieben. Sie ist eine heftige, impulsive, destruktive Kraft, der die Charaktere nicht widerstehen können. Ihre Macht wird mit der unbeherrschbaren Natur verglichen:

Sie aber waren für alles blind, ein Sturm war in ihren Seelen aufgewacht und wuchs und steigerte sich mit jedem Augenblick, er wälzte sich von Herz zu Herz mit einer Flut brennenden, unaussprechlichen Begehrens, durchzuckt von den blitzenden Blicken, durchbebt von einem fast schmerzlichen Erzittern und einer jähnen Unruhe, voll brennender Küsse, verstrickter und verworrener Worte, die wie Blitze blendeten, durchsetzt von totenhaftem Schweigen, voll einer Inbrunst und einer solchen Hingerissenheit zugleich, daß sie sich in ihren Umarmungen fast erstickten, sich aneinander drückten bis zum Schmerz mit ihren Händen einander am liebsten zerrissen hätten, um in der Wollust ihrer Qual zu baden. Ihre umflorten Augen sahen nichts mehr; sie sahen nicht einmal sich selbst. (REYMONT 1954, 416f.)

*Ale oni oślepli na wszystko, burza się w nich zerwała i rosła wzmagając się co mgnienie, przewalała się z serca do serca potokiem palących a niewypowiedzianych żądz, błyskawicowych spojrzeń, bolesnych drżeń, niepokojów nagłych, całunków parzących, słów splątanych, bezładnych, a olśniewających niby dzikie mioty piorunów, oniemień śmiertelnych, tkliwości, a takiego czaru zarazem, że dusili się w uściskach, rozgniatali do bólu, darli się wprost pazurami, jakby chcąc wyrwać z siebie wnętrzości i skąpać się w rozkoszach męki a przesłonięte bielkami oczu nie widziały już nic, nawet samych siebie.* (REYMONT 1976, 322)

Der **Realismus** hingegen zeigt sich in der Beschreibung der Feldarbeiten, der Menschen, ihrer Trachten, ihrer Wohnstätten und Ernährungsweisen. Die Beschreibung der Riten und Bräuche, beispielsweise der Hochzeit Borynas, erinnert an eine detaillierte ethnographische Beschreibung.

Aufgrund der jungpolnischen Stilistik, der durchdachten Komposition des Romans und der tiefgehenden Kenntnis der dörflichen Lebensrealität kann *Die Bauern* durchaus als bäuerliches Epos bezeichnet werden. Damit begründete die Schwedische Akademie ihre Entscheidung, Reymont im Jahr 1924 den Literaturnobelpreis zu verleihen. Immerhin waren ebenfalls Thomas Mann und Stefan Żeromski nominiert. Doch die Akademie entschied sich „für sein großes Nationalepos“<sup>3</sup>.

## 2. Zum Roman *Tańczący Jastrząb* von Julian Kawalec

### 2.1. Über den gesellschaftlichen Aufstieg

Der Roman *Der tanzende Habicht* von Julian Kawalec konzentriert sich auf das Schicksal des Protagonisten Michał Toporny. Die Handlung spielt zunächst in einem Dorf, später in einer Großstadt, doch der Autor nennt keine geographischen Namen. Zeitlich umfasst die Handlung das ganze Leben des Hauptprotagonisten.

Michał Toporny wird im Jahr 1914 als Sohn einer armen Bauernfamilie geboren. Aus finanziellen Gründen muss er seinen Besuch auf dem Gymnasium abbrechen und auf dem Dorf bleiben. Er heiratet Maria, ein Mädchen aus demselben Ort, mit der er einen Sohn, Staszek, hat. Während des Zweiten Weltkrieges nimmt er auf Anraten des Dorflehrers an dem im Untergrund stattfindenden Unterricht teil. Der Lehrer entfaltet vor ihm eine Vision von einem neuen politischen System und gesellschaftlicher Gerechtigkeit. Nach Kriegsende erhält Michał im Zuge der Bodenreform ein großes Stück Land. Nun ist er ein reicher Landwirt, beschließt aber, seine Ausbildung in der Stadt fortzusetzen. Er schließt die Schule und anschließend ein Studium an der Fakultät für Mechanik der technischen Hochschule ab. Michał kleidet sich auf städtische Art und

<sup>3</sup> <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1924/summary/> (zuletzt aufgerufen am: 26.07.2021).

nimmt den städtischen Lebensstil an. Während des Studiums lernt er Wiesława Jarzecka, die Tochter eines bekannten Arztes, kennen, für die er das Dorf sowie Frau und Sohn verlässt. Nach der Hochzeit mit Wiesława verheimlicht er, auf die Bitte seiner Schwiegereltern hin, seine dörfliche Herkunft. Er behauptet, seine Jugend auf einem großen, wohlhabenden Gutshof verbracht zu haben.

Von außen wirkt Michałs Leben erfolgreich. Er wird Direktor eines großen Unternehmens, sein zweiter Sohn Jurek wächst in Wohlstand auf. Trotzdem fühlt sich Michał immer verlorener. Er schämt sich für seine dörfliche Herkunft und versucht sich um jeden Preis zu beweisen. Deshalb schlägt er auch den Bauern aus seinem Heimatdorf die Bitte ab, den Wald nicht abholzen zu lassen. Seine Weigerung hat den Tod zweier Menschen zur Folge: Es sterben der Baggerfahrer und ein Bauer. Michał Topornys Identitätskrise fällt mit einer familiären Krise zusammen. Wiesława verlässt ihn für einen jüngeren Ingenieur aus einer städtischen Familie, er bleibt mit seinen Söhnen zurück. Seine Vorgesetzten beginnen ihn für kleinere Fehler bei der Arbeit zu kritisieren. Auf dem Weg zur Kontrolle der Steinbrüche besucht Michał Toporny sein Heimatdorf und sein verlassenes Haus. Kurz darauf stirbt er unter ungeklärten Umständen: Er wird in einer Schlucht gefunden. Das Begräbnis nach dem vermutlich selbst herbeigeführten Tod findet in seinem Heimatdorf statt. Beide ehemalige Ehefrauen und seine Söhne sind anwesend. Staszek, der Historiker geworden ist, und Jurek freunden sich an.

### 2.2. Die Dorfprosa in der polnischen Nachkriegsliteratur

Ähnlich wie in *Die Bauern* fällt auch die Handlung dieses Romans in eine Zeit, in der sich die Situation der Bauern als Schicht gerade radikal verändert. Der erste Teil des Romans spielt in der Zwischenkriegszeit, als der Landhunger das polnische Dorf plagt. Der zweite Teil spielt nach dem Zweiten Weltkrieg. Polen befindet sich ab jetzt nicht nur im Einflussgebiet der Sowjetunion, sondern unterliegt auch einem radikalen Systemwandel. Die im Juni 1945 entstandene Provisorische Regierung der nationalen Einheit (*Tymczasowy Rząd Jedności Narodowej*) versprach tiefgreifende gesellschaftliche Reformen und unterstützte

die Grenzverschiebungen im Osten und Westen des Landes.<sup>4</sup> Nach mehr als drei Jahren des politischen Chaos und der inneren Kämpfe stabilisierten die Kommunisten im Jahr 1948 ihre Herrschaft, unter anderem durch die Gründung der Polnischen Vereinigten Arbeiterpartei (*Polska Zjednoczona Partia Robotnicza*). Vier Jahre später, 1952, wurde die Republik Polen (*Rzeczpospolita Polska*) in Volksrepublik Polen (*Polska Rzeczpospolita Ludowa*) umbenannt.

Offiziell sollten die Arbeiter und Bauern im sozialistischen Polen die wichtigste Rolle spielen und die Führung im Staat übernehmen. Tatsächlich waren die ländlichen Gegenden jedoch lange chronisch unterfinanziert und die Bauern hatten einen niedrigen Sozialstatus.

Nach 1945 war Polen noch ein durch die Landwirtschaft geprägtes Land, aber die kommunistischen Machthaber verfolgten eine Politik der rasanten **Industrialisierung** und **Urbanisierung**. Dadurch kam es zur Migration vom Land in die Stadt. Während im Jahr 1950 noch 61 Prozent der polnischen Bevölkerung auf dem Dorf lebten, waren es zwanzig Jahre später nur noch knapp die Hälfte.

**Industrialisierung und Urbanisierung** waren die wichtigsten Elemente der gesellschaftlichen Modernisierung nach dem Zweiten Weltkrieg. Polen sollte von einem zurückgebliebenen Agrarstaat zu einer Industrienation werden, weshalb massiv in die Entwicklung der Schwerindustrie investiert wurde. Es entstanden neue Industriekomplexe mit neuen Städten (bspw. *Nowa Huta* bei Krakau).

Auf dem Land brachte die **Bodenreform** große Veränderungen. Sie bildete, neben den Folgen des Holocaust<sup>5</sup>, eines der Kernelemente der gesellschaftlichen Revolution der Nachkriegszeit (Leszczyński 2020). Im Zuge der Neuverteilung des Grundbesitzes erhielten vor allem die Kleinbauern sowie die Landlosen Boden. Propagandistisch wurde die Bodenreform als Inbegriff der sozialen Gerechtigkeit ausgeschlachtet. Der Versuch der Kollektivierung der

<sup>4</sup> Nach dem Zweiten Weltkrieg kam es zur sogenannten Westverschiebung Polens. Im Osten wurden ca. 180.000 km<sup>2</sup> an die Sowjetrepubliken abgetreten, dafür erhielt Polen ein etwa halb so großes Gebiet im Westen, darunter auch die Freie Stadt Danzig. In Folge dieser Grenzverschiebungen kam es zu Massenmigration und Vertreibungen. (Anm. d. Übers.)

<sup>5</sup> Das zurückgelassene, enteignete oder geraubte Eigentum der ermordeten oder vertriebenen Juden und Jüdinnen war nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs zu einem großen Teil in die Hände des polnischen Staates oder der polnischen Nachbarn übergegangen. Die Frage der Restitution spielt bis heute eine zentrale Rolle in der polnischen historischen und politischen Debatte. (Anm. d. Übers.)

Landwirtschaft scheiterte in Polen und auf dem Dorf dominierten weiterhin private Höfe.

**Bodenreform** – kraft des Dekrets des Polnischen Komitees der Nationalen Befreiung (*Polski Komitet Wyzwolenia Narodowego*) vom 6. September 1944 wurden Güter mit über fünfzig Hektar Ackerland teils vom Staat übernommen und teils unter den Bauern aufgeteilt, dieser Prozess wurde als Parzellierung bezeichnet. Infolge der Bodenreform verschwand der Landadel als gesellschaftliche Schicht.

In der offiziellen Propaganda wurde viel Wert auf die Modernisierung des Dorfes gelegt. Das sozialistische Dorf sollte mechanisiert werden und junge, ausgebildete Landwirte sollten das Land mit Hilfe moderner Methoden bewirtschaften. Die ältere bäuerliche Generation wurde als zurückgeblieben diskreditiert.



Abb. 2 Propagandaplakat von 1949. Deutsche Übersetzung: „Jugend – Vorwärts in den Kampf um ein glückliches, sozialistisches polnisches Dorf“.

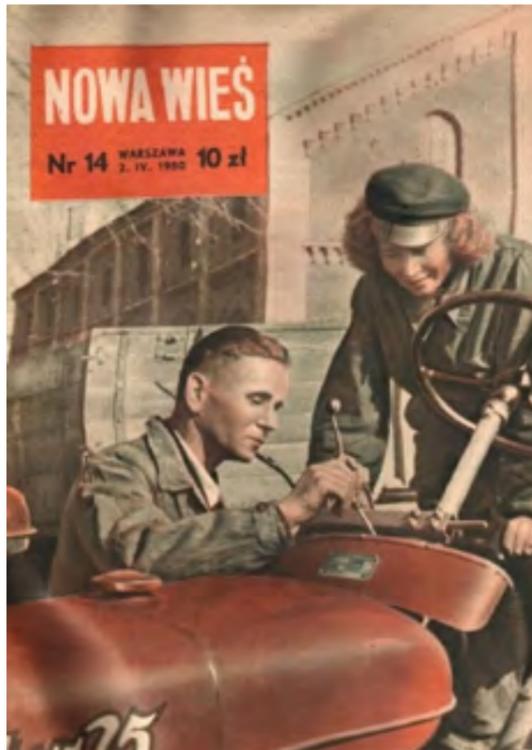


Abb. 3 Deckblatt der Zeitschrift *Nowa Wieś* [Das neue Dorf] aus dem Jahr 1950.

Die sozialen Umwälzungen waren verbunden mit dem **gesellschaftlichen Aufstieg** der Bauern. Die junge Generation nutzte die sich auftuenden Bildungschancen und verließ das Dorf, um in den Städten Arbeit zu suchen. Diesen Weg wählte auch Michał Toporny, der Protagonist des Romans *Der tanzende Habicht*. Der gesellschaftliche Aufstieg ging oft einher mit der Ablehnung der dörflichen Sitten und dem Versuch, sich an die städtischen Standards anzupassen. Dies gelang nicht immer und die eigene bäuerliche Herkunft wurde häufig Grund für Scham und Komplexe.

**Gesellschaftlicher Aufstieg** – in Polen ein Begriff, der die mit der Urbanisierung der Nachkriegszeit zusammenhängenden Veränderungen beschreibt: gesellschaftliche Mobilität und Land-Stadt-Migration sowie die Möglichkeit des Statusgewinns für Arbeiter und Bauern durch den verbesserten Zugang zu (Aus-)Bildung, zu besseren Posten und zu materiellen Gütern.

Die Veränderungen, die sich auf dem Dorf abspielten, spiegelten sich in der Kunst und Literatur wider. Weil es notwendig geworden war, die bäuerliche

Kultur aufzuwerten, die bis dahin im Schatten der Kultur der Intelligenz geblieben war, entstand in der Literatur das Genre der Dorfprosa (Skrendo 2017, 30). Dabei sollte die bäuerliche Kultur nicht nur auf ihre folkloristischen Elemente reduziert werden. Viele Vertreter dieser Strömung hatten selbst bäuerliche Wurzeln und schrieben vor allem über den gesellschaftlichen Aufstieg und die Abwanderung in die Stadt. Zum Genre der Dorfprosa gehörten sowohl Werke, die ein mythisches Bild des Dorfes zeigten (wie beispielsweise die Prosa von Tadeusz Nowak), als auch satirisch-groteske Werke (wie *Awans* [Aufstieg] von Edward Redliński) und Werke mit umfangreichen soziologischen und psychologischen Beobachtungen, wie die Romane von Wiesław Myśliwski und der 1964 herausgegebene Roman *Der tanzende Habicht*.

Die **Dorfprosa** (*nurt chłopski*) in der polnischen Literatur – ein Genre, das sowohl von Autoren ländlicher Herkunft als auch solchen, die das Thema Dorf aufgriffen, geschaffen wurde. Die Kernmotive sind: gesellschaftlicher Aufstieg und Migration in die Stadt, der Einfluss der Moderne auf die dörfliche Gesellschaft, der Wandel dörflicher Gewohnheiten sowie das Verschwinden von Traditionen. In den Jahren 1962–1968 erreicht das Genre Dorfprosa seinen Höhepunkt. Hauptvertreter waren Edward Redliński, Julian Kawalec, Tadeusz Nowak und Wiesław Myśliwski.

### 2.3. Die Kosten des gesellschaftlichen Aufstiegs

*Der tanzende Habicht* sticht aus den übrigen Werken, die zum Genre Dorfprosa gezählt werden, heraus. Der Roman beschreibt aus soziologischer Sicht die Situation von Menschen, die das Dorf verlassen haben, aber in ihrer neuen Umgebung nicht zurechtkommen. Michał Topornys Schicksal gleicht äußerlich der typischen Biografie eines Bauern in der Nachkriegszeit. Tatsächlich zeigt es jedoch die Schattenseiten des gesellschaftlichen Aufstiegs in der Volksrepublik Polen.

Den Dreh- und Angelpunkt des Romans bildet Michał Topornys Entzweiung. Der Hof, die erste Ehefrau und der in einer dörflichen Hütte geborene Sohn Staszek symbolisieren seine Bäuerlichkeit. Die Karriere als Direktor, die

zweite Ehefrau und der in einer luxuriösen Stadtwohnung aufwachsende Sohn Jurek stehen für seine städtische Identität als Mitglied der Intelligenz – das war sein Ziel. Doch Michał Toporny, bedacht mit einem grotesken plebejischen Nachnamen (Majmurek 2017), kann seine bäuerliche Herkunft nicht vergessen.

**toporny** – grobschlächtig, derb, flegelhaft, rüpelhaft, unkultiviert, unerzogen, taktlos, ordinär, plump, roh

Er schämt sich für diese Herkunft und kann sich ihretwegen nicht an die neue Umgebung anpassen. Ihm fehlt es an entsprechendem kulturellen Kapital. Sein neues Umfeld ist wiederum nicht in der Lage, seine bäuerlichen Wurzeln zu akzeptieren. Es betrachtet das Dorf gemäß dem Stereotyp der Zurückgebliebenheit (Grochowski 2017, 6). Seine zweite Frau, die zu Beginn fasziniert ist von seiner Hartnäckigkeit und seiner klischeehaften bäuerlichen Vitalität, verlässt ihn später auf Grund eben dieser Eigenschaften. Bei dem Versuch, sein bäuerliches Erbe zu überwinden, scheitert Michał Toporny als Mensch (NOWOSIELSKI 1980, 144). Von seiner zweiten Frau verlassen und vereinsamt, begeht er in seinem Heimatdorf Selbstmord.

Mit Michał Topornys Schicksal zeigt Kawalec, welche Spannungsfelder den Modernisierungsprozess in der Volksrepublik Polen begleiten. Entgegen offiziellen Darstellungen gab es hier große Unterschiede zwischen Stadt und Land. Die Bauern spielten bei der Herausbildung der Kultur der Volksrepublik Polen keine große Rolle (KARWOWSKA 2017, 212), es dominierte die Schicht der Intelligenz. Sie bestimmte das System der Wertvorstellungen und Ansichten.

*Der tanzende Habicht* zeigt einen erfolglosen gesellschaftlichen Aufstieg aus der Perspektive der dominanten, durch die Intelligenz geprägten Kultur. So verstanden stellte Michał Topornys Aufstieg einen Ausbruch aus der herrschenden Ordnung dar. Diese konnte ihm keine neue Identität garantieren und der Versuch, die alten Werte hinter sich zu lassen, scheiterte. Davor hatte der allwissende Erzähler des Romans gewarnt, dessen moralisierende Kommentare Topornys Schicksal begleiten (NOWOSIELSKI 1980, 148).

Am Ende des Romans gibt Kawalec Hoffnung auf den gelingenden Aufstieg der nächsten Generation. Bedingung dafür ist jedoch die Überwindung des Schamgefühls auf Grund der eigenen Herkunft und die Akzeptanz des bäuerlichen Erbes, so wie es Michał Topornys erster Sohn tut, indem er zur Geschichte des Dorfes forscht.

### 3. Zusammenfassung

*Die Bauern* von Władysław Reymont und *Der tanzende Habicht* von Julian Kawalec stellen die gesellschaftlichen Folgen revolutionärer Veränderungen (Bauernbefreiung und Bodenreform) auf dem Dorf dar. Beide Romane befassen sich auch mit dem problematischen Verhältnis der polnischen Kultur zu den Bauern und dem bäuerlichen Erbe. Während Reymont, ganz im Stil der „Bauernmanie“, das Dorf idealisiert, zeigt Kawalec, wie der Aufstieg der Bauern von der „alten“ Intelligenz wahrgenommen wurde. In beiden Fällen werden die Bauern als gesellschaftliche Klasse herablassend behandelt, und ihre Kultur ist entweder exotische Folklore (*Die Bauern*) oder, trotz der offiziellen Propaganda, das unliebsame Erbe der (dörflichen) Zurückgebliebenheit (*Der tanzende Habicht*). Die bäuerliche kulturelle Tradition wird nicht integriert, sie bleibt ein problematisches Erbe. Trotzdem ist sie in der polnischen Literatur ein Thema, das häufig aufgegriffen wird, was nicht nur auf die Mode und die „Bauernmanie“ zurückzuführen ist, sondern auch auf Versuche, diese Kultur neu zu interpretieren.

---

*Aus dem Polnischen von*

Laura Loew

## Literaturverzeichnis

- Grochowski, Grzegorz (2017): „Kwestia chłopska“. In: *Teksty Drugie*, Nr. 6, 4–8.
- Kamińska, Maria (1968): „O stylizacji gwarowej w ‚Chłopach‘ Reymonta“. In: *Prace Polonistyczne/Studies in Polish Literature*, Nr. 24, 91–102.
- Kargol, Tomasz (2014): „Lasy jako przedmiot sporów społeczno-gospodarczych na ziemiach polskich w XIX i XX wieku“. In: *Stud. Mater. Ośr. Kult. Leśn.* 13, 221–240.
- Leszczyński, Adam (2020): *Ludowa historia Polski*. Warszawa.
- Majmurek, Jakub (2017): „Michał Toporny, czyli Foster Kane na miarę naszych możliwości“. In: *Krytyka Polityczna*, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/film/michal-toporny-czyli-foster-kane-na-miare-naszyc-mozliwosci/> [zuletzt aufgerufen am 02.04.2021].
- Nowosielski, Kazimierz (1980): „Wiejskość lat sześćdziesiątych (o prozie Juliana Kawalca)“. In: *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, Nr. 2 (50), 137–150.
- Reymont, Władysław Stanisław (1954): *Die Bauern*. Übersetzt von Jean Paul von Ardeschah. Rudolstadt.
- Reymont, Władysław Stanisław (1970): *Chłopi*. Bd. 1. Warszawa.
- Reymont, Władysław Stanisław (1976): *Chłopi*. Bd. 1. Warszawa.
- Reymont, Władysław Stanisław (2018): *Chłopi*. Bd. 2. Warszawa.
- Skrendo, Andrzej (2017): „Nocny złodziej jabłek – Henryk Bereza i nurt chłopski w prozie polskiej“. In: *Teksty Drugie*, Nr. 6, 27–41.
- Wyka, Kazimierz (1968): „Próba nowego odczytania ‚Chłopów‘“. In: *Pamiętnik Literacki*, Nr. 2, 57–105.

## Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: Lucjan Rydel mit Familie (ca. 1910; Autor unbekannt), [https://commons.wiki-media.org/wiki/File:Lucjan\\_Rydel\\_\(cropped\).jpg](https://commons.wiki-media.org/wiki/File:Lucjan_Rydel_(cropped).jpg) [zuletzt aufgerufen am: 01.10.2021].
- Abbildung 2: Propagandaplakat von 1949, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Dziewczyna\\_z\\_plaka-tu#/media/Plik:Mlodziej.jpg](https://pl.wikipedia.org/wiki/Dziewczyna_z_plaka-tu#/media/Plik:Mlodziej.jpg) [zuletzt aufgerufen am: 01.10.2021].
- Abbildung 3: Deckblatt der Zeitschrift *Nowa Wieś* [Das neue Dorf] aus dem Jahr 1950, [https://www.pinterest.it/pin/435090013993011524/?amp\\_client\\_id=CLIENT\\_I-D\(\\_\)&mweb\\_unau-th\\_id=&simplified=true](https://www.pinterest.it/pin/435090013993011524/?amp_client_id=CLIENT_I-D(_)&mweb_unau-th_id=&simplified=true) [zuletzt aufgerufen am: 01.10.2021].

Anna Nasiłowska

# Die Macht der Frauen hinter den Kulissen (Adam Mickiewicz – Eliza Orzeszkowa – Jarosław Iwaszkiewicz)

Detail aus Abb. 1 Maria Dąbrowska,  
Fotografie aus den 1930er Jahren.



## 1. Romantik: Passive Weiblichkeit

Das Gedicht von Adam Mickiewicz *Do matki Polki* (1830, [An die Mutter Polin]) gehört zu den Werken, denen im Laufe der Zeit zahlreiche kulturelle Bedeutungen verliehen wurden. Es ist deshalb notwendig, wirklich mit dem Originaltext zu beginnen, und erst danach die verschiedenen Sinngehalte zu diskutieren, die sich nicht aus der reinen Textanalyse ergeben. Aus der Anmerkung des Autors unter dem Gedicht geht hervor, dass er das Gedicht während seiner Italienreise auf dem Weg nach Genua im Jahr 1830 verfasst hat. Das war vor dem Novemberaufstand, der ausbrach, während Mickiewicz in Rom war. Dies ist wesentlich für das Verständnis des Textes, der an das hohe **Ritterideal** anknüpft, dem die Figur des Sohnes bei Mickiewicz nicht gerecht werden kann.

Das Gedicht ist formal an die „Mutter Polin“ gerichtet, also an die einem Menschen wohl nächste Person, deren Herz für ihr Kind, hier für ihren Sohn schlägt. Der gesamte Text stellt einen Kontrast zwischen dem aus der Adelstradition stammenden Ritterideal der Vorfahren und der Realität dar: Der Sohn, wenn er einer höheren Berufung würdig ist, wird zum Verschwörer – davon ist die Rede in den ersten zwei Strophen. Er wird nicht wie seine Vorfahren in Schlachten kämpfen, die entweder siegreich oder mit einem ruhmreichen Tod enden. Stattdessen wird er einen ungleichen, konspirativen Kampf aufnehmen und zu verschwörerischen Methoden greifen müssen. Wahrscheinlich wird er auch erwischt und somit zum Märtyrer, nicht zum Helden. Welche Zukunft erwartet ihn? Im Russischen Kaiserreich waren die Strafen für illegale Aktivitäten hart: Verbannung nach Sibirien oder (unehrenhafter) Tod am Galgen. Davon ist die Rede in der vorletzten Strophe:

Zur Fehde fordert ihn ein fremder Spitzel  
Vor ein verlogenes Tribunal ins Feld;  
Die Falle wird der Schauplatz der Scharmützel,  
Sein Feind ist mächtig, der das Urteil fällt.  
(MICKIEWICZ 1994, 257)

Wyzwanie przyszle mu szpieg nieznajomy,  
Walkę z nim stoczy sąd krzywoprzysiężny;  
A placem boju będzie dół kryjomy,

A wyrok o nim wyda wróg potężny.  
(MICKIEWICZ 1928, 3)

Das Gericht ist voreingenommen und fällt das Urteil auf der Grundlage gefälschter Beweise, die von Spionen geliefert werden. Es handelt sich hierbei um die Negation des ritterlichen Ethos, als dessen Erben sich die Vertreter des polnischen Adels im 19. Jahrhundert empfanden, die den Kampf um die Wiedererlangung der Unabhängigkeit aufnahmen. So empfand es auch Mickiewicz, der aus einer armen Familie adliger Herkunft stammte. In seinen früheren Werken hatte Mickiewicz diese Problematik bereits in dem Versepos *Konrad Wallenrod* (1828) behandelt. Hier bekämpft der Protagonist – ein Litauer – den Deutschen Orden mit unehrenhaften Methoden, Betrug und Verrat, um ihn letztendlich von innen zu zerstören. Ein solcher Kampf mag effektiv sein, er bringt aber keinen Ruhm.

Die Figur der Mutter des Schwörers ist in Mickiewicz' Gedicht nur angedeutet. Man weiß nicht, wer sie ist, wie sie aussieht, was sie denkt. Ihr einziges Kennzeichen ist die Beziehung zu ihrem Sohn. Sie erhält Ratschläge für die Erziehung ihres Sohnes, aber das sind keine echten Ratschläge, sondern Spott. Die Mutter solle, sobald ihr klar werde, dass ihren Sohn ein grausames Schicksal erwartet, damit beginnen ihn zu stählen, ihn „beizeiten an die Kette“ (MICKIEWICZ 1984, 257) legen. Aus psychologischer Sicht ist das unlogisch, es knüpft aber an einen religiösen Code an, insbesondere an die Bilder von Maria als die Mutter Jesu. In der Malerei hält manchmal der kleine Jesus auf Marias Schoß das Kreuz oder andere Marter-Symbole als Antizipation des Todes in den Händen.<sup>1</sup> Die Mutter Polin weiß jedoch von Anfang an, dass ihr Sohn nicht auferstehen wird.

Auf der Textebene wirkt die Figur der Mutter insgesamt kaum real. Bezieht man den historischen Kontext des Jahres 1830 und den bevorstehenden Novemberaufstand mit ein, lässt sich sogar infrage stellen, ob Mickiewicz' Gedicht tatsächlich eine Vorhersage war, denn er veröffentlichte das Gedicht erst nach der Niederschlagung des Aufstandes, als wieder Repressionen an der Tagesordnung waren.

Das Gedicht bezieht sich auf die ältere Literatur, insbesondere auf das Drama *Matka Spartanka* (1786, [Die spartanische Mutter]) von Franciszek Dionizy Kniaźnin, das in der Zeit der Spätaufklärung verfasst wurde. Es wurde im

<sup>1</sup> Bei Botticelli sitzt Jesus auf dem Schoß seiner Mutter und spielt mit einer kleinen Dornenkrone.



Abb. 1 *Madonna mit einem Buch* von Sandro Botticelli (1480), Museo Poldi Pezzoli, Mailand.

Jahr 1786 in Puławy uraufgeführt, wo die Gesellschaft zur Verteidigung und Erneuerung des eigenen Staates mobilisiert werden sollte. Die spartanische Mutter ermutigt ihre Söhne zum Kampf und ist stolz auf deren tapfere Taten. Das Gedicht von Mickiewicz wurde in diesem Kontext verstanden: Die Mutter Polin soll standhaft sein, ihr glühender Patriotismus bewahrt sie davor, am Tode ihres Sohnes zu zerbrechen. Deshalb wird sie ihren Sohn nicht bitten, um seine eigene Sicherheit zu fürchten, und nach seinem Tod wird sie nur kurz weinen – davon ist die Rede in der vorletzten Zeile des Gedichts.

Andererseits – und hier geht die Analyse über den eigentlichen Text hinaus – ist die Mutter Polin ein negatives Stereotyp, das in der feministischen Literatur kritisiert wird. Ihr ganzes Leben beschränkt sich auf die Mutterschaft und die Beziehung zum Sohn (nicht zur Tochter). Sie ist konzentriert auf die Fortpflanzung und die Erziehung eines patriarchalischen Sohnes. Sie hat keine anderen Ziele, sie kämpft nicht (obwohl es in der polnischen Geschichte und

Literatur durchaus Figuren kämpfender Frauen gibt). Ihr dominierendes Merkmal ist der Traditionalismus.

Man kann noch einen Schritt weiter gehen: Ihre Psyche ist ausschließlich mit dem Leid der Nation gefüllt; dieses Leid hat eine religiöse Dimension. Ihre gesamte Sphäre der normalen Sensibilität ist „amputiert“. Körperlichkeit? Sexualität? Sinnlichkeit? Auf all das verzichtet sie, weil es sich für sie dabei um eine „niedere“ Sphäre handelt. Die Mutter Polin akzeptiert ausschließlich die „hohe“ Sphäre. Sie lebt im Leid- und **Opferkult** und ist eine masochistisch-sadistische Figur. Sie ist keine jüdische Mutter; die Figur der jiddischen Mame ist ihr Gegenteil: sie ist überfürsorglich, exaltiert, bedrängt ihren Sohn mit ihrer Fürsorge und räumt ihm Hindernisse aus dem Weg. Sie positioniert sich auch als Rivalin in seinen Beziehungen zu anderen Frauen. Beide – die Mutter Polin und die jiddische Mame – sind „kastrierend“: die Mutter Polin durch ihre unerfüllbaren Anforderungen und ihre Kälte. Die größte Liebe der Mutter Polin ist das Vaterland.

Die Mutter Polin vergiftet die ganze Familienatmosphäre, weil sie unglücklich ist und erwartet, dass ihr Respekt erwiesen wird für das Leid, das sie auch ihren Angehörigen nicht erspart. Je mehr sie sich selbst und ihre Familie quält, desto größer ist die Ehrerbietung, die sie einfordert, denn ihr Unglück ist ein Beweis für ihre „Selbstaufopferung“. Das ist die Bußmentalität, geprägt durch jahrhundertelange katholische Erziehung. Sie besteht darin, sich selbst die Schuld zu geben und alles Harmonische und Freudvolle abzulehnen, um sich stattdessen auf die Schuldfrage zu konzentrieren. Als die Themen aus der Zeit der Unabhängigkeitskämpfe des 19. Jahrhunderts in den Hintergrund getreten waren, bestand die „Hölle der Familie“ darin, dass alle Pflichten auf die Frau und Mutter abgewälzt wurden. Dazu gehörten die Haushaltsführung, die Kindererziehung und nach dem Zweiten Weltkrieg zusätzlich die Verpflichtungen, die sich aus der Berufstätigkeit ergaben, die die Mehrheit der Frauen in Polen aufnahm.

Die Konflikte um die Figur der Mutter Polin waren in der Nachkriegsrealität nicht sichtbar, aber sie gewannen nach dem Jahr 1989 stark an Bedeutung. Einerseits wurde zur Rückkehr zu traditionellen Werten aufgerufen, die als Schutz der Familie dargestellt wurden. Die katholische Kirche gewann einen starken Einfluss auf das gesellschaftliche Leben, was zur Folge hatte, dass die Beschränkung von Schwangerschaftsabbrüchen stärker öffentlich diskutiert wurde und sich in neuen gesetzlichen Regelungen niederschlug. Andererseits sank die Geburtenrate aufgrund der gesellschaftlichen Veränderungen, junge Frauen standen ökonomisch unter Druck und wünschten sich neue Lebensent-

würfe. Die Mutterschaft verlor im Vergleich zu einer guten beruflichen Beschäftigung, zu Selbstverwirklichung und finanzieller Unabhängigkeit an Bedeutung. Für die feministische Bewegung wurde die Mutter Polin zu einer eindeutig negativen Repräsentantin des auf Fortpflanzung ausgerichteten Patriarchats. An dieser Stelle sei auf den Eintrag zur Mutter Polin in Kazimiera Szczukas Lexikon *...czterdzieści i cztery. Figury literackie. Nowy kanon* [... vierundvierzig. Literarische Figuren. Ein neuer Kanon] verwiesen, die sowohl für historische Interpretationen als auch für die zeitgenössische Publizistik einen breiteren Kontext anführt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Figur der Mutter Polin in Mickiewicz' Gedicht einer der stärksten Beweise für die **vorbildschaffende Rolle der polnischen Romantik** ist. Die Mutter Polin hat sich gewissermaßen verselbstständigt und ist zu einem gesellschaftlichen Symbol und zum Bezugspunkt für Diskussionen geworden.

Zur Mutter Polin lassen sich drei Beobachtungen festhalten, die für die polnische Kultur insgesamt wesentlich sind und im weiteren Verlauf der Diskussion von Bedeutung sein werden:

1. die Rolle katholischer Moralvorstellungen
2. die Herausbildung eines literarischen Diskurses über soziale Fragen, die im 19. Jahrhundert durch den Verlust des polnischen Staates angestoßen wurde
3. Adelsvorbilder, die überdauert haben und die in Mickiewicz' Gedicht in den Bezügen auf das Ritterideal erkennbar sind.

Diese drei Aspekte haben den Diskurs über die Rolle der Frau im gesellschaftlichen Leben stark beeinflusst.

## 2. Positivismus: Opfer und Objekt

Nach der Epoche der Romantik und nach der erneuten Niederschlagung eines weiteren Aufstandes im russischen Teilungsgebiet befassten sich die Schriftstellerinnen und Schriftsteller in den 1870er Jahren mit aktuellen sozialen Problemen – trotz der zaristischen Zensur, die alle politischen Inhalte verbot. Sie verstanden sich als Positivisten, als Vertreter einer Strömung, die in der Entwicklung der Wissenschaft und der modernen Zivilisation Lösungen für zahl-



Abb. 2 Eliza Orzeszkowa.

reiche Probleme sah und im damaligen Polen Bildung und Graswurzelarbeit in den Mittelpunkt stellte.

Eliza Orzeszkowa gehörte zu den führenden Vertretern des **Positivismus**. Ihr Roman *Marta* (1873) beginnt mit einer Einführung über das Rollenverständnis der Frau.

Das Leben der Frau ist eine ewig brennende Liebe – sagen die einen.

Das Leben der Frau ist Hingabe – sagen die anderen.

Das Leben der Frau ist Mutterschaft – rufen die dritten.

Das Leben der Frau ist ein Spiel – scherzen noch andere.

Die Tugend der Frau ist blindes Vertrauen – sagen einmütig im Chor alle zusammen.

Die Frauen glauben blind; sie lieben, opfern sich auf, erziehen die Kinder, amüsieren sich ... sie erfüllen also alles, was die Welt von ihnen erwartet, und dennoch sieht sie die Welt ein wenig scheel an, von Zeit zu Zeit wendet sie sich an die Frauen in Form eines Vorwurfs und einer Mahnung:

«Schlecht steht es um euch!»

Die scharfsinnigeren, klügeren oder unglücklicheren unter den Frauen selbst stimmen, wenn sie in sich oder um sich schauen, dem zu:

«Schlecht steht es um uns!»

(ORZESZKOWA 1984, 5)

Życie kobiety to wiecznie gorejący płomień miłości – powiadają jedni.

Życie kobiety to zaparcie się – twierdzą inni.

Życie kobiety to macierzyństwo – wołają tamci.

Życie kobiety to igraszka – żartują inni jeszcze.

Cnota kobiety to ślepa wiara – chórem zgadzają się wszyscy.

Kobiety wierzą ślepo; kochają, poświęcają się, hodują dzieci, bawią się.... spełniają zatem wszystko,

co świat spełniać im nakazuje, a jednak świat krzywo jakoś na nie spogląda i od czasu do czasu odzywa się w kształcie wyrzutu lub napomnienia:

— Źle się dzieje z wami!

Spomiędzy kobiet samych przenikliwsze, rozumniejsze lub nieszczęśliwsze, spoglądając w siebie lub rozglądając się dokoła,

powtarzają:

— Źle się dzieje z nami!

(ORZESZKOWA 1949, 2)

Der Roman wurde zunächst als Feuilletonroman in der viel gelesenen Frauenzeitschrift *Tygodnik Mód i Powieści* [Wochenmagazin für Moden und Romane] veröffentlicht; im Jahr 1873 folgte die Veröffentlichung als Buch.

Zuvor, im Jahr 1870, hatte Orzeszkowa in derselben Zeitschrift einen Artikel unter dem Titel *Kilka słów o kobietach* [Einige Worte über Frauen] veröffentlicht, in dem sie Bildung für Mädchen und ihre Zulassung zu allen Berufen forderte. Sie postulierte auch die Abschaffung rechtlicher und sittlicher Einschränkungen, die Frauen daran hinderten, einen bestimmten Beruf zu ergreifen und eigenes Geld zu verdienen. Die Handlung von *Marta* ist eine Art Parabel, die die Richtigkeit dieser These anhand eines negativen Beispiels illustriert, obwohl das Werk Kennzeichen eines **realistischen Romans** hat: die Umstände, die Dialoge sowie die Wahrscheinlichkeit der Geschehnisse. Da der Roman zur Unterstützung einer These geschrieben wurde, gehört er zur **Tendenzliteratur**. Dieser Begriff wird auch für Werke des Sozialistischen Realismus der 1950er Jahre verwendet: Sie sind ebenfalls tendenziös, durchtränkt von der damals aktuellen Publizistik und einfach aufgebaut.

Orzeszkowa beantwortet die Frage, was passieren kann, wenn eine auf das Leben unvorbereitete Frau mittellos wird. Die Eröffnungsszene beschreibt die Protagonistin Marta und ihre vierjährige Tochter in Trauerkleidung, wie sie dabei zuschauen, wie ihre eleganten Möbel aus ihrem Haus am Rande von Warschau getragen werden. Martas Ehemann ist unerwartet verstorben. Als Beam-

ter hat er kein Vermögen hinterlassen und nach den erfolglosen medizinischen Behandlungen bleibt Marta mit einem Berg Schulden zurück. Ihr Dienstmädchen ist gutherzig und hilfsbereit, aber schließlich geht es auch fort. Marta und ihre Tochter ziehen mit dem Rest ihres Geldes in eine ärmliche Wohnung im Dachgeschoss. Marta ist nun mit ihrem Kind allein. Am Anfang versteht sie nicht ganz, was das bedeutet. Sie will arbeiten, weiß aber nicht, wie sie das anpacken soll.

Marta wurde auf einem kleinen Gutshof geboren, doch die Eltern verloren ihren Besitz. Die Leser erfahren nicht, wie es dazu gekommen ist; im Königreich Polen konnte dies die Folge schlechter Gutsverwaltung oder politischer Repressionen sein. Doch es spielt keine Rolle, viel wichtiger ist die soziale Herkunft. Marta stammt aus der „besseren Schicht“, aus dem verarmten Adel. Sie wurde nur zu Hause unterrichtet, kennt „allgemeine Manieren“, kann ein wenig Französisch, hat Klavierspielen gelernt, und weiß, wie man für den Eigenbedarf näht. Als glücklich verheiratete Frau brauchte sie nichts weiter. Das kulturelle Kapital, das sie mitbekommen hat, genügt für die Rolle der Ehefrau, doch es gibt ihr keine Chance auf Selbstständigkeit. Sie hat auch keinen Rückhalt an ihrer Familie. Ihre Eltern leben nicht mehr, und die entfernteren Verwandten wollen nicht die Verantwortung für sie und ihr Kind übernehmen.

Eliza Orzeszkowa zeigt, wie eine junge Frau zu der Einsicht gelangt, dass sie auf allen Gebieten zu wenig Kenntnisse hat, um Geld verdienen zu können. Sie verlässt außerdem ihr soziales Umfeld und ist nicht vorbereitet auf die Konfrontation mit dem brutalen Leben, mit Betrug und Egoismus. Als junge Witwe weckt sie Interesse bei Männern, die sie als leicht zu eroberndes **Sexualobjekt** behandeln. Eine elegante Frau allein auf der Straße am Abend – eine solche Situation wird als Angebot interpretiert. Indessen hat sie ein Kind zu versorgen. Sie verkauft ihr liebstes Andenken, ihren Ehering. Schließlich versucht sie in ihrer Verzweiflung zu stehlen, aber auch das gelingt ihr nicht. Sie wird verfolgt, flieht durch die Straßen von Warschau und gerät unter die Räder eines Omnibusses.

Ihre Liebe und Selbstaufopferung für das Kind retten sie nicht, sie wird zum „Spielball des Schicksals“. Wenn sie gerissen und zynisch wäre, wüsste sie ihren Körper an einen der Männer zu verkaufen, die sich ihr aufdrängen, und vielleicht könnte sie sogar als Mätresse oder Ehefrau eines dieser Männer leben. Der Name *Marta* ist in der christlichen Tradition mit dem Bild der praktischen Frau verbunden, die sich mit den alltäglichen Dingen des Lebens beschäftigt – im Gegensatz zu Maria, die einen kontemplativen Charakter hat. Orzeszkowas Protagonistin ist aktiv, kommt aber nicht gegen gesellschaftliche

Beschränkungen an. Sie ist **Opfer** dieser Beschränkungen, aber in einem anderen Sinne als die Mutter Polin.

### 3. Zwischenkriegszeit: Passive Erotik

Die umfangreiche Erzählung von Jarosław Iwaszkiewicz mit dem Titel *Panny z Wilka* (*Die Mädchen von Wilko*) wurde 1932 in Syrakus geschrieben. Iwaszkiewicz reiste oft nach Italien, um zu schreiben – auch nach dem Zweiten Weltkrieg. *Panny z Wilka* ist eine seiner bekanntesten Erzählungen, vor allem wegen der hervorragenden Verfilmung von Andrzej Wajda aus dem Jahr 1979. Die Erzählung filmisch darzustellen ist besonders schwierig, weil sich die Handlung auf zwei verschiedenen Zeitebenen abspielt. Zu der ersten gehören zwei Aufenthalte des Protagonisten Wiktor Ruben auf dem kleinen Gutshof Wilko in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg. Wiktor arbeitet damals dort als Lehrer der sechs Töchter. Fünfzehn Jahre später kommt Wiktor zurück nach Wilko. Im Krieg hat er in der zaristischen Armee im Fernen Osten gekämpft, ist während der Revolution in den Westen geflohen und hat 1920 am Polnisch-Sowjetischen Krieg teilgenommen. Vor dem Krieg war er jung, schüchtern und sich vieler Dinge unbewusst. Als er wiederkommt, ist er fast vierzig Jahre alt, er ist erschöpft und hat das Gefühl, dass ihm das Leben wie Sand durch die Finger geronnen ist. „Die Mädchen von Wilko“, die er kannte, erkennt er kaum wieder – sie haben zugenommen, haben Ehemänner und Kinder. Eine von ihnen, die für die er wirklich etwas übrig hatte, ist an der Spanischen Grippe gestorben, und die jüngste, die damals noch ein Kind war, erinnert ihn sehr an seine verstorbene Schwester. Iwaszkiewicz hatte Marcel Proust gelesen; die Reise von Wiktor Ruben ist eine *Suche nach der verlorenen Zeit*, ein nostalgischer Versuch, in die Jugend zurückzukehren. Die modernistischen Stilmittel, die der Autor einsetzt, bewirken tiefergehende psychologische Analysen. Das Leben des Menschen wird als Zusammenstoß seiner Träume und seiner erweiterten objektiven Selbstaufmerksamkeit mit dem Scheitern und mit Enttäuschungen dargestellt.

In der Erzählung sind versteckte homosexuelle Motive erkennbar. Wiktor arbeitet in einem Blindenheim in der Nähe von Warschau und betreibt einen Bauernhof. Der Grund für seine plötzliche Beurlaubung ist der Tod seines Freundes Jurek, der bei Wiktor einen Zusammenbruch, Entmutigung und



Abb. 3 Eliza Orzeszkowa.

gesundheitliche Probleme verursacht. Dies kann ein autobiografischer Bezug sein, eine Anspielung auf den Tod des Dichters Jerzy Liebert (gestorben 1931 an Tuberkulose), der Iwaszkiewicz nahestand. Iwaszkiewicz schrieb seine Erzählungen mit einem „Doppelcode“ und als Modernist zeigte er verschiedene Mechanismen der Sublimierung des „unsagbaren Begehrens“ auf, die German Ritz in seinen Analysen bespricht. Hinter Wiktor Rubens Schüchternheit und Unentschlossenheit gegenüber Frauen könnte ein Geheimnis stecken, das nicht nur mit den tragischen Erfahrungen des Ersten Weltkriegs zusammenhängt.

Erst als Wiktor Jahre später nach Wilko zurückkehrt, erkennt er, dass er Objekt von Begierde, Träumen und sogar Liebe war. Die Frauen hatten auf seine Entscheidung für eine von ihnen gewartet, auf einen Heiratsantrag. Ihre **kulturell bedingte Passivität** hatte zur Folge, dass nichts Endgültiges zustande kam. Auch die erotischen Nächte, die er mit einer der Schwestern verbrachte, führten nicht zu einer festen Beziehung. Es war ihr Geheimnis, so tief verborgen, dass sie nicht einmal untereinander darüber sprachen. Sie entdeckten **erotische Nähe**, erlebten sinnliches Vergnügen, und trotzdem blieben sie in der gleichen sozialen Beziehung. Denn was im Verborgenen geschieht, schafft so lange keine soziale Tatsache, bis es offenbart wird.

In der Erzählung *Panny z Wilka* kann man die Sphäre des Kleinadels näher betrachten, die für die polnische Kultur zentrale Bedeutung hatte – auch in Mickiewicz' Gedicht und Orzeszkowas Roman spielt das Milieu des Kleinadels eine

Rolle. Seine Existenzgrundlage ist ein kleines Landgut und dessen gewissenhafte Verwaltung ist der Schlüssel zur ökonomischen Position der Familie. Wiktors Tante und Onkel sind Pächter eines kleinen Gutshofes in der Umgebung; auch Wiktor beschäftigt sich mit der Landwirtschaft in der Nähe von Warschau, denn das ist für seine Gesellschaftsschicht eine typische Beschäftigung. In Wilko bewirtschaftet nach dem Krieg der Ehemann einer der Schwestern den Hof mit großer Tatkraft; das Landgut haben zwei der Schwestern übernommen unter der Bedingung, die anderen auszuzahlen. Dies verursacht Konflikte zwischen den Schwestern. Die männlichen und weiblichen Rollen sind sehr klar verteilt: Die Männer sind für die Investitionen, die Leitung des Ganzen, die Vision für die Entwicklung des Hofes und die äußeren Geschäfte zuständig, die Frauen dagegen für die Küche, die Betreuung der Kinder, das Sozialleben und die Vergnügungen. Diese **Rollenungleichheit** hat sich durch jahrhundertealte Tradition etabliert.

Nur eine der Schwestern, Kazia, ist sich dessen bewusst, dass ihr Leben träge dahinplätschert, und offenbart dies in einem Gespräch mit Wiktor:

» [...] Ich kann diese Gesellschaft nicht ausstehen. Ich weiß gar nicht, warum.«

»Weil sie gedankenlos ist«, sagte Kazia, die größte Erdbeere auf den Obstberg legend.

»Du bist zu streng«, sagte Wiktor, Erdbeeren kauend, »und zu vorschnell im Urteil. Man kann nicht von allen verlangen, daß sie die Weisheit mit Löffeln gefressen haben. Und das sind doch alles brave und fleißige Leute.«

»Besonders meine Schwestern.«

»Nein, aber die anderen. [...]«

(IWASZKIEWICZ 1981, 44)

— *Znieść nie mogę tego towarzystwa. Nie rozumiem dlaczego?*

— *Bo jest bezmyślne - powiedziała Kazia, kładąc największą truskawkę na środek góry owocowej.*

— *Jesteś zanadto obcesowa - mówił Wiktor jedząc truskawki - masz za łatwy sąd. Trudno od wszystkich wymagać, by byli filozofami. A oni są wszyscy pracowici i poczciwi.*

— *Zwłaszcza moje siostry.*

— *Nie, ale wszyscy inni.*

(IWASZKIEWICZ 1993, 76)

Die Schwestern sind der Inbegriff weiblicher Passivität; aufgrund ihrer gesellschaftlichen Rolle verdienen sie Respekt als Ehefrau. Nur eine von ihnen, Jola, ist frivol. Ihre Ehe mit einem Anwalt besteht nur formal. Sie wird immer wieder von Männern besucht, die als Gäste empfangen werden und danach wieder wegfahren. Wegen ihres Lebensstils wird schlecht über sie geredet und vor ihr gewarnt, Wiktor aber gelangt zu der Überzeugung, Jola sei ein fantasievoller und origineller Mensch. Die Passivität der anderen hingegen wird in keiner Weise getadelt, und die Arbeit in der Speisekammer, die Kazia als die einzige unter den Schwestern macht, wird nicht geschätzt.

Die Mädchen von Wilko sind faul, schwimmen mit dem Strom des Lebens und geben sich Vergnügungen hin. Das macht einen recht zweideutigen, aber tiefen Eindruck auf Wiktor. Einerseits empfindet er ihre Faulheit als eine Folge des Zeitlaufes, der allen ihre Illusionen über sich selbst nimmt. Andererseits hat sie eine fast magnetische Wirkung auf ihn, die an die sinnliche Dimension seiner „ersten Erfahrungen“ erinnert. Die Mädchen sind die Verkörperung **passiver Erotik**, die als typisch weiblich wahrgenommen wird. Sie beeindrucken mit unbewusstem Charme und wirken anziehend, weil sie dem Mann Geborgenheit geben. Sie überschreiten nie die Grenze, nehmen nie Kontakt auf, machen nie den ersten Schritt. All das gehört zur **Genderdomäne** der Frau aus höheren sozialen Schichten. Fünfzehn Jahre lang macht Wiktor keinen einzigen Schritt, und sie halten trotzdem an seinem Mythos fest. Das ist die weibliche Version ehrenhaften Verhaltens, eingeschrieben in den Kodex der Schicht, aus der sie kommen. Die Aufrechterhaltung dieser Passivität bedarf der Hilfe von Frauen aus niedrigeren sozialen Schichten. Die Arbeit wird von Personen verrichtet, die im Hintergrund stehen: Kindermädchen und Dienstmädchen.

In der Erzählung ist neben der kollektiven Haltung der Frauen auch eine starke Individualisierung der Figuren erkennbar. Jede der Schwestern hat einen anderen Charakter, der sich im Laufe der Zeit verändert. Passivität schließt Machtausübung nicht aus, die vor allem durch Manipulation stattfindet. In einem Gespräch mit Wiktor gibt Zosia Folgendes zu:

» [...] Ich amüsierte mich über Jola, obwohl ich erst zwölf war. Jedenfalls habe ich mehr gesehen als du.«

»Du warst eine Frau.«

»Ja, eine zwölfjährige Frau bemerkt mehr als ein zwanzigjähriger Mann, vielleicht habe ich dich deshalb nie ernst nehmen können, ich lachte im stillen über dich und konnte dich nicht leiden.«

(IWASZKIEWICZ 1981, 59)

— (...) Bawiłam się Jolą, chociaż miałam dopiero dwanaście lat. a jednak widziałam więcej od ciebie.

— Byłaś kobietą.

— Tak, dwunastoletnia kobieta spostrzega więcej od dwudziestoletniego mężczyzny. Może dlatego nie miałeś w oczach moich powagi, śmiałam się z ciebie i nie lubiłam ciebie.

(IWASZKIEWICZ 1993, 87–88)

Die **Macht der Frauen** entsteht hinter den Kulissen, sie ist aber äußerst wichtig, denn die Frauen sind den Männern psychologisch weit überlegen. Sie wenden passiv-aggressive Techniken an und sind in der Lage, untereinander Bündnisse zu schließen. All das wird sehr gut in der Verfilmung des Romans gezeigt. Wiktor ist Zeuge bestimmter Szenen, ihm ist aber bewusst, dass er die Welt der Schwestern nur durch Zufall beobachten kann.

## Fazit

In den drei hier analysierten literarischen Texten haben wir es mit verschiedenen Versionen weiblicher Aufopferung und Passivität zu tun, die in der polnischen Kultur sehr bedeutsam sind. Aber auch in der Adelsschicht kommen aktive Protagonistinnen vor, die aus dem üblichen Modell ausbrechen. So gibt es zum Beispiel in dem Roman *Pan Wołodyjowski* (1888 [*Herr Wolodyjowski*]) von Henryk Sienkiewicz das Schlüsselmotiv zweier gegensätzlich dargestellter Mädchen. Zur Frau des tapferen Ritters wird Basia, auch kleiner Heiduck genannt, die hervorragend reiten und mit Waffen umgehen kann. Sie gesteht dem Hauptprotagonisten als erste ihre Liebe. Auch Mickiewicz zeigt ritterliche, kämpfende Frauen, und zwar in seinem frühen Versepos *Grażyna* (1823, [*Grażyna. Eine litauische Erzählung*]) und in dem Gedicht *Śmierć pułkownika* (1832, [*Des Obristen Tod*]), das der Gräfin Emilia Plater gewidmet ist, die eine eigene aufständische Einheit aufgestellt hatte. Plater starb auf dem Weg nach Warschau, zu Fuß durch Wälder, ohne Schlaf und hungernd infolge der erlittenen Strapazen. Noch vielfältiger sind die Rollenbilder der Frauen aus dem

Volk, die die Literatur erst allmählich ab dem 19. Jahrhundert wahrzunehmen begann. Aufgrund der historischen Bedingungen schlugen sich die bürgerlichen Vorbilder in der polnischen Literatur am schwächsten nieder, aber auch unter ihnen gibt es klassische Figuren. Vor allem in der Komödie *Moralność pani Dulskiej* (1907, [Die Moral der Frau Dulska]) von Gabriela Zapolska, die eine Manipulatorin und Heuchlerin zu ihrer Hauptprotagonistin gemacht hat.

Dass Frauen wie Emilia Plater, Heldinnen im Kampf um die Freiheit, in die Literatur eingehen, ist in der polnischen Tradition nichts außergewöhnliches und passt zu europäischen romantischen Vorbildern. Es genügt schon, sich die griechische Heerführerin im Griechischen Unabhängigkeitskrieg, Laskarina Bouboulina (1771–1825), ins Gedächtnis zu rufen. Historische Forschungen zeigen, dass Frauen in Polen am Kościuszko-Aufstand (1794) und am Novemberaufstand (1830/31) teilgenommen haben. Bei letzterem hat sich Emilia Plater verdient gemacht hat; auf sie bezieht sich Adam Mickiewicz' Gedicht *Śmierć pułkownika* (1832, [Tod eines Obersten]). Frauen kämpften auch in späteren Aufständen, zum Beispiel beim Aufstand im Warschauer Getto (1943) und beim Warschauer Aufstand (1944), obwohl sie selten leitende Positionen hatten. Sie bekamen Funktionen wie Sanitäterinnen und Meldegängerinnen, die Selbständigkeit, schnelle Entscheidungen, Loyalität und Schläue erforderten. Recht selten aber werden diese Frauen im historischen Gedächtnis heroisiert, meistens sind sie im Vergleich zu den Männern weniger sichtbar. Auch die Rolle der Frauen in der Gewerkschaft „Solidarność“ wird marginalisiert, obwohl es Bücher und Dokumentarfilme gibt, die versuchen, gegen das Stereotyp der Abwesenheit von Frauen<sup>2</sup> in der großen Geschichte anzukämpfen. Meistenteils aber kommen sie in den späteren Erzählungen nicht vor, dabei ist ihre Rolle im Verlauf der historischen Ereignisse ausgesprochen wichtig.

Eines der grundlegenden Merkmale der polnischen Kultur ist die Schwäche bürgerlicher Muster – und zwar aus historischen Gründen. In vergangenen Jahrhunderten war die polnische Gesellschaft vor allem eine Agrargesellschaft, die zentrale Rolle spielte der nicht immer vermögende Adel. Die Männer zogen mit ihren eigenen Pferden und ihrer eigenen Ausrüstung in den Krieg, die Frauen blieben auf dem Gut zurück, mussten das Vermögen geschickt verwalten und oft gegen Gefahren verteidigen. Solche Situationen sind durch Romane

<sup>2</sup> Z. B. Shanna Penn (2005): *Solidarity's Secret: the Women Who defeated Communism in Poland*. Michigan; Ewa Kondratowicz (2011): *Szminka na sztandarze, Kobiety Solidarności 1980–1989. Rozmowy*. Warszawa; Dokumentarfilm von Marta Dzido (2014): *Solidarność według kobiet*; Marta Dzido (2016): *Kobiety Solidarności*. Warszawa.



Abb. 4 Emilia Plater  
(Gemälde von Ignas Rudolfas).

wie *Trylogia* (1848–88, [Trilogie]) von Henryk Sienkiewicz in die Literatur eingegangen.

In dem traditionellen Muster der Bauernfamilie hat der Mann die Rolle des Familienoberhauptes. Die Rollenverteilung wird eingehalten: Die Frau kümmert sich um das Haus, beschäftigt sich mit den Kindern, der Küche, dem Geflügel und den Kühen, und der Mann macht den Rest. Diese Konstellation finden wir beispielsweise in dem Roman *Chłopi* (1904, [Die Bauern]) von Władysław Reymont, der 1924 mit dem Nobelpreis für Literatur ausgezeichnet wurde. Das polnische Dorf war überbevölkert, deshalb stammten Hausgehilfinnen in Städten häufig vom Lande. Diese Situation in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zeigt Gabriela Zapolskas Roman *Kaśka Kariatyda* (1885/86, [Käthe. Der Roman eines Dienstmädchens]), der als eines der wichtigsten naturalistischen Werke in der polnischen Literatur gilt. Seine Protagonistin ist ein sehr starkes Mädchen vom Lande, das in der Stadt (der Roman spielt in Lwiv) bei einer Beamte ngattin dient. Die junge Frau wird skrupellos ausgenutzt, betrogen und schließlich stirbt sie vollkommen allein gelassen mit ihrem unehelichen Kind.

Ihre Kraft, ihre Selbstständigkeit und die Bereitschaft, die schwersten Arbeiten auszuführen, reichen nicht aus, um ihr das Überleben zu garantieren. Die Mutterschaft einer Frau ohne familiäre Unterstützung und Schutz in Form der Ehe macht sie zum Opfer. Das Geschlecht bestimmt das Schicksal – dieses Konzept und die brutalen Szenen von Gewalt und Demütigung machen Zapolskas Roman zu einem naturalistischen Werk.

---

#### Aus dem Polnischen von

Mateusz Ługowski, Katarzyna Pierzyńska, Margarete Rößler, Justyna Seebörger, Sarah Szydłowski

## Literaturverzeichnis

- Iwaszkiewicz, Jarosław (1981): „Die Mädchen von Wilko“. In: Jarosław Iwaszkiewicz: *Die Mädchen und die Tauben. Erzählungen*. Übersetzt von Henryk Bereska. Berlin und Weimar.
- Iwaszkiewicz, Jarosław (1993): „Panny z Wilka“. In: Jarosław Iwaszkiewicz: *Najpiękniejsze opowiadania*. Bearbeitet von Tomasz Burek. London.
- Mickiewicz, Adam (1994): „An die Mutter Polin“. In: Adam Mickiewicz: *Dichtung und Prosa*.
- Ein Lesebuch von Karl Dedecius*. Übersetzt von Helene Lahr, Karl Dedecius. Frankfurt am Main.
- Mickiewicz, Adam (1928): *Do matki Polki*. Kraków. <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/sonety-odeskie-do-matki-polki.pdf> [zuletzt aufgerufen am: 11.09.2021].
- Orzeszkowa, Eliza (1984): *Marta*. Übersetzt von Peter Ball. Berlin.
- Orzeszkowa, Eliza (1949): *Marta*. Warszawa. <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/orzesz-kowa-marta.pdf> [zuletzt aufgerufen am: 27.08.2021].
- Ritz, German (1996): *Jarosław Iwaszkiewicz: Ein Grenzgänger der Moderne*. Bern.
- Szczuka, Kazimiera (2016): „Matka Polka“. In: Monika Rudaś-Grodzka et al. (Hg.): *... czterdzieści i cztery. Figury literackie. Nowy kanon*. Warszawa, 461–468.

## Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: *Madonna mit einem Buch* von Sandro Botticelli (1480), Museo Poldi Pezzoli, Mailand (gemeinfrei).
- Abbildung 2: Eliza Orzeszkowa. [https://pl.wikipedia.org/wiki/Eliza\\_Orzeszkowa#/media/Plik:Eliza\\_Orzeszkowa.PNG](https://pl.wikipedia.org/wiki/Eliza_Orzeszkowa#/media/Plik:Eliza_Orzeszkowa.PNG) [zuletzt aufgerufen am: 08.10.2021].
- Abbildung 3: Szene aus der Verfilmung von Andrzej Wajda. <http://www.wajda.pl/en/filmy-/film22.html> [zuletzt aufgerufen am: 08.10.2021].
- Abbildung 4: Emilia Plater (Gemälde von Ignas Rudolfas). [https://pl.wikipedia.org/wiki/Emilia\\_Plater#/media/Plik:Emilia\\_Plater\\_2.PNG](https://pl.wikipedia.org/wiki/Emilia_Plater#/media/Plik:Emilia_Plater_2.PNG) [zuletzt aufgerufen am: 08.10.2021].

# **Polnische Literatur ohne Grenzen**

Reader für das Polonistik-Studium  
am Institut für Slavistik der Universität Leipzig

Warschau – Leipzig 2021

