

Peter M. Boronowski

Studie über die "Chłopi"
und Dorfnovellen
Władysław St. Reymonts

Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“
der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des
eBooks durch den Verlag Otto Sagner:

<http://verlag.kubon-sagner.de>

© bei Verlag Otto Sagner. Eine Verwertung oder Weitergabe der Texte und
Abbildungen, insbesondere durch Vervielfältigung, ist ohne vorherige schriftliche
Genehmigung des Verlages unzulässig.

«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH

SLAVISTISCHE BEITRÄGE

Begründet von
Alois Schmaus

Herausgegeben von
Peter Rehder

Beirat:

Tilman Berger · Walter Breu · Johanna Renate Döring-Smirnov
Wilfried Fiedler · Walter Koschmal · Miloš Sedmidubský · Klaus Steinke

BAND 311

VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN 1994

Peter M. Boronowski

Studie über die
,Chłopi‘ und Dorfnovellen
Władysław St. Reymonts



VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN 1994



ISBN 3-87690-577-X
© Verlag Otto Sagner, München 1994
Abteilung der Firma Kubon & Sagner
D-80328 München

Die vorliegende Studie entstand in den Jahren 1987-1991 am Slavisch-Baltischen Seminar der Westf. Wilhelms-Universität Münster. Dort wurde sie im Sommersemester 1991 der Philosophischen Fakultät zur Begutachtung vorgelegt und als Dissertation angenommen.

Die Arbeit betreuten Herr Prof. Dr. G. Birkfellner und Herr Prof. Dr. F. Scholz, denen ich für ihre Mühe herzlich danke.

Außerdem danke ich Herrn Prof. Dr. P. Rehder, der meine Arbeit freundlicherweise in diese Reihe aufnahm.

Juni 1994

P. M. B.

Inhalt

1.	Reymont und das Bauerntum. Aspekte der literaturhistorischen Standortbestimmung	1
2.	Einführung in die Rezeptionsgeschichte der Erzählwerke	7
2. 1.	Das literarische Schaffen im Spiegel der Werkausgaben	18
2. 2.	Das unbekannte literarische Schaffen	24
3.	Literaturinterpretation im Kontext der bäuerlich-dörflichen Erzählwerke Reymonts	29
3. 1.	Die frühen Erzählwerke (1890-1901)	37
3. 2.	Der Roman "Chłopi" und die Werke der Jahre 1901-1909	44
3. 3.	Die späten Erzählwerke (1909-1925)	50
4.	Zur Bedeutung des erzählten Raumes für die Makrostruktur des Romans "Chłopi"	58
4. 1.	Das Bauernhaus in den Novellen und im Roman "Chłopi"	60
4. 2.	Das Dorf Lipce	72
5.	Zur Bedeutung der erzählten Zeit für die Makrostruktur des Romans "Chłopi"	80
5. 1.	Aspekte der erzählten Zeit	86
5. 2.	Zeit als Symbol des Wechsels in der Natur	89
5. 3.	Der Zyklus bäuerlicher Arbeiten	95
5. 4.	Das Kalendarium bäuerlicher Feste	102

6.	Das Verhältnis von Erzähler- und Figurenrede	10
6. 1.	Der Erzähler in der Rolle des Begleiters seiner Helden	11
6. 2.	Der Erzähler als dörflicher Chronist	12
6. 3.	Der neoromantische Stilist	12
6. 4.	Zum Aspekt der Redewiedergabe im Roman "Chłopi"	13
7.	Aspekte der Figurenkonzeption. Der literarische Held und sein Name im Roman "Chłopi"	15
7. 1.	Morphologisch-semantische Merkmale des Familiennamens	16
7. 2.	Typisierende Merkmale des Familiennamens	17
8.	Zur Darstellung der Figurenhierarchie im Roman "Chłopi"	19
8. 1.	Der Bezug von Individuum und Gemeinschaft	20
8. 2.	Der Held in seiner Funktion als Helfer und Widersacher	21
9.	Literarische Typologie bürgerlicher und bäuerlicher Ro- manfiguren bei Reymont	23
9. 1.	Sprache und Bewußtsein	25
9. 2.	Mundart und Literatursprache im Roman "Chłopi"	27
10.	Funktion und Bedeutung literarischer Stilmittel	29
	Zusammenfassung	34
	Literaturverzeichnis	35

1. Reymont und das Bauerntum. Aspekte der literaturhistorischen Standortbestimmung

Władysław Stanisław Reymont (1867-1925) hinterließ ein umfangreiches und vielseitiges Gesamtwerk.¹ Im Gegensatz zu vielen polnischen Schriftstellern der Jahrhundertwende, die häufig auch Kritiker, Publizisten oder Verleger gewesen sind, war er vom Beginn der literarischen Karriere an sein Leben lang ausschließlich schriftstellerisch tätig.²

Stanisław Władysław Rejment, so lautete sein eigentlicher Name,³ wurde in Kobiele Wielkie, einem Dorf bei Łódź, das bis 1918 zum russischen Teil Polens gehörte, geboren. Sein Vater war Organist, half dem Gemeindepfarrer beim Schriftverkehr mit den russischen Behörden und führte die Bücher des Standesamtes. Aufgrund seiner beruflichen Stellung gehörte die Familie einer sozialen Schicht an, die zwischen Landadel und Bauerntum stand.⁴

¹Vgl. Bibliografia literatury polskiej. "Nowy Korbut". Bd. 15. Literatura pozytywizmu i Młodej Polski. Warszawa 1977, 370-417. (Künftig zitiert: "Nowy Korbut".) Die bibliographischen Angaben erfassen das bis ca. 1975 wissenschaftlich gesicherte Gesamtschaffen und den Nachlaß. Von besonderer Wichtigkeit sind die Daten der Erstpublikation der einzelnen Werke, die Informationen zu den verschiedenen Werkausgaben und die Hinweise auf die Korrespondenz.

²Vgl. Julian Krzyżanowski, Sztuka słowa. Rzecz o zjawiskach literackich. Warszawa 1973, 17. Verglichen wird das Verhältnis zwischen den Lebens- und Schaffensjahren einiger Schriftsteller. Aus der Proportion ergibt sich nach Ansicht des Forschers ein relativ sicheres Maß für das Kriterium der Berufsmäßigkeit der literarischen Tätigkeit, ein Faktor, der sich allerdings für die Bewertung der Bedeutung eines Autors und seines Werkes nicht eignet. Als klassisches Beispiel führt Krzyżanowski den Nationaldichter Adam Mickiewicz an, der von seinen 57 Lebensjahren nur 17 der eigentlichen Dichtkunst widmete.

³Zum Namenswechsel Rejment-Reymont vgl. Kazimierz Wyka, Reymont, czyli ucieczka do życia. Warszawa 1979, 5-26. Als Einführung in die Problematik der Biographie vgl. auch Zdzisław Skwarczyński, Władysław Reymont. Łódź 1948; Stefan Taliowski, Reymont w kręgu rodzinnym. Łódź 1973; Witold Kotowski, Pod wiatr. Młodość Reymonta. Łódź 1979; Monika Warneńska, Medium piszące. Łódź 1970.

⁴Vgl. Adam Grzymała-Siedlecki, Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim. Kraków 1961, 255. In ähnlicher Weise äußerte sich über die soziale Herkunft des Autors zuletzt Lichański in seiner Reymont-Monographie. Vgl. Stefan Lichański, Władysław Stanisław Reymont. Warszawa 1984, 8-10.

Die Mutter entstammte dem verarmten Landadel. In der Genealogie beider Familien lassen sich keine bäuerlichen Vorfahren nachweisen.¹ Die Kontakte zum polnischen Bauerntum beschränkten sich im Elternhaus des späteren Autors der "Chłopi" auf die Gesindestube.²

Reymonts Jugendjahre verliefen in unruhigen Bahnen. Nachdem er in Warschau die dritte Klasse der Sonntagsschule und die Lehre zum Herrenschnaider abgeschlossen hatte, ging er mehreren Berufen nach. Sie übten auf die literarische Karriere beträchtlichen Einfluß aus, insofern als sie Reymont mit vielen Menschen aus verschiedenen sozialen Schichten zusammenführten. Unter anderem lernte er so das Bauerntum genauer kennen und verstehen. Er arbeitete zum Beispiel bei der Eisenbahn als Streckenwärter, schloß sich einer Schauspielertruppe an, reiste als spiritistisches Medium durch mehrere europäische Länder und trug sich für kurze Zeit mit dem Gedanken, in das berühmte Kloster am Hellen Berg bei Częstochowa einzutreten.

Unabhängig von allen diesen Tätigkeiten und trotz der geringen Schulbildung zeigte er von Jugend auf literarische Ambitionen. Spätestens im Alter von fünfzehn Jahren verfaßte er (heimlich) Gedichte.³ Bald danach folgten erste Prosaskizzen.

Im Herbst 1892 trat er mit dem Artikel "Korespondencje. Spod Rogowa", in dem er die sozialen und kulturellen Zustände in der polnischen Provinz skizzierte, als Autor zum ersten Mal in Erscheinung. Gedruckt hatte diese Reportage die Warschauer Wochenschrift "Głos", die seit ihrer Begründung im Jahre 1886 zu einem der bedeutendsten Organe der jungen antipositivistischen Presse wurde. Ihre Redakteure entdeckten in den bäuerlichen Volksmassen jene Kräfte, die dem Land nach der schmerzvollen einhundertjährigen

¹Vgl. Barbara K o c ó w n a, Reymont. Opowieść biograficzna. Warszawa 1973, 5-20. Die Forscherin belegt anschaulich die These Grzymała-Siedleckis bezüglich der Abstammung Reymonts, indem sie erstmals einen Stammbaum beider Familien erstellt. Vgl. hierzu 304-306.

²Vgl. ebd. 11. Die Abgrenzung reichte so weit, daß der Vater den Kindern jeglichen Umgang mit dem "gemeinen Volk" verbot.

³Vgl. Julian K r z y ż a n o w s k i, Władysław St. Reymont. Twórca i dzieło. Lwów 1937, 4-5. (Künftig zitiert: Twórca i dzieło.) In der hier nachgedruckten Autobiographie aus dem Jahr 1903 behauptete Reymont, er habe bereits mit ca. 9 Jahren das erste Gedicht geschrieben. Die frühesten erhaltenen Juvenilia stammen aus den Jahren 1882-1885. Vgl. hierzu auch die bibliographischen Angaben in "N o w y K o r b u t" 377, Sign. 6951/I.

Teilung die ersehnte Freiheit und Souveränität bringen sollten. Der Bauer wurde zum Symbol des neuen Polentums. Ihn galt es, politisch für sich zu gewinnen, um die Fremdherrschaft Rußlands, Preußens und Österreich-Ungarns abzuschütteln.¹ Diese Vision machte aus den Verlegern des "Głos", den Mitarbeitern und Abonnenten eine verschworene Gemeinschaft.² Reymont solidarisierte sich mit dieser Gemeinschaft bereits 1892.

In diesem Jahr stellte die Krakauer Zeitschrift "Myśl" in ihrer Weihnachtsnummer Reymonts Erzählung "Wigilia Bożego Narodzenia" vor,³ die an den dreißigsten Jahrestag des Aufstands vom Januar 1863 erinnerte. Anfang 1893 konnte man andererseits im "Głos" die früheste Bauernnovelle des Autors lesen ("Śmierć"). Beiden Erzähltexten folgten einzelne Beiträge aus der Serie "Korespondencje". Nach diesen Publikationen entschloß sich Reymont im Dezember 1893 für den Beruf des Schriftstellers. Am Vorabend des Umzugs nach Warschau notierte er in seinem Tagebuch:

"-Jutro wyprowadzam się do Warszawy. Żebym tak wiedział, z czego żyć będę i jak - to nie, wyprowadzam się walczyć o byt, torować sobie drogę choćby nożem."⁴

Obwohl man ihm die Stellung eines Redakteurs anbot, lehnte er ab, da er offensichtlich in der Publizistik nicht seine Aufgabe sah.⁵ Nach 1893 entstanden die literarischen Reportagen, Erzählungen und Romane, die ihn schnell berühmt machten. Gewöhnlich wurden sie als Fortsetzungswerke gedruckt, bevor sie selbständig erschienen. Dieser Umstand überrascht nicht, wenn man bedenkt, daß die Zeitung und das Buch nur gemeinsam den Lebensunterhalt eines berufsmäßigen Autors sichern konnten. Dies hatte zur Folge, daß Reymont seine Werke in mehr als einhundertzwanzig polnischen Zeit-

¹Vgl. Julian K r z y ż a n o w s k i (Hrsg.), Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny. Bd. 1. Warszawa 1984, 306-307. (Künftig zitiert: Przewodnik encyklopedyczny.)

²Vgl. Ignacy F i k, Wybór pism krytycznych. Warszawa 1961, 370-372.

³Vgl. "N o w y K o r b u t" 379. Der Angabe zufolge erschien im "Przeгляд Tygodniowy" (1892, Nr. 42 u. 43) eine anonyme Prosaskizze mit dem Titel "Z tajemnic anonsowych", die Reymont zugeschrieben wird.

⁴Zitiert nach Józef R u r a w s k i, Władysław Reymont. Profile. Warszawa 1977, 67.

⁵Vgl. ebd. 63.

schriften publiziert hat.¹ Die meisten epischen Werke erschienen dann in Buchform, zum Teil in mehreren Auflagen, worin durchaus ein Gradmesser für die Popularität und den Erfolg des Prosadichters gesehen werden kann. Nur wenige Wochen vor seinem Tod entwarf er seine wohl letzte Novelle. Sie trägt den Titel "Gęsiarka".

Reymont zählt heute zu den schwierigen Schriftstellern, obwohl bzw. weil sich mehrere Forschergenerationen mit seinem Werk beschäftigt haben. Innerhalb der polnischen Literaturgeschichte bildete sich ein Forschungszweig heraus, den man gelegentlich als "Reymontologie" bezeichnet.² Die Schwierigkeiten ergeben sich aus der fatalen Verknüpfung von Werk und Biographie. Es handelt sich dabei weniger um einen positivistischen Ansatz, dessen hervorragendes Kennzeichen die Faktentreue ist. Vielmehr wurde das Wissen um Reymont mit einem Schleier des Ungewöhnlichen und Geheimnisvollen umhüllt. Es ist offensichtlich, daß der Autor an der Bauernfrage politisch, gesellschaftlich, sozial und künstlerisch zeitlebens interessiert gewesen ist. Nach der Bauernbefreiung wurde diese soziale Schicht zu einem wachsenden politischen Faktor. Die bäuerlich-dörfliche Thematik in Romanen und Erzählungen gehörte zum Kanon vieler Prosaiker. Besonders die positivistischen Schriftsteller haben bedeutende "Bauernromane" und "Dorfnovellen" geschaffen. Dennoch fiel es keinem Literaturhistoriker ein, Eliza Orzeszkowa, Prus, Sienkiewicz, Dygasiński oder Maria Konopnicka als "Bauerndichter" zu etikettieren.

Dagegen wurde Reymont oft mit dem doppeldeutigen Begriff "pisarz chłopski" oder der schwammigen Bezeichnung "syn ziemi" charakterisiert, so als stammte er tatsächlich aus dem polnischen Bauerntum. Gegen diese Fehlinterpretation seiner Biographie und seiner bäuerlich-dörflichen Erzählwerke wehrte sich der Autor offensichtlich nicht, vielmehr trug er gelegentlich selbst zu ihr bei. Jan Lorentowicz stellte später fest, der Dichter ha-

¹Zu diesem Ergebnis führen eigene Berechnungen auf der Grundlage der Bibliographien. Es handelt sich bei den Zeitschriften um Vorab- und Nachdrucke sowie um Auszüge und Fragmente der Werke. Vgl. "N o w y K o r b u t" 378-379; Izabela K l e s z c z o w a, Władysław Stanisław Reymont. Bibliografia. In: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura okresu Młodej Polski. Serie 5. Bd. 3.* Kraków 1973, 68-70. (Künftig zitiert: *Obraz literatury polskiej.*)

²Den Begriff verwendet Kocówna. Vgl. Barbara K o c ó w n a (Hrsg.), *Einleitung in: Reymont. Z dziejów recepcji twórczości.* Warszawa 1975, 5. (Künftig zitiert: *Z dziejów recepcji twórczości.*)

be zwar "von seinen Personalien oft, aber jedesmal anders gesprochen."¹ Es genügt in diesem Zusammenhang, erneut auf die Autobiographie von 1903 zu verweisen.² Sie beginnt mit der Angabe des falschen Geburtsjahres, einer Irreführung, der bis heute offensichtlich einige Forscher erlegen sind.³ Auf wenigen Seiten gelingt es Reymont, aus seinem Lebenslauf eine Legende vom frühbegabten Dorfkind, vom Naturtalent eines "Janko muzykant" aus der gleichnamigen Novelle von Henryk Sienkiewicz zu entwerfen. Das Bild des "Naturesängers" störten Fakten, die der Autor übergehen mußte. Zum Zeitpunkt der Abfassung der Selbstbiographie faszinierte er seine Landsleute mit den ersten Kapiteln des auf vier Bände angelegten Bauernromans (Tetralogie). So erfährt man nichts über den bürgerlichen Beruf, dessen er sich zeitlebens schämte.⁴ Die bäuerlichen Romanhelden werden nicht zufällig jeden Handwerker und Städter allgemein als "prefesyant", "łachmytek" oder "miescki zdzier" beschimpfen. Das erwünschte Bild störte aber vor allem die Thematik der frühesten Novellen. Der Autor wollte anscheinend unbedingt mit der Zeitschrift "Głos" und ihren bäuerlichen Ideen in Zusammenhang gebracht werden. Folglich gab er die Bauernnovelle "Śmierć", die dort 1893 erschienen war, als sein Erstlingswerk aus.

Auf dem Weg, eine Berühmtheit zu werden, geriet sein Privatleben zum Gegenstand öffentlichen Interesses. Bei der Suche nach politisch Gleichgesinnten wurde er von Parteien und Verbänden umworben und stand als eine der namhaftesten Persönlichkeit des Landes im politischen Schlaglicht.

¹Jan L o r e n t o w i c z, Spojrzenie wstecz. Kraków 1957, 6.

²Vgl. K r z y ż a n o w s k i, Twórca i dzieło 2-8. Die Quelle gilt bei vorsichtiger Interpretation natürlich als ein wichtiges Dokument.

³Dies bezieht sich auf Bukowski und Glaser. Wenn dagegen Musiol z. B. ein abweichendes Sterbedatum nennt, scheint es sich um ein Versehen zu handeln. Zur Klärung des Geburtsjahres trug Falkowski bei, indem er die Geburtsurkunde heranzog. Vgl. Kazimierz B u k o w s k i, Władysław St. Reymont. Próba charakterystyki. Lwów etc. 1927, 3; Hermann G l a s e r, Kleine Geschichte der modernen Weltliteratur. Frankfurt M. 1960, 184; Karol M u s i o l, Die "Bauern" von Władysław Reymont. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte der deutschen Übersetzung. In: Mickiewicz-Blätter 40/41 (1969), 25; Zygmunt F a l k o w s k i, Władysław Reymont. Człowiek i twórczość. Poznań 1929, 16-17, Anm. 3.

⁴Vgl. L o r e n t o w i c z, Spojrzenie wstecz 6-7 u. 223-225. Auf die Frage, wo er gelernt habe, seine Kleidung auszubessern und umzunähen, nannte Reymont stets das Theater, niemals aber seine mit der Gesellenprüfung abgeschlossene Ausbildung zum Herrenschneider.

Die polnische Gesellschaft erwartete von ihm - in ähnlicher Weise galt das auch für Stefan Żeromski und Jan Kasprówic - Antworten auf aktuelle Zeitfragen. In ihrem Rückblick auf diese Zeit beschrieb Antonina Morzkowska die gesellschaftliche Rolle der polnischen Schriftsteller mit folgendem Kernsatz:

"Pisarze, a głównie powieściopisarze, odgrywali role nie tylko artystów /.../. Pytano ciekawie, co o danej kwestii myśli Sienkiewicz, Prus, a w późniejszych czasach Reymont, Sieroszewski, Żeromski."¹

Als prominente Persönlichkeit mußte Reymont gesellschaftlich und politisch Stellung beziehen.² Am nächsten stand ihm dabei von Anfang an das Programm der Zeitschrift "Głos". Dieses "Confiteor" formulierte er im Jahre 1894:

"Jeżeli mam pokrewnych, to tylko w 'Głosie' ".³

In dem Maße, in dem aus den Verlegern der Zeitschrift und ihren Anhängern Führer bäuerlicher Parteien und völkisch-nationaler Gruppierungen hervorgingen, veränderte sich auch Reymonts politischer Standpunkt.⁴ Gegen Ende seines Lebens trat er der regierenden Bauernpartei "Polskie Stronnictwo Ludowe - Piast" bei. Diesen Umstand werteten die Parteiführer als einen Sieg ihrer Ideologie und feierten den Nobelpreisträger als "großen Bauernsohn".⁵ Aus heutiger Sicht wirkte sich die Verquickung von Literatur und politischem Engagement allgemein negativ auf die Rezeption des Werkes aus und löste nach 1945 insbesondere bei Marxisten Kritik aus.

¹Zitiert nach Henryk D z e n d z e l, O Reymoncie. Wspomnienia. Warszawa 1972, 37-38.

²Reymont reagierte vor allem auf die russische Revolution von 1905, die auch in Warschau tumultartige Ausschreitungen auslöste. Vgl. R u r a w s k i, Reymont 311-336. Zur sog. 1. russischen Revolution und ihrer Wirkung auf polnische Schriftsteller und die Literatur vgl. auch P r z e w o d n i k e n c y k l o p e d y c z n y. Bd. 2, 285-286; Zofia B o g u s z a w s k a, Język Polski. Komentarz metodyczny dla klasy XI. Heft 1. Warszawa 1953, 71-73; Krzysztof S t ę p n i k, Wokół literatury. 1905-1907 r. In: Eugenia Ł o c h (Hrsg.), Między literaturą a historią. Z tradycji idei niepodległościowych w literaturze polskiej XIX i XX w. Lublin 1986, 128-140.

³Zitiert nach R u r a w s k i, Reymont 107.

⁴Vgl. Roman W a p i ń s k i, Narodowa Demokracja 1893-1939. Ze studiów nad dziejami myśli nacjonalistycznej. Wrocław etc. 1980, 75; D z e n d z e l, O Reymoncie 26-102 u. 169-181.

⁵Vgl. ebd. 182-214 und 241.

2. Einführung in die Rezeptionsgeschichte der Erzählwerke

Beim Einstieg in die Rezeptionsgeschichte der Erzählwerke Reymonts fällt zunächst allgemein auf, daß sich der Autor bei seinen Zeitgenossen als Verfasser einiger weniger Prosawerke Ansehen erwarb. Aufzuzählen sind in erster Linie die großen Romane "Komediantka" und "Fermenty", "Ziemia obiecana", der vierbändige Roman "Chłopi", der dreibändige historische Roman "Rok 1794", die literarische Reportage "Pielgrzymka do Jasnej Góry", die Erzählung "Tomek Baran" und die Romanskizze "Sprawiedliwie".¹ Wenn man an dieser Stelle das Spätwerk "Rok 1794" ausklammert, erhält man folgendes Zeitschema der Publikationen:

1895 - Pielgrzymka do Jasnej Góry

1896 - Komediantka

1897 - Fermenty

Tomek Baran (im Novellenband "Spotkanie")

1899 - Lili

Sprawiedliwie

Ziemia obiecana

1900 - W jesienną noc (Novellenband)

1902 - Chłopi (ab Januar)

Sechs der eingangs genannten Titel erschienen bis 1900, der Roman "Chłopi" wurde ab 1902 als Fortsetzungswerk gedruckt.

Es ist nicht notwendig, den Autor zu "mystifizieren".² Seine literarische Laufbahn war ungewöhnlich genug. Im Dezember 1893 verließ der Bahnarbeiter Reymont seine Stellung, um als Autor "die Welt zu erobern".³ Anderthalb Jahre später lag sein erstes Buch vor. Jedes folgende Jahr entstand wenigstens ein umfangreiches Erzählwerk, und ganze neun Jahre nach

¹Als Maßstab wird die Anzahl der Rezensionen und der Auflagen zu Lebzeiten Reymonts genommen. Vgl. "N o w y K o r b u t" 370-377 u. 408-417.

²Falkowski z. B. nannte ihn einen "kraftstrotzenden, verwegenen, barbarischen Bauern" und verglich sein Erscheinen in der Hauptstadt mit dem der "rothaarigen Goten" im alten Rom. Vgl. F a l k o w s k i, Reymont 11.

³K r z y ż a n o w s k i, Twórca i dzieło 7.

dieser Entscheidung schrieb er sein "Opus magnum", das mit dem Nobelpreis für Literatur ausgezeichnet wurde. Auch wenn man berücksichtigt, daß Reymont seine literarische Laufbahn zehn Jahre vorbereitet hat, kann man von einem schnellen Erfolg sprechen. Der Kritiker Ignacy Matuszewski sah bereits 1897 in den allerersten Werken Reymonts eine "Evolution des Talents".¹ Neuere Forscher betonen ebenfalls das Phänomen der Blitzkarriere. So schreibt Tomasz Jodełka-Burzecki:

"Błyskawiczna kariera literacka Reymonta stała się nie lada sensacją pod koniec wieku XIX."²

Ein ausgewogenes Urteil über diesen Aspekt fällt Kazimierz Wyka, wenn er ergänzend hinzufügt:

"Ten prozaik długo i mozolnie fermentował, nagle i wielostronnie wybuchnął".³

Ausgelöst wurde der schnelle Aufstieg durch die Publikation der Reportage über die Pilgerfahrt nach Tschenstochau. Man muß bedenken, daß der Vorabdruck der meisten Titel um ein Jahr vorzulegen ist. Tatsächlich erschien die Reportage, die viele Forscher als das eigentliche literarische Debüt ansehen, schon im Sommer 1894 in den Nummern 24 bis 36 der Warschauer Zeitschrift "Tygodnik Ilustrowany" und wurde erst 1895 in Buchform herausgegeben. Mit diesem Werk schuf der Autor ein literarisches Novum in der modernen polnischen Dichtung. Die Idee, an der Wallfahrt nach Tschenstochau teilzunehmen, die Impressionen und Beobachtungen niederzuschreiben, stammte von einer dritten Person. In einem ursprünglich nicht gedruckten Fragment jenes Werkes erzählt der Autor:

"Gdy mi redaktor zaproponował tę podróż, to śmiałem się serdecznie, ba, drwiłem w głębi tak dobrze z pomysłu, który mi się wydał dzi-

¹Ignacy M a t u s z e w s k i, O twórczości i twórcach. Studia i szkice literackie. Wyboru dokonał i opracował Samuel Sandler. Bd. 2. Warszawa 1965, 210.

²Tomasz J o d e ł k a - B u r z e c k i, Reymont przy biurku. Z zagadnień warsztatu pisarskiego. Warszawa 1978, 91.

³Kazimierz W y k a, Władysław Stanisław Reymont. In: Obraz literatury polskiej 53.

kim, jak i z tych co tam dążą, ale ta myśl jakoś plastycznie zaczynała mi w mózgu i niepokoić."¹

Mit diesen Worten geht Reymont auf Distanz zu dem alljährlichen religiös-kirchlichen Ereignis, bei dem die unteren Volksschichten des Bauerntums und Kleinbürgertums gewöhnlich unter sich waren und das nichts Literarisches zu enthalten schien. Die Wallfahrt von 1894 aber war von Anfang an weniger eine kirchliche Angelegenheit als vielmehr ein riskanter politischer Akt, eine Demonstration der Stärke breiter Volksmassen, ein Maßstab dafür, inwieweit das Bauerntum sich vor den Karren neoromantischer Ideologen aus dem Lager des "Głos" und verwandter Gruppen spannen und für nationale bzw. weitgehend bürgerliche Interessen gewinnen ließ.²

Anlässlich der Hundertjahrfeier des Kościuszko-Aufstands von 1794 kam es am 17. und 18. April 1894 in Warschau zur Demonstration. Am 3. Mai jährte sich der Tag der Verfassung von 1791. Für die Unruhen wurden die Redakteure des "Głos" zur Verantwortung gezogen. Józef Karol Potocki (=Marian Bohusz) wurde nach Sibirien verschickt. Jan Ludwik Popławski und alle anderen Redakteure wurden eingekerkert oder polizeilich verfolgt. Potocki und Popławski, die ähnlich den russischen "Narodniki" die Zukunft ihres Landes in der politischen Kraft des Bauerntums sahen, die von "zwei Zivilisationen" sprachen und sich zu Führern der bäuerlichen Erneuerung aufzuschwingen bestrebt waren, mußten an der Dokumentierung der Wallfahrt durch einen Beobachter eher interessiert gewesen sein als andere politische Kreise.

Als Reymont dann am 5. Mai schließlich mit den Wallfahrern aufbrach, waren seine vielleicht ursprünglichen Auftraggeber im Gefängnis, doch das gesellschaftliche Interesse an diesem

¹Władysław St. Reymont, Pisma. Z przedmową Zygmunta Szwejkowskiego. Opracował i do druku przygotował Adam Bar. Bd. 1. Pierwsze utwory. Warszawa 1952, 436.

²Das Problem wird von polnischen Literaturwissenschaftlern ausführlich behandelt. Vgl. K o c ó w n a, Reymont. Opowieść biograficzna 97-115.

Ereignis verhalf dem jungen Autor zur Publikation in der renommierten Zeitschrift. Zu erwähnen bleibt in diesem Zusammenhang, daß Aleksander Świętochowski nach dem Tod Reymonts mit der Information an die Öffentlichkeit getreten ist, er sei der "Redakteur" gewesen, der den Schriftsteller mit der Reise beauftragt hatte.¹ Da man diese Aussage weder bestätigen noch widerlegen kann, muß man sie zur Kenntnis nehmen, auch wenn dabei mehrere Fragen unbeantwortet bleiben, so vornehmlich die, warum Świętochowski als Chefredakteur der Zeitschrift "Prawda" diese Auftragsarbeit nicht gedruckt hat.

Die Reportage wurde zum Bestseller des Jahres und machte den Verfasser in größeren Leserkreisen bekannt. So legte nach der Zeitschrift "Głos" die Wochenschrift "Tygodnik Ilustrowany" den zweiten wichtigen Grundstein für Reymonts Karriere. Außer diesem Werk konnte er 1894 mehr als zehn kleinere literarische Arbeiten, die in verschiedenen Zeitschriften erschienen, der Öffentlichkeit vorstellen.² Und er erhielt auch so-

¹Dabei handelt es sich um einen Artikel Aleksander Świętochowskis, der 1926 in der Nummer 2 des "Tygodnik Ilustrowany" gedruckt wurde. Die entscheidenden Textpassagen zitierte und kommentierte bereits Rurawski. Vgl. R u r a w s k i, Reymont 111-112.

²Im einzelnen erschienen 1894:

1. In: Głos, Nr. 8 u. 12 "Korespondencje. Skierniewice", ebd. Nr. 14-17 "Franek",
2. In: Kurier Codzienny, Nr. 38 "Klocek", ebd. Nr. 207 "Z notat podróŜnych" (Auszüge), ebd. Nr. 228 "Z notat podróŜnych" (Auszüge), ebd. Nr. 347 "Na bruku",
3. In: Myśl, 24. Mai "Franek" (vgl. Głos),
4. In: Niwa, Nr. 8 "Cień", ebd. Nr. 11-12 "Oko w oko",
5. In: Prawda, Nr. 22-24 "Suka",
6. In: Tygodnik Ilustrowany, Nr. 6-7 "Zawierucha", ebd. Nr. 41 "W palarni opium", ebd. Nr. 51 "Szczęśliwi".

Außerdem sind zu erwähnen:

7. In: Naprzód, (Kraków), Nr. 4-6 "Zawierucha" (vgl. Tygodnik Ilustrowany),
8. In: Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki, Nr. 176 "Z notat podróŜnych" (Auszüge), "Charitas". Księga zbiorowa. Petersburg 1894, "Powrót do gniazda" (Auszüge aus "Syn szlachecki").

Vgl. "N o w y K o r b u t" 370-381. Die Angaben zu Punkt 7 und 8 fehlen in der genannten Bibliographie. Sie wurden den Ausführungen A. Bars in dessen Reymont-Ausgabe entnommen.

fort die Möglichkeit, seinen ersten Roman fertigzustellen, der ab Mitte 1895 im "Kurier Codzienny" unter Lesern und Kritikern Aufsehen erregte.¹

Die beiden erwähnten Zeitschriften "Kurier Codzienny" und "Tygodnik Ilustrowany" gehörten zum Warschauer Verlagshaus Gebethner & Wolff.² Dieser traditionsreiche Verlag war seit Kruszewski und bis hin zu Kruczkowski eine der besten Adressen für polnische Schriftsteller.³ Gebethner & Wolff kann man wohl als den Hausverlag Reymonts ansehen.

Zwischen 1902 und 1908 druckte man im "Tygodnik Ilustrowany" den Roman "Chłopi", der 1924 Reymont den Nobelpreis für Literatur einbrachte. Wie kein anderes Werk wurde die Tetralogie zu einer persönlichen Visitenkarte des Autors, zu einem Aushängeschild des Verlags⁴ und der polnischen Literatur im Ausland.⁵ Dieses Phänomen läßt sich aus heutiger Perspektive nur mit dem Erfolg, den Henryk Sienkiewicz mit dem Roman "Quo vadis" hatte, vergleichen. Der Literaturpreis verfestigte dabei Reymonts Ruf als eines namhaften Vertreters des Genres "Bau-

¹Der Roman "Komediantka" hatte allein 1896 zehn Rezensionen. Später widmeten ihm die Kritiker Chmielowski, Kołaczkowski und Matuszewski besondere Aufmerksamkeit. Vgl. "N o w y K o r b u t" 408. Vgl. auch Piotr C h m i e l o w s k i, Pisma krytycznoliterackie. Bd. 2. Warszawa 1961, 285-290; Stefan K o ł a c z k o w s k i, Kilka uwag o Reymoncie. In: Z dziejów recepcji twórczości 65-70; M a t u s z e w s k i, O twórczości i twórcach 211-213.

²Zur Entstehungsgeschichte des Verlags Gebethner & Wolff und der verlegerischen Schwerpunkte vgl. P r z e w o d n i k e n c y k l o p e d y c z n y. Bd. 1, 298-299.

³Vgl. ebd. 299.

⁴Die Autoren der Literaturrenzzyklopädie bezeichnen 1902-1910 als die Glanzjahre des Verlags Gebethner & Wolff. Um diese These zu untermauern, erwähnen sie, daß beispielsweise 1902-1903 im "Tygodnik Ilustrowany" nicht nur der erste Band der Tetralogie, sondern auch Żeromskis Roman "Popioły" erschien. Vgl. P r z e w o d n i k e n c y k l o p e d y c z n y. Bd. 1, 298; Bd. 2, 509-510.

⁵Wie die meisten polnischen Kritiker spricht auch Rzeuska mit großem Stolz von Reymonts Roman "Die Bauern". Sie schreibt wörtlich: "Trudno zapomnieć o zaszczycie, jaki Polsce przyniosły, o pochwałach cudzoziemców tak mile żechcących naszą dumę narodową." Vgl. Maria R z e u s k a, "Chłopi" Reymonta. Warszawa 1950, 6.

ernroman".¹ Das übrige Werk wurde - auch wenn dies nicht in der Absicht der Mitglieder der Schwedischen Akademie der Wissenschaften liegen konnte - international abgewertet. Wenn gegenwärtig über die Bedeutung Reymonts für die europäische Literatur geschrieben wird, wendet man sich fast ausschließlich dem Roman "Chłopi" zu.²

In Handbüchern, die sich mit der Beschreibung der polnischen Dichtung befassen, wird dieser Titel ausdrücklich hervorgehoben. So nennt Krzyżanowski in seiner Literaturgeschichte den Abschnitt über das Schaffen des Autors lapidar "Władysław Reymont i powieść chłopska".³ Die zweibändige Literatur-encyklopädie von 1984/85 gibt neben diesem Erzähltext Auskunft über immerhin fünf weitere Werke. Es sind dies in alphabetischer Reihenfolge: "Fermenty", "Komediantka", "Rok 1794", "Sprawiedliwie" und "Ziemia obiecana".

Es handelt sich dabei also um dieselben Titel, die zu Lebzeiten des Autors im Mittelpunkt des Interesses bei Lesern und Kritikern standen. Vergleicht man darüber hinaus die Anzahl wissenschaftlicher Aufsätze und Artikel zu diesen Werken, dominiert umso deutlicher der Roman "Chłopi", über den bis 1975 etwa eintausendfünfhundert Arbeiten verfaßt wurden.⁵

Sehr früh begann man Reymonts "Chłopi" mit Zolas "La terre" zu vergleichen. In Polen tauchte der Vergleich auf, noch bevor

¹Vgl. Barbara K o c ó w n a, Władysław Reymont. Małe portrety literackie. Warszawa 1986, 60. Aus der dort abgebildeten Verleihungsurkunde ist ersichtlich, daß Reymont den Nobelpreis ausschließlich "für sein großes Nationalepos" erhielt.

²In Kindlers Literaturlexikon findet man neben einem Kurzartikel über die "Bauern" nur noch einen weiteren über den Roman "Ziemia obiecana". Vgl. Kindlers Literaturlexikon. Bd. 1-8. (Lizenzausgabe.) Weinheim und Zürich 1986, dort Bd. 2, 1946-47 und Bd. 7, 10379-80. Vgl. auch Johannes B e e r (Hrsg.), Der Romanführer. Stuttgart 1957, 319-323.

³Vgl. Julian K r z y ż a n o w s k i, Dzieje literatury polskiej. Warszawa 1979, 558. Die Kapitelüberschrift überrascht, da der Forscher das Erzählwerk allgemein analysiert.

⁴Vgl. P r z e w o d n i k e n c y k l o p e d y c z n y. Bd. 1, 136-137, 257, 462; Bd. 2, 292-293, 390-391, 685.

⁵Vgl. "N o w y K o r b u t" 410-414.

das Werk abgeschlossen war.¹ In ihrer vergleichenden Studie gab Janina Mańkowska 1917 Reymont vor Zola den Vorzug. Mit der Vorsicht, die den Kritiker zeitgenössischer Literatur auszeichnet, überließ sie es künftigen Generationen, Reymonts Roman dauerhaft zu beurteilen. Sie formulierte dabei allerdings einen wichtigen Aspekt:

"Do przyszłości należy osądzić, czy dzieło Reymonta posiada pierwiastki wiecznej trwałości, czy też zachwył współczesnych był zasługą świeżości i aktualności tematu oraz niezwykłości w jego opracowaniu."²

Mańkowska reduziert nur acht Jahre nach Erscheinen aller vier Bände das Problem auf die Kernfrage, ob die Tetralogie in der Zukunft zu den "unvergänglichen" Werken der Literatur gezählt werden wird, während sie nach der Dauerhaftigkeit des Gesamtwerks bzw. anderer Romane nicht fragt. Einen ersten Hinweis auf die herausragende Bedeutung des Romans gab sein schneller Erfolg im Ausland. Im Herbst 1912 erschien in Deutschland die erste vollständige Übersetzung. Es ist bisher viel über die Entstehungsgeschichte dieser Fassung geschrieben worden.³ Eine wissenschaftliche Auswertung enthält die Arbeit Otto Malleks.⁴ Dabei wurde vielleicht ein wenig vernachlässigt, zu den möglichen Ursachen vorzudringen, die diese rasche Übertragung ermöglicht haben. Man schenkte z. B. kaum Aufmerksamkeit der Tatsache, daß Jean Paul d' Ardeschah (Pseudonym für

¹Vgl. Maria Komornicka (Włast), "Chłopi": "Jesień", "Zima". In: Kocówna (Hrsg.), Reymont. Z dziejów recepcji twórczości 177-182. Die Arbeit erschien erstmals 1905 in der Zeitschrift "Chimera".

²Zitiert nach Rurawski, Reymont 267.

³Vgl. Musiol, Die "Bauern" von Władysław Reymont 25-31; Hermann Buddensieg, Wer übertrug "Chłopi" (Die Bauern) von Reymont ins Deutsche? In: Mickiewicz-Blätter 60 (1971), 79-85; Otto Mallek, Dzieje "Chłopów" Reymonta na niemieckim obszarze językowym. In: Żeromski i Reymont. Warszawa 1978, 209-229; Barbara Kocówna, Kto sprawił, że chłopi polscy przemówili po niemiecku? In: Miesięcznik Literacki 10 (1972), 136-137.

⁴Vgl. Otto Mallek, Die Aufnahme der "Bauern" von Reymont in Deutschland. (Einige Aspekte zur Frage der literarischen Rezeption). Phil. Diss Leipzig o. J. (1969) Masch., 13-76.

Jan Paweł Kaczkowski) nicht der erste gewesen ist, der an dem polnischen Erzählwerk und seiner Übersetzung Interesse bekundet hatte. Bereits im April 1903 bat Julian Marchlewski um ein Manuskript des Romans, um den fertigen Teil in die deutsche Sprache zu übertragen und so dem Leserpublikum außerhalb Polens vorzustellen.¹

Mit dem Roman "Chłopi" stand Reymont nicht nur in der Tradition von Józef Ignacy Kraszewski, Henryk Sienkiewicz, Bolesław Prus oder Eliza Orzeszkowa, sondern auch in der Tradition des europäischen "Bauernromans".² Besonderer Popularität erfreute sich das Genre in Deutschland.³ Um 1900 herrschte im deutschsprachigen Raum ein wahrer Boom sowohl für die eigene als auch fremde "Heimatliteratur".

Reymont mußte daher mit seinem Hauptwerk in Deutschland auf besonders fruchtbaren Boden treffen. Das wußten wohl Marchlewski, d'Ardeschah und der Verleger Eugen Diederichs.

Auf die wachsende Beliebtheit der Heimatliteratur um 1900 weist die Liste deutscher Romane und Erzählungen in den Arbeiten von Peter Zimmermann und Jürgen Hein hin.⁴ Die Auflage-

¹Vgl. K o c ó w n a, Reymont. Opowieść biograficzna 165.

²Vgl. G l a s e r, Kleine Geschichte der modernen Weltliteratur 80-91.

³Vgl. Peter Z i m m e r m a n n, Der Bauernroman. Antifeudalismus - Konservatismus - Faschismus. Stuttgart 1975; Jürgen H e i n, Dorfgeschichte. Stuttgart 1976.

⁴Zimmermann liefert in seiner Arbeit (S. 226-232) eine Liste von 614 Romanen aus der Zeit 1830-1970. Hein benennt (S. 8-19) für die Jahre zwischen 1672-1976 etwa die gleiche Zahl sog. Dorfgeschichten. Der Vergleich beider Titellisten führt zu folgenden Schlußfolgerungen:

1841-1850	erschienen ca.	40	Titel
1851-1860	"	ca. 65	"
1861-1870	"	ca. 50	"
1871-1880	"	ca. 50	"
1881-1890	"	ca. 80	"
1891-1900	"	ca. 90	"
1901-1910	"	ca. 160	"
1911-1920	"	ca. 100	"

Die Produktion bäuerlich-dörflicher Erzählwerke steigt deutlich nach der Gründung des Deutschen Reiches an und erreicht ihren Höhepunkt zwischen 1901-1914. Der Großteil der 100 Titel zwischen 1911-1920 erschien dabei vor Ausbruch des 1. Weltkriegs. Mit dem Jahr 1914 bricht diese Tendenz rapide ab.

höhe einiger "Bauernromane" bewegte sich in astronomischer Höhe.¹ Die Szene beherrschten neben Gustav Frenssen vor allem Ludwig Ganghofer, Peter Rosegger, Paul Keller und Hermann Löns. Der deutsche Kulturraum stellte Europas größten Buchmarkt dar. Der Einfluß auf dem Gebiet der Literatur und Kultur reichte über die Grenzen des Deutschen Reiches, Österreich-Ungarns und der deutschsprachigen Schweiz hinaus.²

Im "Land der Heimatkunst", wie Wędkiewicz Deutschland bezeichnete, brachte Reymonts Roman die besten Voraussetzungen mit, ein Bestseller, ein "Meisterwerk der Weltliteratur" zu werden und vor der Schwedischen Akademie der Wissenschaften Anerkennung zu finden.³ Auf der anderen Seite hatte das Werk auf seinem Weg nach Deutschland und Europa eine schwere Hürde zu nehmen. Das Interesse an der zweitgrößten slavischen Literatur war meßbar schwächer als für die russische, die seit Ivan S. Turgenev, Fedor M. Dostoevskij, Lev. N. Tolstoj, Anton P. Čechov und Maksim Gor'kij in Deutschland Triumphe feierte.⁴ Reymonts "Chłopi" sind - anders als der Roman "Quo vadis" von Sienkiewicz - in ihrer Diktion ganz im Slavisch-Polnischen angesiedelt. Bei der Übersetzung in eine westeuropäische Sprache ergab sich folglich die grundlegende Fra-

¹Beispielsweise wurde Gustav Frenssens Bauernroman "Jörn Uhl" von 1901 im ersten Jahr einhundertdreißigtausendmal verkauft, Thomas Manns "Buddenbrooks" in der gleichen Zeit nur eintausendmal. Vgl. Z i m m e r m a n n, Der Bauernroman 114-115.

²Besonders rege war der Kulturaustausch zwischen Deutschland und Skandinavien. Bei Diederichs wurden neben Jacobsen, Stendhal, Tolstoj, Čechov, Gor'kij auch Pontoppidan, Lemonnier und Guillaumin übersetzt. Mit Reymonts "Bauern" sollte eine Serie mit dem Titel "Der Bauernspiegel - Quellen zur zeitgenössischen Völkerkunde in Bauernromanen" eröffnet werden. Der 1. Weltkrieg vereitelte die Realisierung dieses europäischen Vorhabens. Emile Guillaumin's "Ein Kampf um die Scholle" als Band 2 der Serie (in der Übersetzung d' Ardeschahs) ging in den Kriegswirren (1916) weitgehend unbeachtet unter.

³Vgl. Stanisław Wędkiewicz, "Chłopi" Reymonta w Szwecji. Dokoła Literackiej Nagrody Nobla z 1924 r. Kraków 1925, 31.

⁴Vgl. Sigrid H o e f e r t (Hrsg.), Russische Literatur in Deutschland. Texte zur Rezeption von den Achtziger Jahren bis zur Jahrhundertwende. Tübingen 1974.

ge, wie diese arttypischen Kennzeichen des polnischen Bauern-
tums zu transponieren waren, ohne den interessierten, aber
laienhaften Leser zu überfordern. Hier lag das große Risiko
für das Unternehmen von Diederichs und d' Ardeschah. Vorschlä-
ge, die deutsche Übersetzung kulturell und sprachlich in Schle-
sien anzusiedeln, wurden vom Verleger abgelehnt. Vielmehr for-
derte Diederichs, wie sich d' Ardeschah später erinnerte:

"Chłopi polscy muszą mówić po polsku, gdyby nawet mówili po nie-
miecku."¹

Bis 1912 war Reymont in Westeuropa weitgehend unbekannt. So
übernahm die deutsche Übersetzung, selbst als ein Meisterwerk
angesehen und gepriesen, eine wichtige und lobenswerte Mittler-
funktion zwischen Polen und dem übrigen Europa. In deutschem
Gewand gelangten die "polnischen Bauern" bald nach Frankreich,
Skandinavien und in die Schweiz.² Polen und Deutschland stimu-
lierten sich gegenseitig in ihrer Begeisterung für den Roman.

Bis zum 1. Oktober 1913 wurde das Buch, nachdem sich Diede-
richs bereits zu Pfingsten desselben Jahres mit dem Protest
"Eine Beschwerde für das Publikum" an die schweigenden Kriti-
ker gewandt hatte, vierundachtzigmal in Zeitungen besprochen.
Dabei schwankte das Lob zwischen "ausgezeichnet", "prächtig"
bis hin zu "meisterhaft". Und Richard Dehmel schrieb an den
Übersetzer:

"Wenn ein Deutscher diese Übersetzung verfaßt hätte, wäre es ein
Meisterstück; von Ihnen, dem geborenen Polen, ist es ein Zauber-
meisterstück!"³

Diese begeisterte Aufnahme Reymonts in Deutschland veranlaßte

¹Zitiert nach Zdzisław S k w a r c z y ń s k i, Reymont - i Reymontiana.
Rozprawy i materiały. In: Prace Polonistyczne 24 (1968), 29.

²Im Jahre 1914 schrieb der Schweizer Maurice Muret eine erste Arbeit über
Reymonts Roman. Dabei diente ihm die Übersetzung von d' Ardeschah als
Grundlage. Vgl. W ę d k i e w i c z, "Chłopi" Reymonta w Szwecji 30-31.

³Zitiert nach M a l l e k, Die Aufnahme der "Bauern" 57. Von einigen Kri-
tikern wurde allerdings gelegentlich die lexikalische Seite der Übertra-
gung kritisiert, wobei d' Ardeschah vor allem die Verwendung von Polo-
nismen vorgehalten worden ist, die jedoch offensichtlich nicht als stö-
rend empfunden wurden. Vgl. dazu ebd. 58.

ihrerseits Czesław Jankowski 1914 dazu, der polnischen Öffentlichkeit die deutschen Kritiken vor Augen zu führen.¹ In Deutschland folgten der Erstauflage von 1912 zu Lebzeiten des Autors weitere 1916, 1917, 1923 und 1925/26. In Polen erschienen im gleichen Zeitraum ebenfalls fünf Auflagen.² So ist damals der wohl seltene Fall eingetreten, daß die Beliebtheit Reymonts in Deutschland mit der in Polen durchaus konkurrieren konnte.

Reymonts Weg nach Stockholm führte gleichsam über Jena. Ellen Westers schwedische Übersetzung fand nämlich erst 1924 einen Verleger. Auf Schwierigkeiten trafen auch die Übersetzer in Großbritannien, Frankreich, Italien und Spanien.³

Gestützt auf den Erfolg der "polnischen Bauern" von 1912 folgte dagegen in Deutschland die Übersetzung weiterer Erzählwerke Reymonts. Schon 1914 erschien der Roman "Der Vampir". Es folgten 1916 "Lodz. Das Gelobte Land", 1917 der erste Band der Romantrilogie "Das Jahr 1794", 1919 "Polnische Bauernnovellen", 1926 "Die Empörung" u. a. Einen Überblick über die im deutschen Sprachraum übersetzten und verlegten Werke bie-

¹Vgl. Czesław J a n k o w s k i, "Chłopi" Reymonta i krytyka niemiecka. Przyczynek do dziejów literatury naszej na obczyźnie. Warszawa 1914.

²Vgl. Tomasz J o d e ł k a - B u r z e c k i, Nad tekstami "Chłopów". In: Władysław St. R e y m o n t, Pisma. Wydanie krytyczne. Pod redakcją Zygmunta Szwejkowskiego. Opracowali i przygotowali do druku Tomasz Jodełka-Burzecki i Irena Orlewiczowa. Bd. 7. Warszawa 1970, Anh., 194.

³Zur Rezeption in anderen Ländern vgl. István C s a p l á r o s, Recepcja twórczości Reymonta na Węgrzech. In: Prace Polonistyczne 24 (1968), 148-175; Zygmunt G r o s b a r t, Reymont w Rosji. In: ebd. 103-128; Lucija H a j n e c, Echa twórczości Żeromskiego i Reymonta w łużyckim życiu literackim. In: Żeromski i Reymont 230-237; Jozef H v i š č, Reymont v slovenskej literatúre. In: Prace Polonistyczne 24 (1968), 129-145; Barbara K o c ó w n a, Recepcja w Ameryce. In: D i e s. (Hrsg.), Reymont. Z dziejów recepcji twórczości 360-364; Bronisław M i a z g o w s k i, Reymont we Francji. Listy do tłumacza "Chłopów" F.-L. Schoella. Warszawa 1967; Tadeusz P e i p e r, "Chłopi" w tłumaczeniu hiszpańskim. In: D e r s., Pisma. Bd. 2. Kraków 1972, 63-67; R. W., O bibliograficznym rejestrze angielskich przekładów Reymonta. In: Prace Polonistyczne 24 (1968), 176-179; Stan V e l e a, Reymont po rumuńsku. In: K o c ó w n a (Hrsg.), Reymont. Z dziejów recepcji twórczości 380-391; Andrzej Z i e l i Ń s k i, Reymont w przekładach i krytyce włoskiej. In: ebd. 365-379; Maria G a m d z y k, Bibliografia przekładów dzieł Władysława Stanisława Reymonta. In: ebd. 392-408.

tet die Arbeit Otto Malleks.¹ Die Zahl der in deutscher Sprache veröffentlichten Werke wurde in der DDR noch vergrößert, als man dort die Romane "Komediantka" und "Fermenty" komplett herausgab. So kann man die folgenden Worte Otto Malleks als ein Resümee der Rezeptionsgeschichte Reymonts im deutschsprachigen Raum zwischen 1912-1975² betrachten:

"Poza krajami słowiańskimi, niemiecki obszar językowy zajmuje, co do liczby przetłumaczonych pozycji oraz wysokości nakładów, pierwsze miejsce w recepcji utworów Reymonta."³

2. 1. Das literarische Schaffen im Spiegel der Werkausgaben

In der Zwischenkriegszeit gab es in Polen zwei große Reymont-Ausgaben. Die erste edierte der Verlag Gebethner & Wolff zwischen 1921 und 1925. Sie wurde von Grzymała-Siedlecki betreut, der auch das Vorwort geschrieben hat.⁴ In den Jahren 1930-1934 folgte ihr eine Ausgabe, die im Buchverlag des "Tygodnik Ilustrowany" herauskam und von Zdzisław Dębicki eingeleitet wurde.⁵

In beiden Ausgaben fällt auf, daß sie gleichsam ein Torso des faktischen Gesamtwerks, wie es die Bibliographie "Nowy Korbut" dokumentiert, darstellen. Die Enttäuschung fällt umso

¹Vgl. M a l l e k, Die Aufnahme der "Bauern" 40-41 u. 194-197. Vgl. auch G a m d z y k, Bibliografia przekładów 399-401; "N o w y K o r b u t" 370-384.

²In diesem Jahr erschien in Westdeutschland zuletzt eine Neuauflage der gekürzten Fassung der "Bauern" von 1926.

³M a l l e k, Dzieje "Chłopów" 228-229.

⁴Wł. St. R e y m o n t, Pisma. Wydanie zbiorowe zupełne. Ze wstępem Adama Grzymały-Siedleckiego i portretem autora. Bd. 1-20. Warszawa 1921-1925. /Künftig zitiert: Pisma (Grzymała-Siedlecki)./

⁵Władysław St. R e y m o n t, Pisma. Wydanie zbiorowe zupełne. Ze wstępem Zdzisława Dębickiego. Bd. 1-48. Wydawnictwo Tygodnika Ilustrowanego. Warszawa 1930-1934. /Künftig zitiert: Pisma (Dębicki)./

größer aus, als der Verlag bei beiden Vorhaben eine "Vollständige Ausgabe der Schriften" (Pisma. Wydanie zbiorowe zupełne) angekündigt hatte.

Grzymała-Siedleckis Ausgabe enthält insgesamt 46 Einzelwerke, Dębickis dagegen nur 41. Vergleicht man diese Fakten mit der ersten Nachkriegsedition, die zwischen 1948 und 1952 entstand und von Adam Bar besorgt wurde,¹ macht man eine überaus interessante Entdeckung. Bar präsentiert nicht nur eine viel größere Anzahl von Romanen, Erzählungen und Novellen, insgesamt handelt es sich um 81 Titel,² sondern unterzieht die Werke erstmals einer wissenschaftlichen Textkritik, dank derer wesentliche Mängel der früheren Ausgaben anhand der Autographen behoben werden konnten. Bars Ausgabe ist bis zum heutigen Tag, wenn man das Gesamtwerk betrachtet, die umfangreichste und daher auch die wichtigste. Erst die kritische Werkausgabe in der Bearbeitung von Jodełka-Burzecki und Irena Orlewiczowa könnte sie später in der Bedeutung ablösen.³

Bisher wurde bei Grzymała-Siedlecki von 46 Einzelpositionen gesprochen. Es muß ergänzt werden, daß derselbe Forscher 1928, sozusagen als Band einundzwanzig der Reymontschen Werke, den Novellenband "Krosnowa i świat" herausgab.⁴ Die Anthologie enthält 16 Erzählungen des Autors, die sämtlich in der Ausgabe von 1921-25 fehlten.

¹Władysław St. Reymont, Pisma. Z przedmową Zygmunta Szwejkowskiego. Opracował i do druku przygotował Adam Bar. Bd. 1-20. Warszawa 1948-1952. /Künftig zitiert: Pisma (Bar)./

²Eigentlich sind es 80 Einzelwerke. Im Anhang zu Bd. 1 der Werke befindet sich das Fragment "Powrót do gniazda", das Bestandteil der Erzählung "Syn szlachecki" ist. Da sich beide Texte motivisch und stilistisch unterscheiden, werden sie unabhängig voneinander betrachtet. Vgl. hierzu Reymont, Pisma (Bar), Bd. 1, 441-451 und 141-248.

³Władysław St. Reymont, Pisma. Wydanie krytyczne. Pod redakcją Zygmunta Szwejkowskiego. Opracowali i przygotowali do druku Tomasz Jodełka-Burzecki i Irena Orlewiczowa. Bd. 1 ff. Warszawa 1968 ff. Bis 1980 erschienen 11 Bände. /Künftig zitiert: Pisma (Jodełka-Burzecki)./

⁴Wł. St. Reymont, Krosnowa i świat. Nowele. Z przedmową Adama Grzymały-Siedleckiego. Warszawa 1928. (Künftig zitiert: Krosnowa i świat.)

Im rezeptionsgeschichtlichen Zusammenhang bietet es sich an dieser Stelle an, die genannten Reymont-Ausgaben miteinander nach Aufbau, Inhalt und Umfang zu vergleichen. Dabei wird die kritische Werkausgabe, die von Jodełka-Burzecki und Orlewiczowa herausgegeben wird, zunächst vernachlässigt, da sie bislang nur die Romane "Komediantka", "Fermenty", "Ziemia obiecana", "Chłopi", "Wampir" und "Rok 1794" beinhaltet. Dagegen muß man wohl die Ausgewählten Werke von 1957 mit in die Untersuchung einbeziehen.¹

Die Erzähltexte werden in der Chronologie ihrer Entstehung oder, sofern die entsprechende Information nach gegenwärtigem Forschungsstand als unbekannt gilt, Publizierung aufgelistet. Gelegentlich ergeben sich bei diesem Ansatz Schwierigkeiten, die nicht zuletzt darauf zurückzuführen sind, daß der Autor einige Werke mehrmals umgearbeitet und wesentlich verändert hat. Im einzelnen unterscheiden sich die verschiedenen Redaktionen des jeweiligen Erzähltextes nicht nur formal durch den Titel,² sondern auch in kompositioneller, motivischer und sprachlich-stilistischer Hinsicht. Bei der chronologisch ausgerichteten Auflistung³ dienten die Angaben im "Nowy Korbut" und bei Bar als eine unverzichtbare Grundlage.

Um eine zeitliche Orientierung zu ermöglichen, wird außerdem hinter dem Titel, sofern vorhanden, die Reymontsche Angabe der Fertigstellung des Werkes hinzugesetzt. Die Titelgebung orientiert sich an der Ausgabe Adam Bars, wobei Untertitel in der Regel vernachlässigt wurden (powieść, nowela, baśń u.ä.).

¹Władysław St. Reymont, Dzieła wybrane. Wybór i redakcja: H. Markiewicz i J. Skórnicki. Bd. 1-12. Kraków 1957. /Künftig zitiert: Dzieła wybrane (Markiewicz)./

²Vgl. "Nowy Korbut" 389-393.

³Zur Erläuterung der Abkürzungen der umseitigen Auflistung:

Grzym - Pisma (Grzymała-Siedlecki)

Krosn - Krosnowa i świat

Dęb - Pisma (Dębicki)

Bar - Pisma (Bar)

Mar - Dzieła wybrane (Markiewicz)

sonst - sonstige Texte, die der Arbeit vorlagen.

+ - jeweiliger Titel in der Ausgabe vorhanden

Nr. Titel	Grzym	Krosn	Dęb	Bar	Mark	sonst
1 W aptece				+	+	
2 Pracy! 16.02.1891		+		+	+	
3 Wigilia Bożego Narodzenia. (Szkic)		+		+		
4 Franek	+		+	+	+	
5 Śmierć	+		+	+	+	
6 Lekcja życia. Wrażenie		+		+		
7 Idylla. Oktober/November 1892		+		+		
8 Syn szlachecki. Obrazek				+		
9 Suka	+		+	+	+	
10 Adeptka. Dezember 1892		+				
11 Tomek Baran	+		+	+	+	
12 Powrót do gniazda. 11.08.1893 (vgl. 8)				+		
13 Spotkanie	+		+	+		
14 Zawierucha	+		+	+	+	
15 Szczęśliwi	+		+	+		
16 Cień	+		+	+		
17 Pielgrzymka do Jasnej Góry. 30.05.1894	+		+	+	+	
18 Z notat podróżnych. Zapiski dzienne.1895				+		
19 Dwa spotkania. 21.07.1894 (vgl. 18)		+				
20 W palarni opium	+		+	+		
21 Oko w oko	+		+	+		
22 Na bruku				+	+	
23 Komediantka. Powieść. 15.11.1894	+		+	+	+	
24 Krzyk		+		+		
25 Wizja. 20.02.1895				+		
26 Z wrażeń włoskich. Mai 1895	+		+	+		
27 Przy robocie	+		+	+	+	
28 W porębie	+		+	+	+	
29 Fermenty. Powieść. 1896	+		+	+	+	
30 Ziemia obiecana. Powieść. 1897/98	+		+	+	+	
31 Venus			+	+		
32 W głębiach	+		+	+		
33 Lili	+		+	+	+	
34 O zmierzchu	+		+	+		
35 Sprawiedliwie. 12.08.1899	+		+	+	+	
36 Legenda wigilijna	+		+	+		
37 W jesienną noc	+		+	+	+	
38 Pewnego dnia	+		+	+	+	
39 Sielanka. Fragment	+		+	+		
40 Z pamiętnika. 1901	+		+	+	+	
41 Dwie wiosny	+		+	+	+	
42 Komurasaki. Żałosna historia /.../				+		
43 Przed świtem	+			+		
44 Chłopi. Powieść współczesna (Nov.1901)	+		+	+	+	
45 Matka						+
46 Wampir. Powieść	+		+	+		
47 Burza. 28.05.1904	+		+	+		
48 Z konstytucyjnych dni. Notatki	+			+	+	
49 Ostatni	+			+		
50 Sąd	+		+	+		

Nr.	Titel	Grzym	Krosn	Dęb	Bar	Mark	sonst
51	Cmentarzysko. 20.10.1906	+		+			
52	Ave patria, morituri te salutant...	+		+	+		
53	Na krawędzi	+			+		
54	Los toros	+		+	+	+	
55	Przysięga						+
56	Czekam... Opowiadanie. 04.10.1907	+			+		
57	Tęsknota	+		+	+		
58	Zabiłem!	+			+		
59	Oziwna opowieść				+		
60	Powrót. 03.04.1908 (vgl. 81)		+		+		
61	Senne dzieje	+		+	+		
62	Z wędrówek Haruna Al Reszyda. 17.08.08		+		+		
63	Historia, która by mogła się stać		+		+		
64	Marzyciel	+		+	+	+	
65	Z ziemi chełmskiej. Wrażenia i notatki	+		+			
66	W pruskiej szkole	+		+	+	+	
67	Rok 1794. Powieść historyczna	+		+	+	+	
68	Wspomnienia z lat dziecięcych. 05.05.11		+		+		
69	Przegrana. (Kilka scen dramatu.)25.05.11						+
70	Jaśkowe ambicje				+	+	
71	Pęknięty dzwon. 02.10.1914				+		
72	Na Niemca! 17.12.1914				+		
73	Wołanie				+		
74	I wynieśli				+		
75	Dola. 16.01.1917				+	+	
76	Wspomnienie. 28.01.1917				+	+	
77	Orka				+	+	
78	Za frontem. 10.10.1918						+
79	Echa. 28.11.1918				+		
80	Skazaniec nr 437				+		
81	Powrót. 21.12.1920 (vgl. 60)		+		+		
82	Księżniczka. 28.01.1922				+		
83	Legenda				+		
84	Spowiedź. Z życia Polonii/.../ 30.12.22		+		+		
85	Osądzona. 07.01.1923				+		
86	Seans. 17.04.1924		+		+		
87	Bunt. Baśń. 17.08.1924			+	+		
88	Wojenka, wojenka, cóżżeś ty za pani!		+				
89	Gęsiarka		+		+		
Gesamt		46	16	41	81	30	4

Aus der Tabelle lassen sich folgende Schlußfolgerungen ziehen:

Wenn man alle vier Ausgaben einschließlich des Novellenbandes "Krosnowa i świat" (aber ohne die Spalte "sonstige") heranzieht, hat der Leser Zugang zu insgesamt 85 Einzelwerken. Dabei kommt Bar mit 81 Positionen die größte Bedeutung zu, gefolgt von Grzymała-Siedlecki. In drei Fällen kann Grzymała-Siedleckis Reymont-Ausgabe als eine wichtige Ergänzung der Werke bei Bar angesehen werden. Es sind dies: Pos. 10 "Adeptka", Pos. 19 "Dwa spotkania" und Pos. 88 "Wojenko, wojenko, cóżeś ty za pani". Nur in einem Fall ergänzt Dębicki gemeinsam mit Grzymała-Siedlecki Adam Bar. Dabei handelt es sich um Pos. 65 "Z ziemi chełmskiej".

Die sechzehn Erzählungen des Bandes "Krosnowa i świat" fanden in keinem einzigen Fall Eingang in Dębickis Edition, dagegen dreizehnmal bei Bar und immerhin einmal bei Markiewicz/Skórnicki.

Über diese 85 Werke hinaus liegen vier unbekannte Titel vor, die in keiner der genannten Ausgaben präsentiert werden. In allen vier Fällen handelt es sich dabei um Werke, die zu Lebzeiten des Dichters in gesonderten Novellenbänden oder Zeitschriften gedruckt wurden.¹

Nur insgesamt 38 Werke sind in den drei großen Reymont-Ausgaben gemeinsam notiert. Diese Werke kann man de facto als den bleibenden Kern der Reymontschen Rezeption im Zeitraum zwischen 1921 und 1952 betrachten.

Während der erste Band von Novellen aus dem Jahre 1897 komplett übernommen worden ist, fehlt der vorletzte Band teilweise, der letzte gänzlich.² In der Gruppe der 38 Titel dominieren somit die frühen Erzählwerke überproportional.

¹Vgl. Pos. 45 "Matka". In: Władysław St. Reymont, Przystań. Nowele. Warszawa o. J. (1925. Biblioteka dzieł wyborowych. Jahrg. 2. Bd. 1.), 61-83; Pos. 55 "Przystań". ebd. 5-15; Pos. 69 "Przebrana". (Kilka scen dramatu.) In: Museion 6 (1911), 37-57; Pos. 78 "Za frontem". In: Władysław St. Reymont, Pęknięty dzwon. Nowele. Pod redakcją Stanisława Lema. Lwów-Poznań 1925. (Biblioteka Laureatów Nobla Bd. 30.), 75-187.

²Gemeint ist im ersten Fall die Anthologie "Na krawędzi" von 1907 (²1915), im zweiten der Novellenband "Za frontem" von 1919, der 1925 unter dem Titel "Pęknięty dzwon" zum zweiten Mal erschien.

2. 2. Das unbekannte literarische Schaffen

Ursprünglich hatte Bar die Absicht, die Schriften Reymonts in zwei Serien herauszugeben. Dabei bilden die bei Gebethner & Wolff erschienenen zwanzig Bände sozusagen die erste Serie, die das allgemein anerkannte dichterische Prosawerk erfaßt. Dagegen sollte der zweiten das weitgehend oder gänzlich unbekannte Schaffen vorbehalten bleiben.¹ Aufzuzählen sind:

1. die Jugendgedichte,
2. die Notizbücher,
3. die Korrespondenz,
4. das dramatische Schaffen,
5. die Publizistik,
6. die verstreute bzw. unedierte dichterische Prosa.

Die Jugendgedichte von 1882-1894 sind bisher nur vereinzelt, in der Regel zu Lebzeiten des Dichters, veröffentlicht worden.² Gelegentlich hat man auch nach 1945 in wissenschaftlichen Zeitschriften aus Reymonts literarischem Nachlaß Gedichte publiziert. Auf diese Weise wurde 1968 das Gedicht "Aktory" aus dem Jahr 1886 der interessierten Fachwelt vorgestellt.³ Stanisław Kaszyński handelte sich mit diesem Unternehmen allerdings Kritik ein, da er die Handschrift offensichtlich fehlerhaft gelesen hatte.⁴ Dennoch gilt Kaszyński als einer der wenigen, die sich mit Reymonts Lyrik befaßt haben. Er stellte in seiner Analyse folgenden Sachverhalt fest:

"Nie jest to kartka aż tak wstydliva, jeśli odczytywać ją jako doku-

¹Auf die Bedeutung dieses Schaffens hat bereits Bar nachdrücklich hingewiesen. Vgl. Adam B a r, Nachwort in: R e y m o n t, Pisma (Bar), Bd. 1, 425-426.

²Zu einigen Proben der Verskunst vgl. K r z y ż a n o w s k i, Twórca i dzieło 12; K o c ó w n a, Reymont. Opowieść biograficzna 21-96; K o t o w s k i, Pod wiatr. Młodość Reymonta 54-122; R u r a w s k i, Reymont 34-44.

³Vgl. Stanisław K a s z y ń s k i, Reymont - człowiek teatru. In: Prace Polonistyczne 24 (1968), 190.

⁴Vgl. Bogusław B e d n a r e k, O autentyczny tekst wiersza Władysława Reymonta pt. "Aktory". In: Prace Literackie 18 (1976), Nr. 374, 131-133.

ment, jako specyficzny komentarz do formowania się osobowości przyszłego znakomitego pisarza. Są tu bowiem zawiązki pewnych idei i postaw, które z biegiem czasu zyskały dojrzałe pod względem literackim kształty, a niekiedy wręcz inne, w sensie ideowym, sformułowania."¹

Mit Kaszyński muß man annehmen, daß die Gedichte zumindest ein erstklassiges Quellenmaterial zum Gedanken- und Ideengut des jungen Schriftstellers darstellen, ein Material, dessen Fehlen sonst oft beklagt wird.²

In diesem Zusammenhang sind auch die Notizbücher der Jahre 1888-1895 von unschätzbarem Wert. Die acht Hefte könnten einen ähnlichen Hilfsapparat für das Verständnis und die Interpretation des Werkes darstellen, wären sie publiziert. Kazimierz Wyka, bekannt für sein unkonventionelles, richtungsweisendes Denken, spricht den Notizbüchern große Bedeutung zu. Er betont ausdrücklich:

"Wspomniane notatniki należy traktować paralelnie do Dzienników Żeromskiego. W tych samych prawie latach były spisywane, podobną w rozwoju Reymonta odegrały rolę, podobnie też urywają się z chwilą, gdy ich autor został pisarzem i mógł publikować swoje utwory."³

Bis auf die Teile, die in den zwanziger Jahren publiziert wurden, sind diese Quellen nur auszugsweise in einigen Monographien zugänglich, wo sie gelegentlich zitiert werden.⁴

Den dritten großen Bereich der "Inedita" bilden die Briefe. Aus der umfangreichen Korrespondenz Reymonts wurde ebenfalls nur bruchstückhaft veröffentlicht. Zu erwähnen wären die Publikationen von Miazgowski, Barbara Koc, Kocówna, Jodełka-

¹Zitiert nach R u r a w s k i, Reymont 34-35. Kaszyńskis Aufsatz erschien in der Nummer 1 der Zeitschrift "Odgłosy" (1968).

²Als symptomatisch und exemplarisch können diesbezüglich die Arbeiten R u r a w s k i und Budreckis hervorgehoben werden. Vgl. R u r a w s k i, ebd. 8-10; Lech B u d r e c k i, Władysław Reymont. Zarys monograficzny. Warszawa 1953, 7.

³W y k a, Reymont. In: Obraz literatury polskiej 54.

⁴Dieses gilt besonders für die Arbeit Warneńskas. Vgl. W a r n e ń s k a, Medium piszące 9-127.

Burzecki und Leon Orłowski.¹ Wie wichtig diese Briefe für die Interpretation des Schaffens sind, kann am Beispiel des mehrfach erwähnten Briefes an Wodziński aus dem Jahre 1903 anschaulich gemacht werden, der nicht nur als eine Autobiographie, sondern auch als literarischer Rechenschaftsbericht betrachtet wird. Die Literaturbibliographie "Nowy Korbut" weist nach, daß Reymont mit über einhundert Persönlichkeiten aus Literatur, Politik, Kunst und auch Wissenschaft korrespondiert hat. Kannte man bis in die sechziger Jahre hinein ungefähr dreihundert Briefe, so ist es dank intensiver Nachforschung gelungen, diese Zahl auf über siebenhundert zu erhöhen.² Reymont korrespondierte mit allen großen Schriftstellern seiner Zeit, die Briefe informieren nicht selten über die Entstehung bedeutender Werke der polnischen Dichtung. Sie sind Zeugnisse für die Literatur in 'statu nascendi'. In Verkennung dieser Tatsache kam es zu unwiederbringlichen Verlusten. Barbara Kocówna erinnert daran, daß im Zweiten Weltkrieg mindestens zweihundert Briefe Reymonts, davon allein einhundertacht an den Schriftsteller Zenon Przesmycki, sowie weit über eintausend Briefe (3900 Seiten) verschiedener Personen an Reymont verbrannt sind.³

¹Vgl. M i a z g o w s k i, Reymont we Francji 17-45; Barbara K o c, Listy do Wandy Toczyłowskiej z lat 1907-1912. Warszawa 1981; Tomasz J o d e ł k a - B u r z e c k i / Barbara K o c ó w n a (Hrsg.), Władysław St. Reymont. Listy do rodziny. Warszawa 1975; Leon O r ł o w s k i, Reymont w Ameryce. Listy do Wojciecha Morawskiego. Warszawa 1970. Zu weiteren Briefen vgl. auch Jan D e t k o, Nieznany list Reymonta. In: Miesięcznik Literacki 8 (1967), 114; Teresa G o r c z y c a, Debiut sceniczny Tadeusza Jaroszyńskiego w świetle listów Reymonta. In: Prace Polonistyczne 24 (1968), 202-224; Tomasz J o d e ł k a - B u r z e c k i, Władysław St. Reymont. Miłość i katastrofa. Listy do Wandy Szczukowej. Warszawa 1978; Barbara K o c ó w n a, Listy Władysława Stanisława Reymonta do brata. In: Pamiętnik Literacki 60 (1969), Heft 2, 161-209; Rafał L e s z c z y Ń s k i, Listy Reymonta w zbiorach Miejskiej Biblioteki Publicznej w Bydgoszczy. In: Prace Polonistyczne 24 (1968), 266-276; Zdzisław S k w a r c z y Ń s k i, Dwa listy Reymonta. In: ebd. 262-265; Jerzy S t a r n a w s k i, Dwa listy Reymonta do Henryka Wiercieńskiego. In: ebd. 259-261; Ryszard W i e r z b o w s k i, Z lwowskich i krakowskich kontaktów Reymonta. In: ebd. 225-240.

²Vgl. Barbara K o c ó w n a, Pokłosie roku reymontowego. In: Pamiętnik Literacki 65 (1974), Heft 1, 311.

³Vgl. ebd. 312.

Wenig bekannt ist es, daß Reymont sich nicht nur als Schauspieler versuchte, sondern auch selbst Theaterstücke verfaßt hat. Bereits im Jahre 1895 entstand die Komödie "Benefis", deren Idee später in der Erzählung "Lili" auftaucht. Zwei Jahre danach schrieb er das Drama "Kłamstwa". Das Manuskript ging in der Redaktion des "Kurier Codzienny" verloren. Immerhin kann man aus dem Umstand, daß Reymont den Text für die Veröffentlichung bestimmt hat, schließen, daß er das dramatische Schaffen mit Ernst betrieb. Im Jahre 1906 wurde in Warschau eine fünftaktige Fassung der "Chłopi" uraufgeführt. Die Bearbeitung für die Bühne stammte dabei vom Autor selbst.¹

Besondere Erwähnung verdient auch das Drama "Przegrana. Kilka scen dramatu" von 1911, uraufgeführt in Warschau 1912. Herausgegeben hat den Text Ludwik Hieronim Morstin. In seinen späteren Memoiren äußerte sich dieser sehr abfällig über Reymonts Stück. Er schrieb im Jahre 1957:

"Ale wstyd nam było za siebie i za Reymonta, a każdy, co dziś ten utwór przeczyta, może nas zrozumieć."²

Man kann Morstins Worte nicht überhören, geben sie doch einen wichtigen Grund für das editorische Dilemma der Reymontschen Rezeption an. Es besteht darin, daß einige Freunde, Kritiker und Schriftsteller minoris gentis autoritativ bestimmt haben, welche Werke Reymonts posthum erschienen.

Der vorletzte Bereich umfaßt die Publizistik. Wie bereits erwähnt wurde, trat Reymont mit der Korrespondenz "Spod Rogowa" zum ersten Mal als Autor in Erscheinung. Es folgten zahlreiche (ungedruckte) Artikel, Aufsätze, Aufrufe und Reden.

Von weitaus größtem Interesse ist aber die unbekanntere literarische Prosa. Dank Adam Bar ist die Skizze "W aptece" erstmals 1952 gedruckt worden.

In ihrem Aufsatz "Amerykańska powieść Reymonta", in dem

¹Vgl. "Nowy Korbuc" 374. Zur Rezension einer anderen Aufführung (1926) vgl. Tadeusz Żeleński (Boy), Flirt z Melpomeną. Pisma. Bd. 22. Warszawa 1964, 584-585. Hinzuweisen ist auf frühe Verfilmungen. Vgl. Grzegorz Gada, Reymont i "sfery wyświatlające". In: Prace Polonistyczne 24 (1968), 277-283.

²Ludwik Hieronim Morstin, Spotkania z ludźmi. Kraków 1957, 133.

Barbara Kocówna Reymonts Entwurf zum Roman "Na cudzej ziemi" vorstellt, spricht sich die Forscherin für die systematische Untersuchung aller "Inedita" aus.¹ Ihrer Ansicht nach sollte zunächst als Basis ein Katalog zur Biographie und zum literarischen Schaffen erstellt werden. Den Zweck eines solchen "Kalenders" umreißt sie mit folgenden Worten:

"W tymże kalendarzu byłoby miejsce na zakomunikowanie wszystkich szkiców, projektów i brulionów, co by badaczom znacznie przybliżyło zarówno warsztat pracy pisarskiej Reymonta, jak dostarczyło szczegółów o jego ciekawym życiu. Kalendarz spowodowałby wprowadzenie ładu do formalnego dziś gąszczy rękopisów Reymonta."²

¹Vgl. Barbara K o c ó w n a, Amerykańska powieść Reymont. In: D i e s. (Hrsg.), Reymont. Z dziejów recepcji twórczości 275-278.

²Ebd. 277. Arbeiten dieser Art tragen meist Sammelbezeichnungen wie: "Kalendarz życia i twórczości" oder "Kronika życia i twórczości". In dieser bio-bibliographischen Form existieren sie für folgende Schriftsteller: Ignacy Krasicki, Antoni Malczewski, Adam Mickiewicz, Cyprian K. Norwid, Juliusz Słowacki, Eliza Orzeszkowa, Bolesław Prus, Henryk Sienkiewicz, Gabriela Zapolska, Jan Kasprówic, Stanisław Wyspiański, Stefan Żeromski, Wacław Berent u. a. Kocównas Anregung wurde von zahlreichen Forschern in Polen begrüßt.

3. Literaturinterpretation im Kontext der bäuerlich - dörflichen Erzählwerke Reymonts

Die auf Seite 21/22 aufgeführten Werke enthalten im Untertitel oft die bibliographische Angabe "Novelle", "Erzählung", "Roman". Mit den Genrebezeichnungen stellt der Autor seine sprachlichen Äußerungen a priori in den poetologischen Kontext und kennzeichnet sie als Formen der epischen Prosa.

Von grundsätzlicher Bedeutung erweisen sich Lotmans theoretische Ansätze, die Kunst als Sprache zu definieren und damit die Relation von Form und Inhalt zugunsten struktureller Kriterien zu ersetzen. Nach diesem Verständnis ist die Kunst den "sekundären Sprachen" zuzuordnen.¹ Dabei bezeichnete Lotman die natürliche Sprache als das "mächtigste Kommunikationssystem" überhaupt und setzte menschliches Bewußtsein dem sprachlichen gleich:

"Insofern das Bewußtsein des Menschen sprachliches Bewußtsein ist, können alle Arten von Modellen, die auf dem Bewußtsein aufbauen - darunter eben auch die Kunst - als sekundäre modellbildende Systeme definiert werden."²

Das sekundäre und zugleich modellbildende System erklärt so das Vorhandensein einer spezifisch künstlerischen Sprache. Im Verhältnis zur natürlichen Sprache werden in ihr die Mittel mit einem übergeordneten Zielbewußtsein eingesetzt, durch einen kontinuierlichen Selektionsprozeß modifiziert und funk-

¹Vgl. Jurij M. L o t m a n, Die Struktur literarischer Texte. Übersetzt von Rolf-Dietrich Keil. München 1972, 22. Vgl. auch Charles William M o r r i s, Zeichen, Sprache und Verhalten. Mit einer Einführung von Karl-Otto Apel. Frankfurt/M. etc. 1981, 294-298; Emil S t a i g e r, Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte. Zürich 1955, 9-33; Johannes A n d e r e g g, Fiktion und Kommunikation. Ein Beitrag zur Theorie der Prosa. Göttingen 1977; Stefan Ż ó ł - k i e w s k i, Kultura. Socjologia. Semiotyka literacka. Studia. Warszawa 1979, 572-622; Henryk M a r k i e w i c z, Pytania do semiotyków. In: Teoretycznoliterackie tematy i problemy. Pod redakcją Janusza Sławińskiego. Wrocław etc. 1986, 61-78; Aleksandra O k o p i e Ń - S ł a w i Ń - s k a, Semantyka wypowiedzi poetyckiej. (Preliminaria.) Wrocław etc. 1985.

²L o t m a n, Die Struktur literarischer Texte 23.

tionalisiert.¹ Unter semiotischen Aspekten muß man nach dem Grund für eine solche Komplizierung des primären und natürlichen Systems von Zeichen und Verknüpfungsregeln fragen. Erklären läßt sich dieses Phänomen wohl vor allem mit der analogen Dichte des zu übermittelnden Inhalts, denn:

"/.../ die aus dem Material der (natürlichen) Sprache geschaffene, komplizierte künstlerische Struktur gestattet es, einen Informationsumfang zu übermitteln, der mit Hilfe der elementaren eigentlich sprachlichen Struktur gar nicht übermittelt werden könnte. Daraus folgt, daß die betreffende Information (der "Inhalt") außerhalb der betreffenden Struktur weder existieren noch übermittelt werden kann."²

Das literarische Kunstwerk ist folglich in seiner Gesamtheit zu sehen und nicht als eine sprachliche Ausschmückung oder Komplizierung von Inhalten, Sachverhalten und Ideen, die man auch mit der natürlichen Sprache, der Alltags- oder Umgangssprache übermitteln könnte.

Der Inhalt hat nicht reproduzierenden bzw. referentiellen, sondern modellbildenden Charakter. Das literarische Kunstwerk läßt ein Bild der Wirklichkeit entstehen, ohne mit dieser identisch oder direkt vergleichbar zu sein. Wellek und Warren gelangten nicht zufällig über die Malerei zu einer durchaus brillanten Definition der Dichtung und Kunst:

"Die Kunst schafft eine Art eigenen Rahmen, der die Aussage des Werkes aus der Welt der Wirklichkeit herausnimmt."³

Auf diese Einschränkung haben neben Literaturwissenschaftlern auch Schriftsteller hingewiesen. So betonte bereits Goethe den besonderen, ästhetischen Charakter der Literatur, als er im Zusammenhang des Romans von einer "subjektiven Epopöe" sprach. Die Kunst des Romanautors, die Welt "nach seiner Weise zu behandeln", d. h. die Aussage außerhalb der realen Wirklichkeit anzusiedeln, machte Goethe davon abhängig, ob der Autor seine

¹Vgl. René W e l l e k / Austin W a r r e n, Theorie der Literatur. (Neuaufgabe.) Königstein/ Ts. 1985, 19-32; Eberhard L ä m m e r t, Bauformen des Erzählens. Stuttgart 7 1980, 95-99.

²L o t m a n, Die Struktur literarischer Texte 24-25.

³W e l l e k / W a r r e n, Theorie der Literatur 23.

künstlerische Erzählkonzeption in adäquater "Weise" realisieren kann.¹ Das Gewicht liegt aus Rezeptionsästhetischer Sicht auf der Struktur. Es wird nicht überraschen, daß auch Reymont sich dieser Problematik stellte. In seinem Notizbuch bedauerte er 1894, daß der Kritiker Potocki nur die inhaltliche Seite seiner Werke, gleichsam das "Skelett" betrachtete, dem kompositorischen Aufbau aber zu wenig Beachtung schenkte:

"Zresztą i on widzi zewnętrzną stronę moich prac i szkielet anegdotyczny: powiada, że to jest szereg wypadków wyrzniętych z życia z niezmierną dokładnością, ale nie widzi kąta, pod jakim ja je oświetlam i ustawiam do oglądania... Zresztą jest głupstwem twierdzić, że ktoś pisze li tylko obserwując przede wszystkim. Przynajmniej ja muszę czuć ten wypadek jakiś, muszę go jak najściślej uprzedmiotowić..."²

Indem man Romane, Novellen und Erzählungen als künstlerische Formen rezipiert, realisiert man nicht zuletzt ihre textinterne ästhetische Funktion.³ Durch sie wird nach Ansicht von René Wellek und Austin Warren der Literaturbegriff in seiner wirklichen Bedeutung erst eigentlich konstituiert:

"Es scheint das Beste, nur jene Werke als Literatur zu betrachten, in denen die ästhetische Funktion das Übergewicht hat, während wir zur gleichen Zeit anerkennen, daß es ästhetische Elemente wie Stil und Komposition in Werken gibt, die einem völlig anderen, nicht ästhetischen Zweck dienen".⁴

¹Die Maxime 133 lautet: "Der Roman ist eine subjektive Epopee, in welcher der Verfasser sich die Erlaubnis ausbittet, die Welt nach seiner Weise zu behandeln. Es fragt sich also nur, ob er eine Weise habe; das andere wird sich schon finden." Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke in 18 Bänden. Bd. 9. München 1977, 511.

²Zitiert nach W a r n e ń s k a, Medium piszące 130.

³Vgl. Egon W e r l i c h, Typologie der Texte. Entwurf eines textlinguistischen Modells zur Grundlegung einer Textgrammatik. Heidelberg 1979, 25-26; Rainer W a r n i n g (Hrsg.), Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. München 1975; Michail M. B a c h t i n, Die Ästhetik des Wortes. Herausgegeben und eingeleitet von Rainer Grübel. Aus dem Russischen übersetzt von Rainer Grübel und Sabine Reese. Frankfurt am Main 1979; Wolfgang I s e r, Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. München 1976; Jurij M. L o t m a n, Die Analyse des poetischen Textes. Herausgegeben, eingeleitet und übersetzt von Rainer Grübel. Kronberg/Ts. 1975, 35-47.

⁴W e l l e k / W a r r e n, Theorie der Literatur 23.

Dieser an sich selbstverständliche Hinweis ist wohl an dieser Stelle wichtig, da man innerhalb der polnischen Literaturwissenschaft Ansätze findet, Reymonts Erzählungen als "Quellenmaterial" für soziologische Argumentationen zu verwenden.¹ Betroffen sind davon in erster Linie die Erzähltexte, die sich mit der Darstellung des polnischen Bauerntums und Dorfes beschäftigen. Das gesellschaftliche Interesse an den Bauern verleitet a priori zur ideologisierten Interpretation. Entsprechend leiten sich die polnischen Genrebezeichnungen "powieść chłopska" und "nowela wiejska" weitgehend vom Stoffbegriff her, wodurch ein differenziertes Textverstehen teilweise erschwert wird.² Wie jedes sprachliche Kunstwerk spiegeln auch

¹Budrecki vergleicht in seiner marxistischen Arbeit die Romanwelt mit historisch relevanten Vorgängen. Vgl. dazu B u d r e c k i, Reymont. Zarys monograficzny 117-166.

²Die Begriffe "Bauernliteratur", "Dorfliteratur" oder "Heimatliteratur" sind in der neueren polnischen Literaturwissenschaft ähnlich umstritten wie in Deutschland, zumal sie in Polen offensichtlich nie theoretisch aufgearbeitet wurden. Monographien, wie sie Altvater, Zimmermann und Hein verfaßten, sind unbekannt. Die Termini "powieść chłopska", "nowela wiejska", "nurt chłopski w literaturze", "literatura ludowa", "nowsza literatura ludowa" u. ä. bezeichnen recht unterschiedliche literarische Formen. In der Literaturgeschichte gab es vier Strömungen, die hier besonders von Interesse sind. Parallel zur sog. "privilegierten" Literatur der Positivisten, Naturalisten und Neoromantiker entwickelte sich um 1870 eine eigene bäuerliche Dichtung, die den bürgerlichen Lesern weitgehend unbekannt blieb. Einen Höhepunkt erreichte diese Strömung in der Zwischenkriegszeit und um 1960, als ihre namhaftesten Vertreter den Charakter der Hochliteratur mitbestimmten. Für weitere Verwirrung sorgt der Begriff "literatura ludowa", mit dem nun einerseits die traditionelle Volksliteratur generell, die sog. "Literatur für das Volk" des 18. und 19. Jhs., die "Bauernromane" Kraszewskis als auch die Dichtung der authentischen Bauern um 1920 beschrieben wird. Vgl. Stanisław P i g o Ń, Zarys nowszej literatury ludowej (Przed rokiem 1920). Kraków 1946, 13-80; Henryk B e r e z a, Związki naturalne. Szkice literackie. Warszawa 1972, 15-17; Zygmunt Ż i ą t e k, Tematyka wiejska w prozie współczesnej. In: Alina B r o d z k a / Maria Ż m i g r o d z k a (Hrsg.), Literatura a współczesne przemiany społeczne. Warszawa 1972, 72-76; Edward C h u d z i Ń s k i, W kręgu kultury i literatury chłopskiej. 1918-1939. Warszawa 1985, 82-114; Stefan L i c h a Ń s k i, Pisarstwo wsi i ziemi. Szkice i eseje. (Warszawa) 1986, 8-54; Kazimierz N o w o s i e l s k i, Ryzyko obecności. Doświadczenie biograficzne i powieść chłopska. Warszawa 1983, 7-22; Jerzy A d a m s k i (Hrsg.), Literatura Polski Ludowej. Oceny i prognozy. Materiały z konferencji pisarzy w lutym 1985 roku. Warszawa 1986; Henryk M a r k i e w i c z, Literatura pozytywizmu. Warszawa 1986, 187-198.

Reymonts Erzähltexte Ausschnitte der realen Wirklichkeit wider. Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska und Janusz Sławiński beschreiben in ihrem Handbuch "Zarys teorii literatury" diese Problematik unter zwei Gesichtspunkten:

"Nie ma dzieła, które nie odnosiłoby się do jakichś elementów realnego świata. Nawet gdy prezentuje ono świat wyobraźalny czy pomysłany przez twórcę, to przecież i tak ów świat jest ukształtowany z budulca, którego dostarcza rzeczywistość. Obraz literacki może prezentować zarówno pewne układy elementów dających się obserwować w rzeczywistości, jak też stwarzać nowe układy, czasami sprzeczne z naszymi doświadczeniami poznawczymi, ale zawsze z elementów dostarczanych przez rzeczywistość."¹

Folglich liefert die reale Wirklichkeit nur den Stoff, für den sich der Autor zugunsten anderer möglicher Stoffe und Themen entscheidet. Diesem Selektionsprozeß, der im textexternen Bereich angesiedelt ist, folgt die Funktionalisierung im Hinblick auf die Erzählabsicht. Analog zur Terminologie Lotmans kann dieser Vorgang als modellbildend charakterisiert werden. Den textinternen Wirklichkeitsbezug signalisiert daher erst der Begriff "obraz literacki". In diesem "Bild" vergegenwärtigt sich die Wirklichkeit des Erzähltextes selbst:

"Bukowiec, stacja kolei dąbrowskiej, leży w przepysznym miejscu!... Wycięto krętą linię pomiędzy wzgórzami, okrytymi bukiem i sosną, i w punkcie najrówniejszym, pomiędzy olbrzymią górą, sterczącą nad lasami nagimi łysinami skał zwietrzałych, a długą i wąską dolinką, pełną wód i błot zarosłych - postawiono stację. Dworzec z cegły nietynkowanej, jednopiętrowy, z mieszkaniami zawiadowcy i jego pomocnika na piętrze, drewniany domek z boku dla telegrafisty i niższej służby, drugi taki sam tuż przy ostatnich wekslach dla dozorczy drogowego, trzy budki strażnicze w różnych punktach terenu stacyjnego, rampa odkryta do ładowania towarów - stanowiły wszystko."²

¹ Michał G ł o w i ń s k i u. a., Zarys teorii literatury. Warszawa 1986, 41-42. Vgl. auch Katarzyna R o s n e r, Świat przedstawiony a funkcja poznawcza dzieła literackiego. In: Problemy teorii literatury. Bd. 2. Wrocław etc. 1987, 75-96; Ryszard N y c z, Tezy o mimetyczności. In: Teoretycznoliterackie tematy i problemy 53-60.

² R e y m o n t, Pisma (Jodełka-Burzecki), Bd. 1, 7.

Bei der Bestimmung der Typologie dieses Textfragments ergeben sich zunächst keine eindeutigen Hinweise auf literarisches Erzählen, wie es Wellek und Warren kennzeichneten. Vielmehr scheint es sich hier um einen Wirklichkeitsbericht zu handeln, der situativ an einen Reisebericht bzw. die Beschreibung eines topographisch-geographischen Details erinnert. Der Autor beschreibt eine Eisenbahnstation. Dabei beginnt er mit einer in der Terminologie der Eisenbahn exakten Benennung der Station und Streckenverbindung. Dementsprechend steht dieser erste Satz in der Gegenwart. Dagegen wird der folgende von zwei Verben im Präteritum Passiv regiert. Der Beschreibende erweist sich als ein scharfsinniger Beobachter, indem er die Eisenbahnstation als das Endergebnis eines in der Vergangenheit stattgefundenen Eingriffs in die Natur schildert. Zwar liegt der Zeitpunkt der Erbauung weit zurück, doch hinterließ die Bauweise Spuren der Zerstörung in der Landschaft. Die Nüchternheit und Exaktheit der Beschreibung suggerieren, daß jedermann am genannten Ort die Fakten überprüfen kann. Im dritten Satz kehrt der Autor zur Gegenwart zurück und zählt die einzelnen Gebäude, die zur Bahnstation gehören, auf. Am Ende dieser Auflistung steht überraschenderweise ein Prädikat im Präteritum. Die Präteritalform ist weder mit der Texteröffnung noch mit dem Charakter des Wirklichkeitsberichts logisch vereinbar.

Die grammatische Zeitenfolge wird anderen Gesetzen unterworfen, wenn es sich, wie im vorliegenden Fall, um einen epischen Text handelt.¹ So initiiert das Präteritum des letzten Satzes, das seine grammatische Funktion, das Vergangene zu bezeichnen, verloren hat, eine Welt, die nur dadurch existiert, daß von ihr erzählt wird.² Dieser Zusammenhang wird mit dem Begriff der literarischen bzw. epischen Fiktion erfaßt.³ Die epische Fiktion ermöglicht dem Leser den Zugang

¹Vgl. Jochen V o g t, Aspekte erzählender Prosa. Opladen ⁶1986, 11-16.

²Vgl. Käte H a m b u r g e r, Die Logik der Dichtung. Frankfurt/M-Berlin-Wien ³1980, 63-78.

³Vgl. ebd. 123-124.

zur textimmanenten Welt des Erzählwerks ausschließlich im Leseprozess. Auf dieser Kommunikationsebene ist der Erzähler ein Mittler zwischen dem Leser und der fiktiven bzw. erzählten Welt.

Als ein in sich geschlossenes Modell läßt diese Welt nur das Auftreten fiktiver, erzählter Helden zu. Figuren und Raum gelten aber neben Geschehen und Zeit als wichtige Darstellungsmittel, die dem Autor bei der Realisierung seiner Erzählabsicht zur Verfügung stehen.¹ In der Erzähltextanalyse werden sie als die vier "Konstitutionsmerkmale" des Erzähltextes bezeichnet.²

Der Begriff "bäuerlich - dörfliches Erzählwerk" orientiert sich an diesen Merkmalen und kennzeichnet eine besondere Gruppe von Erzählwerken. Dabei gehören nicht alle Erzähltexte, die sich mit der Darstellung des Bauerntums oder des Dorfes befassen, zu dieser Gruppe. Das Attribut "bäuerlich" selektiert vielmehr die Erzählungen nach ihren Protagonisten, während das Attribut "dörflich" auf den erzählten Raum ausgerichtet ist. Beide Merkmale stehen in Korrelation und dominieren in der Struktur des betreffenden Erzählwerks. Bäuerliche Helden und dörfliche Räume stellen keinen Wert an sich dar, sondern werden in Opposition zu anderen Figuren und Räumen untersucht, wodurch man zu einer literarischen Typologie der Erzählwerke gelangt. Bei der Analyse der deutschen Dorfgeschichte (DG.) des 19. Jhs. stellte Friedrich Altvater folgende These auf:

"Die DG. spielt im Dorf und handelt von Bauern. Dies ist die einzige Feststellung, die wir für die gesamte Dorfepik machen können. In der Dorfliteratur gibt es zwar auch den Gegensatz Stadt - Land und Hütte - Schloß, die eigentliche Dorfepik hält sich jedoch mehr oder weniger streng an die bäuerliche Scholle als Schauplatz."³

Diese Beobachtung läßt sich nun ohne weiteres auf einige Erzähl-

¹Vgl. Cordula K a h r m a n n u. a., Erzähltextanalyse. Eine Einführung mit Studien- und Übungstexten. Königstein/ Ts. 1986, 134-138.

²Vgl. ebd. 134.

³Friedrich A l t v a t e r, Wesen und Form der deutschen Dorfgeschichte im neunzehnten Jahrhundert. (Nachdruck.) Nendeln/Liechtenstein 1967, 13.

werke Reymonts übertragen. Es überrascht nicht, daß Altvater bei der Betonung dieser Besonderheiten gerade Reymonts Tetralogie vor Augen hatte.¹ Die Darstellungsmittel dörflicher Raum und bäuerliche Figuren bestimmen die Struktur der Novelle "Śmierć" auf sehr anschauliche Weise. Der Raum verengt sich dort sogar auf die kleinste Einheit, den Bauernhof. Das Figurenspektrum setzt sich aus bäuerlichen Helden zusammen, im Zentrum steht dabei eine bäuerliche Familie. Diese Strukturmerkmale schälen sich im Erzählvorgang erst nach und nach heraus. So wird der erzählte Raum erst im Verlauf der Erzählerrede konkret als "Bauernhaus", "Stube", "Dorf" (chałupa, izba, wieś) ausgewiesen. Dieser Umstand macht es erforderlich, auf eine weitere und ständig mitklingende Bedeutung der Attribute "bäuerlich-dörflich" einzugehen. Gemeint ist die sprachliche Ebene der Figurenrede. Die Novelle beginnt mit einem Dialog:

"- Ociec! ociec! wstańta, słyta? - no, wstańta, troche.

- Loboga! Mario! - eh!"²

Diese Texteröffnung wird auf einer Sprachebene realisiert, die man am ehesten als bäuerliche Mundart bezeichnen kann. Im Sinne der traditionellen Literatursprache des ausgehenden 19. Jhs. wurde sie als fremd bzw. geradezu unpoetisch empfunden. Wenn Sprecher und Sprache einander jedoch bedingen, charakterisiert die Rede den betreffenden fiktiven Helden im Erzähltext viel unmittelbarer als Merkmale, wie Beruf, Kleidung, Wohnung, Verhalten, Milieu usw. Und wenn, wie im vorliegenden Erzähltext, die mundartliche Figurenrede auf alle bäuerlichen Figuren ausgedehnt wird, modifiziert sie den ganzen künstlerischen Text in der Weise, daß der Leser die erzählte Welt als einen in sich geschlossenen, exotischen Raum erlebt.

Die Darstellungsmittel Figur, Raum und Sprache ergeben ein strukturelles Instrumentarium zur Bestimmung der bäuerlich-dörflichen Erzählwerke. Dabei ergeben sich drei Grundtypen:

¹Als Muster einer "echten Dorfgeschichte" bezeichnet Altvater ausdrücklich Reymonts "Polnische Bauern", da sich der Schriftsteller nach Ansicht des Forschers streng an das "bäuerliche Lokal" halte. Vgl. ebd. 14.

²R e y m o n t, Pisma (Bar), Bd. 5, 161.

Typ A - Im Idealfall bestimmen alle drei Darstellungsmittel die Struktur des betreffenden Erzähltextes. (Beispiel "Śmierć")

Typ B - Die Figurenebene setzt sich ausschließlich aus bäuerlichen Helden zusammen. Die Figuren charakterisiert ihre Sprache. Der Erzähler verlegt das Geschehen in einen nichtdörflichen Raum (Stadt, Fabrik u. ä.).

Typ C - Der Erzählvorgang verläuft umgekehrt zum Typ B. Eine oder mehrere bürgerliche Figuren agieren im dörflichen Raum.

Der bäuerlichen Figurenrede dient in allen drei Fällen die besondere Aufmerksamkeit. Sie weist auf die ästhetische Funktion hin, indem sie einerseits die Figuren von innen her charakterisiert und andererseits den Erzähltext im Sinne des literarischen Kunstwerks strukturiert.¹

3. 1. Die frühen Erzählwerke (1890-1901)

In dem Jahrzehnt bis zur Entstehung der ersten Kapitel des Romans "Chłopi" (1901/1902) verfaßte Reymont insgesamt drei- undvierzig Erzählwerke.² Sie zählen zum Frühwerk.³ Formal läßt sich feststellen, daß die ersten Jahre im Schaffen des Autors als besonders fruchtbar und kreativ bezeichnet werden können.⁴

¹Vgl. K r z y ż a n o w s k i, Sztuka słowa 262.

²Vgl. Seite 21/22 dieser Arbeit.

³Der Begriff "Frühwerk" wird wertfrei verwendet. Er bezeichnet lediglich den Umstand, daß die betreffenden 43 Erzählwerke vor dem Roman "Chłopi" entstanden sind. Durch die ausgesprochene Mittellage dieses Romans ergibt sich eine geradezu natürliche Dreiteilung. Sie antwortet auf die Frage, welche Werke der Autor vor und nach dem Bauernepos verfaßt hat und gruppiert auf diese Weise das Erzählwerk in drei überschaubare Abschnitte, ohne die Interpretation vorwegzunehmen oder in irgendwelche Bahnen zu lenken. Eine ähnliche Gliederung findet man bei Miązek und Jerzy R. Krzyzanowski. Vgl. Bonifacy M i ą z e k, Polnische Literatur 1863-1914. Darstellung und Analyse. Wien 1984, 212-227; Jerzy R. K r z y ż a n o w s k i, Władysław Stanisław Reymont. New York 1972, 64-136.

⁴Das Frühwerk stellt über 40 Prozent des gesamten Erzählwerks dar.

Die hohe Zahl von Titeln läßt sich teilweise aus der Vorliebe des Autors für epische Kurzformen erklären.

Neben den ersten Romanen waren es vor allem Prosaskizzen, Novellen und Erzählungen, mit denen er hervortrat. Einige dieser literarischen Arbeiten dienten ihm später als Vorlagen für größere Werke.¹ Indem Reymont dabei einige Motive, Sujets und Fabeln wiederholt aufgriff, modifizierte und erweiterte, ergeben sich Korrelationen, in denen ein konkreter Erzähltext vielfach erst im Zusammenhang seiner Weiterentwicklung umfassend und angemessen interpretiert werden kann. Die einzelnen Erzählwerke gruppieren sich zu Zyklen, in deren Zentrum die Problematik von Helden einer bestimmten gesellschaftlichen Schicht thematisiert wird. In den frühen Texten zeichnet er gleichsam eine literarische "Landkarte der polnischen Provinz" Das Wandertheater, die Eisenbahnstation und die Großstadt bilden auf ihr ständig wiederkehrende Fixpunkte. Eine wichtige Gruppe repräsentieren die bäuerlich-dörflichen Erzählwerke. In ihrer Gesamtheit schaffen die dreiundvierzig Erzähltexte ein Panorama des Alltags der sog. "kleinen Leute". Nach Ansicht Wykas gelang damit dem Autor etwas Unwiederbringliches:

"Tak zróżnicowanej panoramy społecznej i terytorialnej Reymont już nigdy więcej nie zdołał powtórzyć."³

Der Forscher erläutert seine These unter folgendem Hinweis:

"Powieści i nowele współczesne Reymonta napisane do roku 1900 zostaną omówione jako oddzielnie na półkach stojące książki, ale widzieć je należy niczym jednolity blok, w którym na grzbietach zatarły się tytuły. Nie tylko tytuły: zacierają się granice fabularne, mieszają ze sobą poszczególne postacie, nakładają wzajemnie sytuacje. Jego owoczesne książki to rozległy fresk polskiego życia codziennego pod koniec minionego stulecia."⁴

¹Vgl. M i ą z e k, Polnische Literatur 214; J o d e Ź k a - B u r z e - c k i, Reymont przy biurku 114-278.

²W y k a, Reymont, czyli ucieczka do życia 48-49.

³Ebd. 50.

⁴Ebd. 50.

Die Erzähltexte manifestieren auf der Ebene der Komposition und Struktur Reymonts Suche nach einer adäquaten literarischen Form. Auffällig oft ersetzte er die traditionellen Genrebezeichnungen "Novelle" und "Erzählung" durch weniger repräsentative: 'Fragment' ("Sielanka"), 'Szkic' ("Wigilia Bożego Narodzenia") oder 'Obrazek' ("Syn szlachecki"). Der erste Novellenband "Spotkanie" hatte ursprünglich den Untertitel 'Szkice i obrazki'.¹ Unter diesen skizzenhaft-fragmentarischen Erzähltexten, die meist nicht länger als zwanzig Seiten sind, befindet sich der gesamte Zyklus bäuerlich-dörflicher Prosa:

5. Śmierć
9. Suka
11. Tomek Baran
14. Zawierucha
15. Szczęśliwi
28. W porębie
31. Venus
35. Sprawiedliwie
36. Legenda wigilijna
37. W jesienną noc

Sieht man von der Novelle "Tomek Baran" und der Romanskizze "Sprawiedliwie" vorerst ab, charakterisiert die Texte neben ihrer Kürze eine geradezu rigoristische Komposition.² Dieses Merkmal äußert sich in der Reduktion der Darstellungsmittel Figuren, Zeit, Raum und Geschehen. Das Reduktionsprinzip, das in allen epischen Kurzformen Reymonts vorhanden ist, besitzt im Falle der bäuerlich-dörflichen Erzählwerke ein qualitatives und quantitatives Moment. Die qualitative Reduktion schließt nichtbäuerliche Figuren und nichtdörfliche Räume aus. Mit Ausnahme der Novelle "Szczęśliwi" gehören alle Erzähltexte daher dem Grundtyp A an. Bis auf den Bahnangestellten Kubicki in der

¹Zur Theorie und Geschichte beider genologischer Formen der Kurzepik vgl. *Przewodnik encyklopedyczny*. Bd. 2, 58 u. 429. Unter der Bezeichnung "Szkice i obrazki" gaben die Positivisten mit Vorliebe ihre Novellensammlungen heraus.

²Vgl. *Miązek*, Polnische Literatur 213.

Novelle "Szczęśliwi" agieren in den übrigen Texten alle nicht-bäuerlichen Figuren (Pfarrer, Gutsherrin, Stationsvorsteher, jüdische Krämer, Verwalter, Förster u. ä.) am Rande. Der dörfliche Schauplatz (Bauernhaus, Dorfgemarkung, ländliche Umgebung) wird nicht verlassen. Der Grundtyp B konnte daher in keinem Erzähltext realisiert werden.

Die quantitative Reduktion begrenzt die Anzahl der Figuren, der Ereignisse und die Dauer der erzählten Zeit auf ein Minimum. Die Fabeln thematisieren ein alltägliches, handlungsmäßig nicht sehr ergiebiges Geschehen. Oft wurden die Sujets sogar als "simpel" bezeichnet. Olga Scherer Virski kam gerade angesichts der bäuerlich-dörflichen Erzählungen zu dem Schluß:

"The plots of Reymont's stories are extraordinarily simple, even primitive."¹

Sie erläuterte ihre These an der Fabel der Erzählung "W porębie", in der eine arme Bauernfamilie ihre Behausung verlassen muß, weil der Wald, in dem das Haus steht, abgeholzt wird. Es scheint, daß gerade in der erwähnten Reduktion der Fabel Reymont sein erzählerisches Talent unter Beweis stellt. Die Erzählung ist zehn Seiten lang. Das Geschehen konzentriert sich auf einen einzigen Tag bzw. die letzten Stunden vor dem Verlassen des Hauses. Im Mittelpunkt stehen der Waldhüter Wawrzon und seine Frau Jagna, daneben treten nur noch deren Tochter sowie ein Bauer namens Rafał auf. Zu den Figuren, die eine bäuerliche Mundart sprechen, steht der Erzähler in Kontrast, der das Geschehen in der Literatursprache nüchtern kommentiert.

Die Geschichte gliedert sich deutlich in zwei gleichlange Teile von jeweils etwa vier Seiten. Der erste Teil geht dem Verlassen des Waldes unmittelbar voraus und wird vom ungedulden Warten auf Rafał, der sich offensichtlich verspätet, bestimmt. Er soll beim Abtransport der wenigen Habseligkeiten helfen. Der Erzähler schildert diese bedrückende Situation aus der Sicht der Bäuerin, während Wawrzon eher vernachlässigt wird. Reymont läßt ihn nämlich in depressive Gleichgültigkeit

¹Olga Scherer Virski, *The Modern Polish Short Story*. Phil. Diss. Columbia University 1952, 315.

versinken. Die Passivität des Bauern, er liegt apathisch auf einer Pritsche, bildet den Gegensatz zur Ruhelosigkeit bzw. hastigen Geschäftigkeit seiner Frau. Das Auftauchen Rafała bildet die Mittelachse oder den Drehpunkt. Der Bauer Wawrzon tritt aktiv auf den Plan. In dem Gespräch der drei Figuren - Jagna, Rafał und Wawrzon - wird die Ursache des zu Beginn der Erzählung angeklungenen Familiendramas reflektiert. Der darauffolgende Schlußteil korrespondiert in einem kunstvollen Chiasmus mit dem Anfangsteil. In den Vordergrund der Schilderung rückt Wawrzon, wohingegen Rafał nur noch als stummer Zeuge und Jagna als passive Beteiligte fungieren. Die Dominanz jeweils einer der beiden Hauptfiguren am Anfang und Schluß wird gleichzeitig auf die beiden Handlungsorte Haus und Wald, drinnen und draußen, eingeschränkt. Mit dem tragischen Geschehen verbindet sich eine düstere Naturstimmung:

"Smutek i wielka melancholia, pełna jęków drzew umierających, przepełniała zamglony świat i przenikała Wawrzonową duszę coraz głębszą żałością i takim gniewem, że byłby gryzł te kamienie, o które się potykał; zaciskał pięści, zgrzytał zębami, przymykał oczy, aby nic nie widzieć, i szedł coraz prędzej."¹

Aus der Unfähigkeit, seinen eigenen Untergang und das Sterben des Waldes verhindern zu können, leitet sich die dramatische Verknüpfung her. Denn, indem die Figuren ihre Wut nicht gegen den Verursacher des Unglücks, den Gutsherrn, wenden können, beginnen sie, sich selbst zu zerstören. Symptome dieser aufziehenden Tragödie sind die latenten Aggressionen der Familienmitglieder untereinander, die zuletzt in die recht naturalistisch geschilderte Prügelszene münden.

Im Zusammenhang der frühen Novellen verwenden Kritiker sehr oft Begriffe wie: "roh", "brutal", "grausam".² Julian Krzyżanowski bezeichnete die bäuerlichen Figuren als "primitive menschliche Bestien".³ Gewiß läßt sich nicht leugnen, daß außer

¹ R e y m o n t, Pisma (Bar), Bd. 8, 46-47.

² Vgl. M i ą z e k, Polnische Literatur 213-214.

³ K r z y ż a n o w s k i, Twórca i dzieło 154.

den Novellen "Venus" und "Legenda wigilijna" alle übrigen Erzähltexte starke dramatische Momente an sich aufweisen. Reymont hatte nicht zufällig in den ersten Jahren die Absicht, einige dieser Novellen unter dem Sammeltitle "Z dramatów wiejskich" herauszugeben. Der fragmentarisch-skizzenhaften Art der Texte entspricht das Interesse des Erzählers für menschliche Grenzsituationen, Schicksalsschläge, in denen der Held ohne Hilfe von außen gegen eine Bedrohung kämpft. In diesem Existenzkampf sind die Figuren von Anfang an durch bestimmte Merkmale benachteiligt. Es sind Kinder ("Zawierucha"; "Suka"), eine ledige Mutter mit ihrem Kind ("W jesienną noc"), in Not geratene Bauern ("W porębie"; "Tomek Baran"; "Sprawiedliwie"). Ihr Handeln konzentriert sich auf das eigene Überleben, auf die Familie oder den Erhalt des Hofes. In den beiden längeren Erzähltexten "Tomek Baran" und "Sprawiedliwie" beobachtet man erstmals das Auftreten eines kollektiven Helden, der Dorfgemeinschaft. Das Dorf ist nicht mehr bloße Kulisse des Geschehens, sondern eine Kraft, die das Handeln der Hauptfiguren bestimmt, kontrolliert, in bestimmte Bahnen lenkt und korrigiert. Die Wertvorstellungen "Hof", "Familie" und "Dorf" befinden sich in einem festen Bezug zueinander und bestimmen gleichermaßen das Agieren der Helden. Die Verschiebung des Gleichgewichts führt in beiden Erzähltexten zu Konflikten. Tomek Baran gefährdet seinen Hof und das Leben seiner Kinder, indem er den Gemeinschaftssinn des Dorfes unterschätzt und auf fremde Hilfe vertraut. Jaś Winciorek setzt sich in der Romanskizze "Sprawiedliwie" leichtfertig über die Gesetze des Dorfes hinweg und wird von der Dorfgemeinschaft hingerichtet.

Während die bäuerlich-dörflichen Erzählwerke das Charakteristikum der räumlichen Geschlossenheit vermitteln,¹ thema-

¹Die räumliche Geschlossenheit kann in den 10 Erzähltexten als Isolation charakterisiert werden. Nur aus dem Erzählerbericht erfährt man, daß die Figuren vereinzelt den dörflichen Raum verlassen. Mit dem Verlassen der Dorfgrenze im weiteren Sinne entzieht sich die Figur der Erzählung. Umgekehrt wird sie erst erzählbar, wenn sie diese Dorfgrenze betritt. Die Romanskizze "Sprawiedliwie" beginnt folglich an der Stelle, als der aus dem Gefängnis entflohene Jaś Winciorek die Schenke aufsucht, die dem Heimatdorf vorgelagert ist.

tisieren die Episoden des Romans "Ziemia obiecana", in denen bäuerliche Helden auftreten, indirekt die Instabilität des dörflichen Raumes. Denn das Stadtbild prägen immer wieder Neuankömmlinge aus den polnischen Dörfern. Die Menschen werden von Dawid Halpern, der einer krankhaften Faszination vom "Gelobten Land" verfallen ist, begrüßt:

"Kochał Łódź, jak kochał fabrykantów i robotników i jak kochał nawet prostych chłopów, tłumnie ściągających na każdą wiosnę, bo większa ich liczba na ulicach mówiła, że znowu przybędzie miastu fabryk i domów, i ruchu."¹

Das so angedeutete Phänomen der Landflucht beleuchtet der Erzähler am Beispiel des Bauern Socha und seiner Frau. Im Nachwort zur Ausgabe von 1957 beklagte der Kritiker Lech Budrecki das Fehlen eines echten Proletariats in Reymonts Roman:

"Ziemia obiecana jest przede wszystkim powieścią o burżuazji i o ludziach próbujących się wdrzeć w jej szeregi. Bohaterowie o innej przynależności społecznej są z reguły postaciami epizodycznymi. Owszem, w Ziemi obiecanej zjawiają się robotnicy, są to jednak ludzie niedawno sproletaryzowani (Malinowski) albo świeżo przybyli do miasta chłopci (Socha). Rzeczywiście proletariusze wejdą na karty powieści tylko w roli anonimowych, pozbawionych twarzy statystów."²

Folgt man der These Budreckis, kann man die in die Haupthandlung eingeflochtenen Episoden, die bäuerliche Helden beschreiben, als Gegenstücke zu den bäuerlich-dörflichen Erzählungen betrachten. Diese "novellistisch abgerundeten Episoden"³ innerhalb der epischen Großform des Romans bilden somit einen Ersatz des in den zehn bäuerlich-dörflichen Erzählungen fehlenden Grundtyps B. In allen übrigen Erzählwerken, die außerhalb des dörflichen Raumes spielen, beispielsweise "Przy robocie" oder "Pewnego dnia", zeigt es sich, daß bäuerliche Helden generell und ausnahmslos als Randfiguren vorgestellt werden.

¹ R e y m o n t, Pisma (Jodełka-Burzecki), Bd. 3, 287.

² Lech B u d r e c k i, Nachwort in: R e y m o n t, Dzieła wybrane (Marszewicz), Bd. 7, 328.

³ Vgl. K r z y ż a n o w s k i, Twórca i dzieło 57.

3. 2. Der Roman "Chłopi" und die Werke der Jahre 1901-1909

Gemessen am Frühwerk machen die zehn bäuerlich-dörflichen Erzählungen gerade elf Prozent des Gesamtumfangs aus. Der Zyklus der "Bauernnovellen" ist vor allem gegenüber den Erzählungen aus der Welt des Theaters und der Großstadt anteilmäßig deutlich unterrepräsentiert. Mit dem Roman "Chłopi" entstand die erste - allerdings auch einzige - epische Großform. Die Realisierung dieses Werkes in den Jahren 1901/02 bis 1908 bzw. 1909 markiert eine zweite Phase im epischen Schaffen des Autors. Mitten in der Arbeit an dem "Bauernroman" bekannte er:

"Sam uważam, że wszystko, co napisał do Chłopów, jest moim wstępem literackim. Są to rzeczy widziane, przyjdzie teraz czas na czu-
te, a później na myślane. Jest to pierwsza faza, którą sam zamykam.
/.../ Chłopami rozpoczynam serię prac nowych. Chcę szukać duszy pol-
skiej w jej istotnych, najgłębszych cechach, chcę ją wskrzesić i po-
stawić na formie. /.../ Chłopi są podstawą. Od ziemi zaczynam, aby
później w kilkunastu powieściach, których mam plan gotowy, przejść
cały obszar życia naszego."¹

Nach der gegenwärtigen Forschungslage, die sich vornehmlich auf die Korrespondenz des Autors stützt, stellt dieser Roman keinen Einschnitt dar, sondern steht eher im Zeichen eines kontinuierlichen Prozesses.²

Der Ideengehalt des Romans "Ziemia obiecana" unterstreicht diesen Vorgang wie wohl kein zweites Werk. Die Tendenz zum Antiurbanismus, die kritische Haltung zum Frühkapitalismus, die Unterwerfung des Menschen unter die Maschine, zwangen gleichsam zur Fortführung der Problematik, allerdings mit umgekehrten Vorzeichen. Die Beschreibung der Stadt Łódź als eines "Dämons" erforderte eine Alternative. Dieses Wunschbild wird im polnischen Dorf gefunden.

Zu Beginn des zweiten Bandes, an einer überaus exponierten

¹Zitiert nach K r z y ż a n o w s k i, Twórca i dzieło 7.

²Vgl. Tomasz J o d e ł k a - B u r z e c k i, U źródeł "Chłopów" Reymonta. In: Twórczość 9 (1967), 129-132.

Stelle also, verlegt der Erzähler das Geschehen des Romans "Ziemia obiecana" für die Dauer eines Kapitels in das Dorf Kurów. Der sonntägliche Ausflug der Hauptfiguren in die ländliche Idylle konnte die gewünschte Alternative innerhalb der Romanstruktur nicht aufzeigen. Wie Ulrike Herbst in der neuesten deutschen Ausgabe des Romans betont, ist Kurów ein eher "fragwürdiges Refugium vor der Stadt",¹ da es bereits selbst von den zerstörenden Kräften erfaßt worden ist. Der Kontrast zwischen Stadt und Dorf - eigentlich ist Kurów ein ländliches Städtchen - beschränkt sich folglich auf das Naturbild, auf die Stimmungslage:

"Noc zapadła, miasto pokryło się łunami, szumy się podniosły, łoskoty stały się wyraźniejsze, turkoty się wzmogły, krzyki spotęniały - aż w końcu wszystkie dźwięki zlały się w przeogromny dziki chór, śpiewany głosami maszyn i ludzi, od którego drżało powietrze i trzęsła się ziemia! Łódź pracowała nocną, gorączkową pracą."²

Mit dieser Schilderung steht wenige Seiten später die Beschreibung der Nacht in Kurów in Relation:

"Noc była cudowna, słowiki rozspiewywały się coraz tęskniej, aż im zaczęły odpowiadać z nadrzecznych gęszczów kosy, i polał się wtedy nieporównanie piękny deszcz dźwięków, który się rozlewał w tej cichej, czarownej nocy czerwcowej, pełnej ciepła bijącego z rozgrzanej ziemi, gwiazd na niebie i zapachu bzów, których były pełne klomby, stojące przed oknami."³

Noch während der Arbeit an dem Industrieroman unterschrieb Reymont den Vertrag über den neuen Roman: die "Chłopi".⁴

Zwischen 1897 und 1899 erhielt der Stadtroman seine endgültige Form, gleichzeitig entstand aber auch eine erste Fassung des Dorfromans bzw. ein Großteil dessen, da sein Erscheinen

¹Ulrike H e r b s t, Nachwort in: Władysław St. R e y m o n t, Das Gelobte Land. Bd. 2. Leipzig 1984, 369.

²R e y m o n t, Pisma (Jodełka-Burzecki), Bd. 3, 326.

³Ebd. 340.

⁴Vgl. L e s z c z y ń s k i, Listy Reymonta w zbiorach Miejskiej Biblioteki Publicznej w Bydgoszczy 272-273. (Brief vom 1. 12. 1897.)

für den Herbst 1899 geplant war.¹ Die ursächliche Verbindung zwischen beiden Romanen betonte 1937 Julian Krzyżanowski:

"Reymont, potępiwszy pracę miejską, fabryczną, dojść musiał do antytetycznej apoteozy pracy wiejskiej, przyrodzonej pracy chłopskiej, - po Ziemi obiecanej dać musiał Chłopów."²

Dieser Zusammenhang leitete sich auch aus der Neigung des Autors ab, die Vielfalt an Motiven und Ideen eines Zyklus von Novellen in die epische Großform einmünden zu lassen:

"The Comedienne crowned the theatrical cycle, for instance, and The Promised Land, the urban. In the peasant cycle, therefore, the early stories of peasant life provide valuable material for a better understanding of the creative method which culminated in Reymont's prize-winning novel, The Peasants."³

Der vierbändige Roman bildet mithin ein literarisches Kompendium der frühen Erzählwerke. Die qualitative Reduktion der Darstellungsmittel wird trotz des monumentalen Umfangs beibehalten. Die Figuren verlassen daher den dörflichen Raum nicht.⁴

Stärker als in der Kurzprosa konstruiert der Erzähler den Raum in der Weise, daß alle Details, alle Spezifika des modernen Zeitalters ausgeklammert werden. Während in einigen Novellen, vor allem in "Tomek Baran" oder "Szczęśliwi", beispielsweise die Eisenbahn durchaus vorkommt, fehlt sie in Lipce überraschenderweise gänzlich.⁵

¹Vgl. W i e r z b o w s k i, Z lwowskich i krakowskich kontaktów Reymonta 229. (Brief vom 25. 1. 1899.)

²K r z y ż a n o w s k i, Twórca i dzieło 73.

³K r z y ż a n o w s k i, Władysław Stanisław Reymont 64.

⁴Eine Ausnahme bildet das Städtchen Tymów, in dem die Bauern ihre Produkte auf den Markt bringen und sonstige Besorgungen machen. Indem der Erzähler die Stadt ausschließlich aus der Perspektive der bäuerlichen Figuren schildert, wird dieser erzählte Raum funktionalisiert.

⁵Die Eisenbahn war im historischen Lipce nicht zu übersehen. Das Dorf lag an der Bahnverbindung Wien-Warschau, die 1858 eröffnet wurde. Am Streckenabschnitt Krosnowa arbeitete Reymont um 1890. Auf seinem Kontrollgang kam er jeden Tag nach Lipce, wo er gewöhnlich in der Dorfschenke ein Mittagessen zu sich nahm. Noch 1929 erinnerten sich die älteren Bewohner an ihn. Vgl. G r z y m a ł a - S i e d l e c k i, Niepospolici ludzie 270-271.

Łódź, in dessen Einzugsbereich das historische Dorf Lipce liegt, ist den bäuerlichen Romanfiguren ebenso unbekannt wie die Hauptstadt des Landes. Die in den frühen Erzählungen angeklungenen Motive erscheinen in epischer Breite.¹ Die Ereignisse in Lipce werden durch die Vielfalt paralleler Vorgänge in ihrer Schärfe gemildert, indem sie von immer wieder neuen Konflikten abgelöst und von der Haupthandlung überlagert werden. Die Fabeln der Novellen tauchen gelegentlich als lose Anekdoten in der Seitenhandlung auf. Dabei genügt es an dieser Stelle die Anfangsszene in "Tomek Baran" mit der Szene in Jankiels Dorfschenke, die Novelle "W jesienną noc" mit der Szene in der Dorfmühle von Lipce oder Witeks Schicksal in "Suka" mit dem des gleichnamigen Helden im Roman zu vergleichen. Im letzteren Falle wird Witek, ein aufgeweckter Bauernjunge, ohne offensichtlichen Grund von einer hysterischen Gutsfrau brutal verprügelt. Die Umstehenden schauen apathisch zu. Im Roman widerfährt Ähnliches seinem Namensvetter. In Lipce spiegelt dieses Moment nicht mehr das Verhältnis zwischen Adel und Bauern, sondern das des patriarchalischen Bauern Maciej Boryna zu seinem eigenen Knecht. In der Novelle "W porębie" werden die Bauern vom Gutsherren aus ihrem Haus vertrieben, in Lipce vertreibt Maciej Boryna seine Kinder vom Hof. In beiden Beispielen liegt der Motor für das Geschehen nicht mehr in der gesellschaftlichen Diskrepanz zwischen den Klassen, sondern geht auf die innerbäuerliche Dorfstruktur zurück. Das Bauertum wird so von innen her beleuchtet. Der Bauer vom Typ Borynas erscheint nicht als eine Figur, die passiv das Schicksal erduldet, sondern tritt als Souverän auf dem Hof auf. Eine Aufwertung erfährt auch das Dorf insgesamt, dadurch daß die Souveränität auf die Dorfgemarkung ausgedehnt wird.

In der Novelle "W porębie" ist die Entscheidung des Gutsbesitzers, den Wald zu verkaufen, für die einzelne Figur identisch mit einem unabwendbaren Schicksal. Die Bauern von Lipce nehmen dagegen ihr Los selbst in die Hand und kämpfen nicht nur um den Wald, sondern um den gesamten Lebensraum.

¹Vgl. K r z y ż a n o w s k i, Twórca i dzieło 155.

Diese neuartige Aktivität der bäuerlichen Helden und kollektive Stärke der Dorfgemeinschaft betonen auch die drei anderen bäuerlich-dörflichen Erzählwerke, die zwischen 1901 und 1909 entstanden und sich wesentlich von den frühen Novellen unterscheiden:

45. Matka

50. Sąd

55. Przysięga

Thematisch stehen die Erzählungen im Schatten des Bauernromans. In ihnen konzipiert Reymont Sujets, die dort nicht ausgeschöpft werden konnten. Die Erzählung "Sąd" wiederholt das Motiv der dörflichen Selbstjustiz, das sich bereits in der Romanskizze "Sprawiedliwie" abzeichnete und dann im letzten Kapitel der "Chłopi" wiederkehrt. Der Vergleich gibt Hinweise auf die strukturellen Mängel der Erzählung. In erster Linie fehlt ihr die dramatische Verknüpfung des Geschehens. Die Problematik von Schuld und Sühne, der Konflikt von Individuum und Gemeinschaft, wie sie im Roman anklingen, werden zugunsten der plakativen Schilderung einer Hinrichtung aufgegeben. Die kollektive Stärke des Dorfes wuchert zu einer ideologisierten Überschätzung des Bauerntums aus. Der Erzähler distanziert sich nicht von dem aufgebrauchten Bauernmob, im Gegenteil, er zeigt durch Schwarzweiß-Malerei, auf wessen Seite er steht. Der Aufruf zum kollektiven Mord, den der Bauernführer rechtfertigt, wird auch von den Dörflern nicht hinterfragt:

"- To wam powiem, bracia: jako na wiosnę gospodarz wychodzi z broną ostrą na podorówkę jesienną, by ją z chwastów oczyścić przódzi, nim dorodne ziarno rzuci na plon, tako i na świecie pora teraz nastaje, by złe wyplenić..."¹

Ein aus dem Roman "Chłopi" bekanntes Motiv findet man auch in der Erzählung "Przysięga". Im letzten Teil der Tetralogie bahnt sich ein Konflikt zwischen den Bauern von Lipce und den Vertretern der russischen Verwaltung bezüglich der Gründung einer russischen Dorfschule an. Die unterdrückten Dorfbewohner müssen trotz der Aufklärungsarbeit Rochos notwendigerweise den

¹Reymont, Pisma (Bar), Bd. 14, 80.

Kampf verlieren, weil in der gesamten Romanstruktur das Dorf ein Spiegelbild nicht nur kollektiver, sondern auch individueller Interessen ist. In der Erzählung "Przysięga" stellen die bäuerlichen Figuren ihre Eigeninteressen und Ängste hintan. Mit der Parole "Polak jestem i katolik" auf den Lippen gehen sie als neoromantische Helden und Patrioten in den Tod oder die Verbannung:

"Szli jedno za drugim, zwolna, niepowstrzymanie, łańcuchem nieskończonym, szli ochotnie, niosąc serdeczną dań krwi ofiarnej za wiarę i naród."¹

Mit dieser Novelle verlegt der Autor die Handlung allerdings nicht zum ersten Mal in das sog. Chelmer Land, wo die unierte Kirche gegen Russifizierung und Orthodoxie kämpfte.² Schon die Erzählung "Matka" handelt vom Leid der unierten Polen. Der Grausamkeit der russischen Verfolger stellt er das Martyrium der polnischen Bevölkerung entgegen.

Die Erzählung "Matka" zeigt in ihrem visionären, symbolhaften Schluß, in den mystischen Wahnvorstellungen der Heldin, antirealistische Tendenzen, von denen sowohl einige bäuerlich-dörfliche als auch andere Erzählwerke der Zeit geprägt sind. Dem Irrationalen widmete sich Reymont seit der Skizze "W palarni opium" immer wieder. Noch vor 1905 erreichte diese Thematik einen ersten Höhepunkt im Roman "Wampir". Die russische Revolution des Jahres 1905 verstärkte diese Entwicklung noch und führte zu Erzählwerken, die eine eigenartige Mischung aus Realismus, Symbolismus und Okkultismus³ darstellen:

"Groza przeżyć rewolucyjnych na bruku warszawskim /.../ sprawiła, że w twórczości nowelistycznej Reymonta, między 1905 i 1910 wcale wydatnej, raz po raz występują już to obok siebie, już to w dziwacznych splotach i skrzyżowaniach, elementy realistyczne i symbo-

¹Reymont, Przysięga 14.

²Zum historischen Hintergrund vgl. Gotthold Rhode, Kleine Geschichte Polens. Darmstadt 1965, 106, 242-243, 356-357, bes. 402-410; Vgl. auch Rurawski, Reymont 336-345.

³Vgl. Tadeusz Mikulski, Spotkania wrocławskie. Katowice 1966, 339-350. Das Kapitel hat den Untertitel "Reymont i duchy".

listyczne, obrazy doskonałe nieraz zaobserwowane obok mętnych i zagadkowych, obrazy wreszcie mieszane, w których konkretna wizja życia rozplywać się będzie w mglistych ogólnikach artystycznych."¹

3. 3. Die späten Erzählwerke (1909-1925)

Nach der endgültigen Fertigstellung und Veröffentlichung des vierten Bandes der Tetralogie im Jahre 1909,² schuf Reymont insgesamt sechsundzwanzig Erzählwerke. Der Zyklus bäuerlich-dörflicher Erzählungen wurde um elf weitere Titel ergänzt:

65. Z ziemi chełmskiej

70. Jaśkowe ambicje

72. Na Niemca!

74. I wynieśli

75. Dola

77. Orka

78. Za frontem

80. Skazaniec nr 437

83. Legenda

85. Osądzona

89. Gęsiarka

Der erste Erzähltext mit dem Titel "Z ziemi chełmskiej" ist wiederum den unierten Polen gewidmet. Im lapidaren Stil einer Reportage zeichnet der Erzähler ungewöhnliche Momente aus dem Martyrium der Bauern im polnisch-russischen Grenzgebiet. Lose Episoden und wechselnde Schauplätze fügen sich wie Mosaiksteine zu einem Gesamtbild. Gleich zu Beginn weist der Ich-Erzähler - er stellt sich als Schriftsteller bzw. Intellektueller vor, der auf Reisen durch das Chelmer Land ist, sich für die Probleme dieses Grenzlandes interessiert und den Menschen Sympa-

¹K r z y ż a n o w s k i, Twórca i dzieło 161.

²Vgl. J o d e ł k a - B u r z e c k i, Nad tekstami "Chłopów" 126-151 u. 151-152.

thie entgegenbringt - auf das Motto der Reportage hin:

"Znałem przecież ich życie, ale, słuchając tych cichych, monotomie smutnych opowiadań, pełnych nieustającej walki, nieznanymi bohaterstw, niezachwianej wiary i bezgranicznego poświęcenia, zdawało mi się, że gromada chrześcijan z czasów Dyoklecjana opowiada mi swoje krwawe, wstrząsające dzieje... Ale tamci umierali tylko za wiarę, a ci giną i za ojczyznę..."¹

Besonders der letzte Satz zeigt, welche Rolle die Episoden für den Gesamttext übernehmen. Sie sind Beispiele für die untrennbare Verknüpfung zweier Wertvorstellungen: "Glaube" und "Vaterland". Für die beiden Werte setzen die Helden alles andere, eigenes Leben, Familie, Hof, Dorf, aufs Spiel. Durch die Verschiebung der Wertordnung verändert sich die Struktur des Erzähltextes. Die Geschlossenheit und bedingte Geborgenheit des dörflichen Raumes, wie sie die frühen Novellen und den Bauernroman charakterisieren, werden häufig der Offenheit des erzählten Raumes preisgegeben. Das Geschehen impliziert Flucht, Vertreibung und das Herumirren des bäuerlichen Helden durch nichtdörfliche, fremde Räume ("Matka"; "Z ziemi chełmskiej"; "Osądzona"). Die exaltierte Emotionalität, die Verbindung von Religion und Nationalismus scheiden das Figurenensemble in zwei kontrastive Gruppen. Ausschließlich negativ werden alle Menschen gezeichnet, die nicht als "Polen und Katholiken" auftreten. In der Erzählung "Osądzona" wird die Katholikin Jaszczukowa (bzw. Jaszczukowa) zur Volksheiligen, zu einer "Närrin in Christo" glorifiziert, während ihr Gegner Jarząbek, ein orthodoxer Pole, zum Sinnbild des Verräters wird. In den frühen Erzählungen kämpfen die Figuren gegen die existenzielle Bedrohung ohne jede "Intervention der Vorsehung", in den späten dagegen häuft sich das Auftreten eines "deus ex machina", durch den die menschlichen Konflikte auf irrationale Weise gelöst werden. Übernatürliche Kräfte greifen helfend ein (Muttergottes) oder führen die Menschen in Versuchung (Teufel). In die erzählte dörfliche Welt dringen neben zahlreichen nichtbäuer-

¹ Władysław St. R e y m o n t, Z ziemi chełmskiej. Wrażenia i notatki. Warszawa o. J. (1916), 11.

lichen Helden (russische Beamte, Popen, Soldaten, Kosaken) Personifikationen des naiven Volksglaubens ein.

Ab 1914 verfaßte Reymont eine Gruppe von Kriegsnovellen, deren überwiegende Mehrzahl das polnische Dorf zum Schauplatz hat. Von der symbolistischen Parabel mit dem Titel "Pęknięty dzwon" bis hin zur Novelle "Za frontem" realisiert der Erzähler das Sujet des Krieges unter verschiedenen Varianten. Der moderne Krieg erscheint besonders aus bäuerlicher Perspektive als Perversion menschlichen Denkens und Handelns, er hinterläßt auf den Feldern nur Zerstörung und Chaos. Die Figuren setzen in den Krieg keine politischen Hoffnungen, sie verbinden nicht - wie dies Reymont, viele polnische Intellektuelle und Politiker taten - mit ihm die Hoffnung auf Wiederherstellung der nationalen Souveränität. Die Bauern ziehen "gegen den Deutschen" aus denselben Motiven, wie 1870 Bartek Zwycięzca in der gleichnamigen Novelle von Sienkiewicz an preußischer Seite gegen die Franzosen kämpfte, ins Feld. Das heißt, sie sehen den Feind in jedem, der ihnen vermeintlich das Land, den Hof wegnehmen will. Das Wort "Vaterland" (ojczyzna) ist kein abstrakter Begriff, sondern das konkrete, von den Vorvätern ererbte Stück Land (ojcowizna), das es zu verteidigen gilt:

"Przecież ten szmat ziemi był mu wszystkim: chlebem i pacierzem, kołyską i całym żywotem. Z każdą grudką tej ziemi czuł się zrosniętym tysiiącnymi korzeniami. A wojna wyrывa go z matczynej łona i żenie precz, na zatracenie. Oczy mu zamgłyły, ledwie powstrzymał krzyk bólu, jakby mu szarpano wnętrzności."¹

Die signalisierte antideutsche Haltung der Novellen resultiert aus der bäuerlichen Denk- und Lebensweise, die in einem geradezu kultischen Kreislauf zwischen Säen und Ernten gefangen ist. Der pflügende und säende Bauer wird so zum Symbol des Friedens, zum Sieger über die Soldaten und den Krieg:

"- W imię Ojca, i Syna, i Ducha Świętego!- wyrzekł uroczyście chłop i, przeżegnawszy się z namaszczeniem, ujął za pług."²

¹Reymont, Pisma (Bar), Bd. 13, 237.

²Ebd. 243.

Mit dieser Konzeption von Krieg und Frieden, der Rückbesinnung auf das fragmentarisch-skizzenhafte Erzählen, bei gleichzeitigem Verzicht auf ideologisierende Kommentare, gelingen Reymont Novellen von gedanklicher Tiefe. In ihrer Schlichtheit legen sie, wie Alina Brodzka schrieb, ein Zeugnis für die menschliche Auflehnung gegen den Krieg ab.¹

Die Menschen, ihre Felder, Höfe und Dörfer liegen zwischen den Fronten, das Chaos hat folglich neben einem deutschen Gesicht auch ein russisches. Die frühere Handlung der Bauern von Lipce (Vertreibung deutscher Siedler und Protest gegen eine russische Dorfschule) hat ihre Parallelen in diesen Kriegsnovellen.² Als in der Erzählung "Za frontem" ein Bauer Partei für die Russen und den Zaren ergreift, das Dorf liegt im russischen Teil Polens, wird Protest laut. Der Bauer Owczarek verwendet nämlich das Possessivpronomen "unser" Zar:

"Prawda, iż naszego pobili raz i drugi, ale wkońcu on pobije i powróci.

- Nasz? Jaki nasz? Jednyś to z nim wiarą i mową, że ci nasz? - zaprzył się ksiądz."³

Beide Standpunkte illustrieren anschaulich, daß die Fronten mitten durch das polnische Dorf, und somit mitten durch ganz Polen, verlaufen. Auf die Worte des Dorfpfarrers erwidert der Dorfschulze, formal ist er russischer Beamter:

"- Nie jednej mowy ni wiary, ale jemu przysięglim, jemu we wojsku służą nasze chłopaki, to juści, że to nasz cysarz. A drugiego nie chcemy - odparł sołtys z Dębicy."⁴

Zwar wird diese Position durch das Geschehen desillusioniert, das allgemeine Manko der Novellen liegt jedoch in der Tabuisierung des in der Rede des Dorfschulzen sich abzeichnenden Dilemmas der geteilten Nation, deren Söhne auf beiden Seiten

¹Vgl. Alina B r o d z k a, Nachwort in: Władysław Stanisław R e y m o n t, Nowele wybrane. Warszawa 1972, 213.

²Vgl. R u r a w s k i, Reymont 420-422.

³R e y m o n t, Za frontem 159.

⁴Ebd. 159.

der Front gegeneinander und für fremde Interessen kämpfen. Das Leitmotiv der in drei Teile gesprungenen Glocke, wie es als Symbol des geteilten Landes in der parabelhaften Erzählung "Pęknęty dzwon" anklingt, findet keine Ausformung.

Das künstlerische Interesse Reymonts für die unierten polnischen Bauern und das Dorf im 1. Weltkrieg war gleichzeitig von einer Hinwendung zur geschichtlichen Thematik begleitet. Geschichte bezeichnet in diesem Fall das Zeitalter der Teilungen und deren Folgen, unter denen die Helden in Reymonts Romanwelt leben und leiden. Formal sind sie, wie Reymont auch, russische Staatsbürger. Erst indem sie an der polnischen Sprache und Kultur, an ihrem religiösen Bekenntnis und der Geschichte festhalten, identifizieren sie sich als Polen. Unter diesem Aspekt waren die Aufstände von 1794, 1830, 1863 und die Ereignisse von 1812 Versuche dieser Identifikation.

Das Erinnerungsvermögen der Reymontschen Helden reicht bis zu den Ereignissen des Januar-Aufstands von 1863. Das Datum markiert also den Grenzstein der zeitgenössischen, erlebten Geschichte.¹ Diese Verankerung läßt sich bereits im Roman "Chłopi" nachweisen. Aus Andeutungen des Erzählers kann man die Beteiligung der älteren Bauern am Aufstand erschließen. Kuba, der Knecht Borynas, trug 1863 seine Beinverletzung davon, als er an der Seite von Jacek z Woli, dem Bruder des adeligen Gutsherrn, kämpfte. Im Verlauf des Winters kehrt Jacek aus der Verbannung zurück und kniet vor dem Grab Kubas. Die Vergangenheit mündet so in die Gegenwart ein. In dem verspäteten Kniefall zeichnet sich ein Bündnis zwischen Adel und Bauern ab, wobei in der Figur Jaceks die Übergabe der Führungsrolle vom Adel an die Bauern symbolisiert wird.

Das Interesse an der Geschichte besitzt mithin seine Keimzelle in der Struktur des Romans "Chłopi", zumal kein früheres

¹Die zeitgenössische Geschichte ab 1863 thematisieren die Erzählung "Wigilia Bożego Narodzenia" und die autobiographische Skizze "Wspomnienia z lat dziecięcych". Auffällig ist in erster Linie, daß die historische Trilogie "Rok 1794" keine thematisch-motivischen Vorläufer in den früheren Novellen und Erzählungen besitzt. Vgl. hierzu K r z y ż a n o w s k i, Twórca i dzieło 153.

Erzählwerk Reymonts auf historische Thematik hindeutet.¹ Bestärkt wird diese These durch den Umstand, daß der Autor 1908, also noch während der Arbeit an dem Bauernepos, seinen monumentalen historischen Romanzyklus zu planen begann. Den historischen Rahmen markierten Ereignisse der Jahre 1812-1830-1863.² Jenes Konzept erweiterte Reymont, indem er auf das Jahr 1794 und den Kościuszko-Stoff zurückging. In dieser Perspektive bildete dann der dreiteilige Roman "Rok 1794", der zwischen 1911 und 1918 erschien, den Beginn des großangelegten Vorhabens.³ Mit der Erlangung der ersehnten Souveränität Polens im Jahre 1918 verlor der Autor das Interesse an einer Fortsetzung.

Von den neunundachtzig Erzählwerken gehören fünfundzwanzig dem bäuerlich-dörflichen Zyklus an. Gemessen am Volumen des epischen Gesamtwerks sind es rund achtundzwanzig Prozent. Dabei ist der Roman "Chłopi" dem Umfang nach größer als die vierundzwanzig übrigen Erzähltexte zusammengenommen.

Reymont entzieht sich vollends einer Etikettierung als "Bauerndichter" durch die Vielseitigkeit seines epischen Schaffens. Erst eine künstliche Verkleinerung seines Werkes konnte zu dem falschen Bild führen. Mit der Vernachlässigung zahlreicher Erzähltexte stieg umgekehrt der Anteil der frühen und mittleren bäuerlich-dörflichen Erzählwerke.

Ein anderes Phänomen scheint dieser These zu widersprechen, gemeint ist das Fehlen fast aller bäuerlich-dörflichen Erzählungen, die sich an den Roman "Chłopi" zeitlich anschließen. Auf diese Weise wurden konsequent die Chelmer Erzählungen (mit Ausnahme der Reportage "Z ziemi chełmskiej") sowie die komplette Kriegsnovellistik übergangen. Erzählungen, die dem naiven Leser eine antirussische (und auch antideutsche) Haltung des Erzählers zu suggerieren drohten, wurden nicht aus künstlerischen, sondern politisch-ideologischen Gründen tabuisiert.

¹Vgl. ebd. 132-133.

²Vgl. Henryk M a r k i e w i c z, Nachwort in: R e y m o n t, Dzieła wybrane (Markiewicz), Bd. 12, 341.

³Vgl. ebd. 342.

Immerhin notieren beide Vorkriegsausgaben der Werke Reymonts die Reportage "Z ziemi chełmskiej". Zdzisław Dębicki fand für dieses Werk uneingeschränkte Worte des Lobes:

"/.../ książeczka ta jest obok 'Chłopów' może najtrwalszym pomnikiem, jaki postawił sobie Reymont w duszy zbiorowej narodu."¹

Bezeichnenderweise verschwieg Adam Bar in der Stalin-Ära diesen Titel. Ähnlich erging es den Erzählungen "Matka", "Przy sięga" und "Za frontem". Im letzteren Fall publizierte er alle Novellen der gleichnamigen Anthologie, die eigentliche Titelnovelle aber konnte offensichtlich nicht erscheinen.

Die vierundzwanzig Erzähltexte des bäuerlich-dörflichen Zyklus können als integrativer Bestandteil des epischen Gesamtwerks betrachtet werden. Im Frühschaffen dominieren eher Erzähltexte aus dem Milieu der Schauspieler, des Theaters, der Provinz- und Industriestadt. Den Charakter der Werke nach 1909 bestimmt vor allem die historische Trilogie. Nur in den Jahren 1901-1909 bildet der bäuerlich-dörfliche Themenkreis, vertreten in erster Linie durch den Bauernroman selbst, mit siebenundsechzig Prozentanteilen am mittleren Schaffen (Pos. 44-63) die Dominante. Bisher blieb unerwähnt, daß Reymont im Laufe seiner zahlreichen Auslandsreisen eine Gruppe sog. Seenovellen verfaßt hatte, in denen er das Leben mediterraner Fischer beschrieb. Vier dieser Novellen gab Tadeusz Skutnik heraus. Mit einem deutlichen Bedauern stellte er dabei im Vorwort fest:

"Jeśli /.../ można uznać, że Reymont 'wiejski' jest dość dobrze znany publiczności czytającej, 'miejski' takim się staje, to Reymont 'morski' poszedł w zupełne zapomnienie. Więcej - autora Chłopów nie podejrzewa się nawet - wyłączając wąski krąg specjalistów - o morskie tęsknoty."²

Ergänzt man diese Novellen um solche Erzähltexte, wie "Wampir", "Los toros", "Księżniczka" und andere, die sämtlich im Ausland ihren Schauplatz haben, betritt man einen Themenbereich des

¹Zdzisław Dębicki, Vorwort in: Reymont, Pisma (Dębicki), Bd. 1, 14.

²Tadeusz Skutnik, Vorwort in: Władysław Stanisław Reymont, Burza. Gdańsk 1979, 14.

Reymontschen Schaffens, der wohl nicht nur quantitativ mit den vierundzwanzig bäuerlich-dörflichen Erzähltexten verglichen werden kann.

Im bäuerlich-dörflichen Zyklus selbst beobachtet man eine starke Divergenz zwischen den frühen und späten Erzähltexten. Aus den polnischen Bauern werden bäuerliche Polen. Und während beispielsweise alle Werke aus der Welt der Schauspieler im Frühwerk angesiedelt sind, zeichnet sich der Zyklus trotz einer deutlichen Modifizierung der Erzählhaltung durch Kontinuität aus.

4. Zur Bedeutung des erzählten Raumes für die Makrostruktur des Romans "Chłopi"

Im Zusammenhang der Tetralogie wurde fast immer in Superlativen geschrieben.¹ Sie ist gewöhnlich mit Begriffen, wie "groß", "gewaltig" und "monumental" bezeichnet worden. Gewiß kann man nur schwerlich einer epischen Großform von rund eintausend Seiten Umfang derartige Prädikate absprechen. Sobald jedoch "Größe" oder "Monumentalität" als Werturteile im Sinne des Vorhandenseins eines bestimmten Maßes an "Fülle und Harmonie"² aufgefaßt werden, wie dies Per Hallström in seiner Laudatio auf Reymont anlässlich der Verleihung des Nobelpreises versicherte, bedürfen sie eines literarischen und ästhetischen Kriteriums.³

Das vage, wenn auch intuitiv richtige Urteil Hallströms wurde von vielen Forschern ergänzt. So sah beispielsweise Bonifacy Miązek Reymonts Roman durch die "Vielfalt der Handlungsstränge und den Reichtum der Komposition"⁴ gekennzeichnet. Einen klärenden Beitrag kann die Analyse des erzählten Raumes

¹Positive Argumente findet man darin, daß der Roman den bedeutendsten Werken der Weltliteratur gleichgesetzt worden ist und beispielsweise mit Homers "Ilias", mit Hesiods "Werken und Tagen" oder Mickiewicz' Epos "Pan Tadeusz" verglichen wurde. Besonders deutlich ist dieser Kontext in einem Aufsatz F. Bööks, der 1918 in der Reihe "Essayer och kritiker" erschien und dessen entscheidende Passagen später von Wędkiewicz ins Polnische übersetzt wurden. Vgl. Wę d k i e w i c z, "Chłopi" Reymonta w Szewcji 41-45.

²Per H a l l s t r ö m, Verleihungsrede anlässlich der Überreichung des Nobelpreises für Literatur an Ladislas-Stanislas Reymont am 10. Dezember 1924. In: Ladislas-Stanislas R e y m o n t, Die Bauern. Nobelpreis für Literatur. Nr. 24. Zürich o. J. (1966), 15.

³1950 erschien Maria Rzeuskas Monographie, in der erstmals detailliert die Strukturebenen dieses sprachlichen Kunstwerks untersucht wurden. Es folgten weitere Einzeluntersuchungen von Kazimierz Wyka, Stefan Liचाński u. a. Vgl. R z e u s k a, "Chłopi" Reymonta 94-105; W y k a, Reymont, czyli ucieczka do życia 119-203; Stefan L i c h a ń s k i, Chłopi Władysława Stanisława Reymonta. Biblioteka analiz literackich. Nr. 30. Warszawa 1969. (Künftig zitiert: Biblioteka analiz literackich. Nr. 30.)

⁴M i ą z e k, Polnische Literatur 214.

auf der Ebene der Makrostruktur liefern. Dabei läßt sich als Prämisse vorausschicken, daß die Makrostruktur dieses Erzähltextes von einem aufwendigen und geradezu verschwenderischen Einsatz aller Darstellungsmittel (Figuren, Geschehen, Zeit und Raum) getragen wird.¹

Der erzählte Raum konstituiert im Erzähltext als einer von mehreren Faktoren erzähltes Geschehen:

"Alles Reden über Menschliches und Dingliches sagt stets eine räumliche Dimension mit aus, und zwar im Hinblick auf den Redenden, den Angeredeten und den Gegenstand des Redens. /.../ Die dargestellten Figuren, Gegenstände, Aktivitäten und Ereignisse (das erzählte Geschehen) haben ihre fiktionale Wirklichkeit (fiktionales In-der-Welt-Sein) dadurch, daß sie als in bestimmten Räumen befindlich bzw. vor sich gehend dargestellt werden."²

Neben dieser grundsätzlichen Bedeutung soll der besondere Bezug des erzählten Raumes zum Geschehen in der Romanwelt Reymonts herausgearbeitet werden.³ Er äußert sich darin, daß jedem erzählten Teilgeschehen, jeder größeren Dialogpassage der Figuren ein konkreter Schauplatz zugeordnet ist.

Ihrem Charakter nach lassen sich die erzählten Räume grob in "abgegrenzte" und "nicht abgegrenzte"⁴ unterteilen:

1. "abgegrenzte" Räume: Das Dorf Lipce als Lebensraum der Helden und als Naturbild in der Landschaft; Höfe, Häuser; Kirche; Dorfschenke; Mühle,

¹ Władysław Jabłonowski bezeichnete Reymonts Romanwelt in den "Chłopi" als ein "gewaltiges Königreich von Fakten und Ereignissen". Dabei zielte seine These nicht auf soziologische, sondern literaturästhetische Merkmale und Strukturen, weswegen der Ansatz sehr produktiv erscheint. Vgl. Władysław J a b ł o n o w s k i, Mistrzowskie dzieło. In: L i c h a ń s k i, Biblioteka analiz literackich. Nr. 30, 120.

² K a h r m a n n, Erzähltextanalyse 158.

³ Vgl. R z e u s k a, "Chłopi" Reymonta 32.

⁴ Abgegrenztheit wird im Sinne einer implizierten Einzäunung, Umrandung und Eingrenzung verstanden. Sie manifestiert sich sprachlich bzw. semantisch (Kirche, Schenke als Innenraum) oder durch Hinzufügung eines Possessivadjektivs (Borynas Hof, der Garten des Pfarrers, Dominikowas Kohlfeld). Umgekehrt gelten Schauplätze als "nicht abgegrenzt", denen diese Merkmale fehlen. Dabei ist das Begriffspaar von "geschlossen" und "offen" zu unterscheiden. Vgl. dazu L o t m a n, Die Struktur literarischer Texte 313 und 327.

Schmiede u. ä.¹

2. "nicht abgegrenzte" Räume: Wiesen, Felder, Wald, Wege,² See, Brücke; irgendwo im Dorf; unterwegs von oder zu einem bestimmten Schauplatz; außerhalb des Dorfes.

Wichtiger als eine bloße Aufzählung aller räumlichen Gegebenheiten ist die Häufigkeitsskala einiger Schauplätze, die gleichsam als Fixpunkte in der fiktiven Welt immer wieder auftauchen. Einen solchen Fixpunkt bildet in den bäuerlich-dörflichen Erzählwerken Reymonts das Bauernhaus bzw. der Bauernhof. Der Bezug zwischen diesem Raum und der Handlung signalisiert einen Katalog von Motiven und Sujets, die das Familienleben thematisieren und einen begrenzten Figurenbestand in den Mittelpunkt rücken. Die folgende Analyse beginnt mit den kürzeren Erzählungen, die den Weg für das Verständnis komplizierterer Raumstrukturen im Roman "Chłopi" bahnen sollen.

4. 1. Das Bauernhaus in den Novellen und im Roman "Chłopi"

Sieht man vom Erzähler ab, der das Geschehen distanziert beobachtet, wird die Handlung der Erzählung "Szczęśliwi" von zwei Figuren getragen, dem Bahnangestellten Kubicki und dem Bauernmädchen Marcysia. Aufgrund der Dominanz in den Dialogen gilt Kubicki als Held, d. h. "die faßlichste literarische Figur"³ der Erzählung. Den Text eröffnet ein Kurzdialog, aus dem

¹Viele dieser Räume gliedern sich in kleinere Einheiten (Küche, Stall, Scheune, Borynas und Anteks Haushälfte) unter und werden ihrerseits durch Ortsadverbien modifiziert (vor dem Haus oder hinter den Ställen)..

²Innerhalb "nicht abgegrenzter" Räume gibt es Schauplätze, die nicht näher determiniert sind. Wenn im Roman zweimal an einem "Weg" Figuren agieren, muß es sich nicht um denselben handeln. "Nicht abgegrenzte" Räume erscheinen, wie Rzeuska bemerkte, als ein "Nebelschleier aus Feldern, Wäldern und Wegen". Vgl. R z e u s k a, "Chłopi" Reymonta 37.

³Wolfgang K a y s e r, Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. Bern 1954, 353.

sich erst allmählich ein Handlungserregungspunkt abzeichnet.¹

Den Ort des Geschehens kennzeichnen die Situation sowie einige eher am Rande genannte Details: "izba" (Bauernstube), "gliniana podłoga" (Lehmboden) oder "chałupa" (Bauernhaus).

Die Fabel beginnt und endet am Heiligabend. Ausgelöst durch die Frage Marcysias, ob Kubicki nicht über Weihnachten zu den "Seinen" fahre, wird der Held ungewollt zum Abreisen genötigt, da er nicht zugeben mag, außer den Wirtsleuten niemanden zu haben:

"- Mam urlop, pojedę - myślał zataczając koła po glinianej podłodze.

- Pojadę... Święta...pojadę...- i stanął nagle na środku izby.

- Aha, do Józka pojedę, przecież mnie prosił!"²

Der Erzähler folgt dem Protagonisten, wird zu seinem ständigen Begleiter und Beobachter. Unter dem räumlichen Aspekt zerfällt die Erzählung in mehrere kleinere Abschnitte von etwa zwei Seiten Länge:

Nr.	Seite	Erzählter Raum
1	145-46	Bauernhaus der Eltern Marcysias (Abschied)
2	146-48	Unterwegs zum Bahnhof (Naturbild)
3	148-50	Bahnhof (Telegraphenraum, Bahnsteig, Gaststätte)
4	150	Heimweg zum Bauernhaus (1)
5	150-52	Kubickis Zimmer im Bauernhaus
6	152-55	Bauernhaus (Stube der Wirtsleute)
7	155	Kubickis Zimmer (5)
8	155-56	Unterwegs zur Christmette
9	156-58	Kirche
10	158-60	Zurück zum Bauernhaus (1)

Kubicki durchläuft eine Reihe ländlicher Schauplätze. Diese

¹Die Texteröffnung weist auf eine offene Form des Erzählens. Die Figuren bleiben zuerst unbenannt. Dabei bedient sich die erste Figur (Marcysia) der bäuerlichen Mundart, ihr Dialogpartner spricht dagegen die Hochsprache (Kubicki). Er wird als "Herr" angeredet, wogeger er das Mädchen mit "du" anspricht. Kubicki wohnt bei einer Bauernfamilie auf dem Hof. Die Erzählung folgt dem Motiv der Liebe zwischen Stadt- und Dorfmensch. In der Fabel der Erzählung wird der Standesunterschied durchbrochen.

²R e y m o n t, Pisma (Bar), Bd. 5, 146.

werden einem deutlich zyklischen Ordnungsprinzip unterworfen, indem der Held immer wieder an den Ausgangspunkt zurückkehrt. Anfang, Mitte und Schluß benennen das Bauernhaus der Wirtsleute als zentralen Schauplatz.

Auf eine Phase der Entfernung folgt stets die der Annäherung bzw. Heimkehr. Der dreifachen Präsentation des Raumes entsprechen drei unterschiedliche Seelenzustände des Helden. Das ursprüngliche Gefühl der Einsamkeit und Heimatlosigkeit wandelt sich schließlich zu einem euphorischen Glücksgefühl und zur Annahme des bäuerlichen Lebensstils.

Die offene Form¹ der frühen bäuerlich-dörflichen Erzählung ermöglicht es dem Erzähler, das Geschehen an scheinbar beliebigen Stellen innerhalb der zyklischen Reihe von erzählten Räumen (Bauernhaus, Phase der Entfernung, Phase der Annäherung, Bauernhaus) erzählerisch aufzunehmen.

Die Erzählung "Tomek Baran" beginnt in der Phase der Entfernung. Der Titelheld sucht Trost und Hilfe bei den Bauern in der Dorfschenke, nachdem er mitten im Winter von seiner Arbeit bei der Eisenbahn entlassen wurde und nunmehr nicht weiß, wie er seine kleinen Kinder vor dem Hungertod retten soll. Diese Phase ist abgeschlossen, als er von der armen Jagustynka und dem Pfarrer Lebensmittel erhalten hat und etwa in der Hälfte des Erzähltextes das Haus erreicht:

"Wszedł cicho i zapalił kaganek. Wszystkie dzieci na jedynym spały łożku, ponakrywane szmatami, zagrzebane w słomę. W chałupie zimniej było niż na świecie; wilgoć zatęchła, przejęta zgnilizną, aż dusiła. Odrapane ściany, pokryte warstwą szronu, świeciły niby posrebrzone. W miejsce podłogi ubity z gliny tok, skostniały od mrozu, dudnił głucho pod jego nogami. Nachylił się nad łożkiem posłuchać oddechu śpiących, bo go obleciał strach, czy nie pomarzły."²

Von da an springt die Handlung abwechselnd zwischen diesem Schauplatz und jeweils einem anderen hin und her (Wald, Kirche, Bahndamm, vor dem Gutshof, Bahnhof, Friedhof) und endet schließ-

¹Vgl. Leonie M a r x, Die deutsche Kurzgeschichte. Stuttgart 1985, 67-73.

²R e y m o n t, Pisma (Bar), Bd. 5, 228-229.

lich im Haus des Helden. Besonderes Augenmerk muß man wohl auf den Anfang der Erzählung richten. Wenn bisher bei den kurzen Erzähltexten als arttypisches Merkmal der fragmentarisch-skizzenhafte Charakter genannt wurde, fällt die Szene in der Dorfschenke gerade durch das Gegenteil auf. Und während in der Erzählung "Szczęśliwi" beinahe ausschließlich dem Protagonisten die Aufmerksamkeit des Erzählers galt, kann man nun feststellen, daß der Erzähler den Titelhelden Tomek gleichsam vorübergehend aus den Augen verliert. Tomek kommt nur am Anfang und Ende der Szene, die rund dreißig Prozent des Textumfangs der Erzählung ausmacht, zu Wort. Der Erzähler betritt gleichzeitig mit dem Helden die Dorfschenke. Als Tomek Platz nimmt, wendet sich dieser den tanzenden, zechenden und diskutierenden Bauern und Bäuerinnen zu. Tomek steht auf und geht in das Nebenzimmer der Dorfschenke, um dem Lärm zu entgehen und über seine Probleme, die der Leser noch nicht kennt, nachzudenken. Der Erzähler folgt ihm erneut, ohne ihn jedoch darüber hinaus zu beachten. Viel interessanter erscheinen ihm zunächst ein betrunkenener Bauer, der zu einem Kamin spricht, die Witwe Karlina, die einen jungen Bauernburschen zu verführen sucht, der Dialog zwischen dem ängstlichen Grzela und dem Dorfschulzen Czerwiński, die Verbrüderung zwischen einem diebischen Ehepaar und dem "Herrn Jäger", das Gespräch der alten Jagustynka mit dem Organistensohn über den Sinn des Lebens u. a. Erst als Jagustynka den schweigenden und verschlossenen Tomek anspricht, zwischen dem Betreten der Schenke und dieser Stelle liegen gut zehn Seiten Text, geht die Haupthandlung weiter bzw. beginnt erst eigentlich. Nachdem Tomek seine ausweglose Lage vorgestellt hat und von der Bäuerin aufgemuntert wird, verlassen der Held und sein Begleiter die Schenke.

Der erzählte Raum impliziert in der Erzählstrategie Reymonts keine realistisch-detaillierte Beschreibung des Interieurs, der Besonderheiten der Architektur, des Mobiliars usw. Vielmehr dient das Stichwort "Dorfschenke" als Auslöser von Assoziationen. Synonyme für "karczma" sind: eine bestimmte Atmosphäre, der Bauertanz, das Musizieren, Zechen, Debattieren, Klagen über Alltagsprobleme, das Erlebnis eines intensiven, wenn auch

illusorischen Gemeinschaftsgefühls. Diese Assoziationen äußern sich in Kurzszenen.¹

Die Rolle des eigentlichen Helden reduziert sich in diesen Passagen darauf, den Leser an einen Raum heranzuführen. Je größer das Figurenensemble ist, mit dem dieser dort in Kontakt tritt, desto größer und offensichtlicher werden die Fabulierfreude des Erzählers, das Interesse für Stimmungen, das sich in Digressionen von der zentralen Fabel niederschlägt. Unter diesem Aspekt beginnt die Erzählung "Zawierucha" mit einer Abschweifung vom Thema. Der Erzähler belauscht das Lallen eines betrunkenen Bauern, der in der Schenke monologisiert. Da treten zwei Kinder ein, um Besorgungen zu machen. Die Neugierde konzentriert sich auf alle drei Figuren. Der Erzähler entscheidet sich für den Betrunkenen. Nicht ohne Humor entzieht sich dieser seiner Rolle, indem er einschläft. Der Erzähler korrigiert seine "falsche" Entscheidung und folgt den Kindern nach draußen. Die Digression dient somit einer humorvollen Irreführung des Lesers. Die Kinder wurden (in der Vorzeithandlung) von den Eltern in die Schenke losgeschickt, d. h. von dem Zyklus zwischen Verlassen des Hauses und der Heimkehr, realisiert die Novelle nur die letzte Phase. Im Wald werden die Helden vom Schneesturm überrascht und kommen um.

So kreisen alle frühen bäuerlich-dörflichen Erzählungen um das Haus als einem Zentrum. Tragik deutet sich an, wenn man es nicht erreicht ("Zawierucha"), wenn man keines hat ("W je-sienną noc"), wenn man es verlassen muß ("W porębie", "Spra-

¹Die Assoziationen reichen bis in die subtilen Bereiche des Sprichworts, dessen hervorragender Kenner Reymont gewesen ist. Unter den zahlreichen Sprichwörtern zum Stichwort "karczma" gibt es zwei interessante Belege: "Kto karczmę minie, nogę wywinie" bzw. "Kto tę karczmę omija, o pierwszy kamień się rozbija". Aus einem Kurzdialog zwischen Grzela und Czerwiński erfährt man vom Tod irgendeines, nicht näher bezeichneten Bauern. Dieser war auf dem Markt, machte ein gutes Geschäft, ging jedoch, was als unüblich bezeichnet wird, an der Schenke vorbei. Grzela erläutert die Todesursache: "Potem kiełbasy zjadł, zastygła w nim i zmizerował się. Żeby był gorzałką zapił, nic by mu, jako Bóg na niebie, nie było, ale nie pił i półkwatka."

Vgl. Nowa księga przysłów polskich i wyrażeń przysłowiowych polskich. Bd. 2. Warszawa 1970, 29 (karczma Nr. 13; 13 b). Vgl. auch R e y m o n t, Pisma (Bar), Bd. 5, 213.

wiedliwie"), wenn man es nicht mit anderen Familienmitgliedern teilen will ("Śmierć"). Betrachtet man sämtliche vierundzwanzig bäuerlich-dörfliche Erzählungen in der Zusammenschau, kristallisieren sich folgende Räume (R) heraus:

- R 1 Dorf und Natur
- R 2 Bauernhaus und Hof
- R 3 Kirche (auch Pfarrhaus und Friedhof)
- R 4 Dorfschenke
- R 5 Mühle
- R 6 Amt (im Dorf)
- R 7 Stadt (Gericht, Gefängnis oder Spital)
- R 8 Bahnhof (auch Bahndamm u. ä.)
- R 9 Gutshof (auch Park, Stall oder Küche)

Aus diesem Reservoir von Schauplätzen schöpft auf besonders markante Weise die Raumstruktur des Romans "Chłopi".¹

Ähnlich den frühen Erzähltexten hat das Geschehen des Romans seine Dominante in einem Bauernhaus, dem Hof Maciej Borynas bzw. seines Sohnes Antek. Dieser Raum muß als der zentrale Schauplatz betrachtet werden. Dank dieser Funktion werden die dort lebenden Personen zu Zentralfiguren. Es sind dies insbesondere: der Altbauer selbst, Antek, Hanka und später Jagna. Die aus den Handlungserregungspunkten sich entwickelnden Konflikte dieser vier Figuren untereinander lassen sich als Sujets verifizieren, die das Zusammenleben einer Familie thematisieren: Vater-Sohn-Konflikt, inzestöses Liebesverhältnis zwischen Stiefmutter und Stiefsohn, Streit zwischen Ehefrau und Geliebten.² Die Konflikte bleiben nicht auf die Familie begrenzt, sondern ziehen andere Figuren, Familien und zuletzt die

¹Von den drei letztgenannten Räumen (R 7-9) kommen nur das Gericht (und als Novum) der Markt vor. "Gutshof" und "Gefängnis" existieren in der Romanwelt der Bauern von Lipce lediglich durch den Bericht der Figuren und des Erzählers. Auf das Fehlen der "Eisenbahnstation" im Roman "Chłopi" wurde bereits hingewiesen.

²Eine solche Konstellation von Motiven geht auf zahlreiche literarische Vorbilder in der Weltliteratur zurück. Vgl. Elisabeth F r e n z e 1, Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart 1980. (Die verletzte Gattenehre, Inzest, Mann zwischen zwei Frauen u. a.) Vgl. auch H e i n, Dorfgeschichte 39-40 und 96.

gesamte Dorfgemeinschaft in das Geschehen mit hinein. Deshalb kann man den Roman nicht als eine "Familienchronik" interpretieren.¹ Auf welche Weise die Dorfgemeinschaft bzw. andere Familien und Einzelhelden in das Geschehen räumlich integriert werden, kann die folgende Graphik veranschaulichen. Als Grundlage dient der erste Band. Bemessen nach Schauplätzen zerfällt er in fünfundfünfzig Abschnitte, die man überwiegend als Szenen bezeichnen kann. Jede Szene manifestiert sich im Erzählvorgang durch die Einheit von Ort, Zeit und Konfiguration. Die fortlaufende Numerierung des jeweiligen Abschnitts und die Angabe seines Umfangs sollen eine Orientierung im Text ermöglichen.² Zur Erläuterung der nachstehenden Graphik:

- o eine Szene, die eher statisch bestimmt ist. Bewegung findet, wenn überhaupt, nur innerhalb des Raumes selbst statt.³
- es erfolgt ein Ortswechsel. Die Bewegung verläuft in Pfeilrichtung (in der Graphik nach rechts).
- ← umgekehrte Richtung der Bewegung (in der Graphik nach links)
- N nach Unterbrechung der Handlung erfolgt ein Neuanfang.
- Die Verbindungslinien deuten die Bewegungsrichtung verstärkend an.

¹ Der deutschen Neuausgabe des Romans von 1975, die auf die gekürzte Fassung von 1926 zurückgeht, gab man den Untertitel "Eine polnische Familienchronik". Vgl. W. St. R e y m o n t, Die Bauern. Eine polnische Familienchronik. Düsseldorf-Köln 1975.

² Sämtliche Textstellen des Romans und Zitate werden, sofern nicht ausdrücklich anders gekennzeichnet, nach der bereits genannten kritischen Ausgabe Jodejka-Burzeckis und Irena Orlewiczowas belegt. Der jeweilige Band wird dabei mit dem Anfangsbuchstaben des polnischen Namens der Jahreszeit bezeichnet. Es ergibt sich folgendes Schema:

J = "Jesień", Bd. 1 der Tetralogie (bzw. Bd. 4 der Reymont-Ausgabe)

Z = "Zima", Bd. 2 der Tetralogie (bzw. Bd. 5 der Reymont-Ausgabe)

W = "Wiosna", Bd. 3 der Tetralogie (bzw. Bd. 6 der Reymont-Ausgabe)

L = "Lato", Bd. 4 der Tetralogie (bzw. Bd. 7 der Reymont-Ausgabe)

Es folgt dann die Angabe des Romankapitels und der Seite(n).

Beispiel: J.3,9 - "Jesień", Kapitel 3, Seite 9.

³ Ortsangabe: "Na Borynowym podworcu" (J.2,19). Im Verlauf der Szene erscheint Boryna. Innerhalb dieses Schauplatzes werden kleinere Ortswechsel sichtbar: "poszedł do izby" (J.2,22); "poszła na swoją stronę" (J.2,23) usw. Während Boryna abtritt, stellt der Erzähler in Dialogen die anderen Familienmitglieder vor. Vom Standpunkt des Hofes aus wird auch die Natur geschildert. Am Ende erscheint erneut der Altbauer und kündigt an, wegzugehen: "Pilnuj tu, bo idę do wójta" (J.2,26).

Nr.	Seite	Boryna	Dorf/Natur	Dominikowa	Kirche	Schenke	Schmied	Vogt	Tymdow
		R 2	R 1	R 2,1	R 3	R 4	R 5,1	R 6	R 7
1/2	J. 1, 9 - J. 1, 18								
3	J. 2, 19 - J. 2, 26	o							
4	J. 2, 26 - J. 2, 27								
5	J. 2, 28 - J. 2, 32								o
6	J. 2, 32 - J. 2, 34								
7	J. 2, 34 - J. 3, 41	o							
8	J. 3, 41 - J. 3, 43								
9	J. 3, 43 - J. 3, 53								o
10	J. 3, 53 - J. 3, 56								
11	J. 3, 56 - J. 3, 57								
12	J. 4, 58 - J. 4, 59	o							
13	J. 4, 59 - J. 4, 65								o
14	J. 4, 65 - J. 4, 67	o							
15	J. 4, 67 - J. 4, 69								
16	J. 4, 69 - J. 4, 76								o
17	J. 4, 76 - J. 4, 77								
18	J. 5, 78 - J. 5, 80								N
19	J. 5, 80 - J. 5, 83	o							
20	J. 5, 83 - J. 5, 84								N
21	J. 5, 84 - J. 5, 88								
22	J. 5, 88 - J. 5, 101								o
23	J. 6, 102 - J. 6, 103								N
24	J. 6, 103 - J. 6, 103								o
25	J. 6, 104 - J. 6, 108								o
26	J. 6, 108 - J. 6, 113								o
27	J. 7, 114 - J. 7, 114								N
28	J. 7, 114 - J. 7, 118								o
29	J. 7, 118 - J. 7, 131	o							
30	J. 8, 132 - J. 8, 134								N
31	J. 8, 134 - J. 8, 136	o							
32	J. 8, 136 - J. 8, 136								o
33	J. 8, 136 - J. 8, 136								o
34	J. 8, 136 - J. 8, 139								o
35	J. 8, 139 - J. 8, 144								o
36	J. 9, 145 - J. 9, 146								N
37	J. 9, 146 - J. 9, 148	o							
38	J. 9, 148 - J. 9, 149								
39	J. 9, 149 - J. 9, 150								o
40	J. 9, 150 - J. 9, 154								o
41	J. 9, 155 - J. 9, 155	o							
42	J. 10, 156 - J. 10, 158								
43	J. 10, 158 - J. 10, 159								
44	J. 10, 159 - J. 10, 161								o
45	J. 10, 161 - J. 10, 164	o							
46	J. 10, 164 - J. 10, 175	o							
47	J. 11, 176 - J. 11, 182								o
48	J. 11, 182 - J. 11, 183								
49	J. 11, 183 - J. 11, 184								o
50	J. 11, 184 - J. 11, 186								o
51	J. 11, 186 - J. 11, 203								o
52/53	J. 12, 204 - J. 12, 224	o							

Die Komplexität der Raumstruktur kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß sich der Erzähler an erzählerische Bauformen hält, die aus den Novellen bekannt sind. Den Erzählvorgang bestimmt das zyklische Ordnungsprinzip (Verlassen eines Hauses, Entfernung, Annäherung und Heimkehr). Es wird verstärkt durch eine häufige Verwendung von Ortsadverbien, sonstigen Ortsangaben und Verben der Bewegung. Die Szenen 3-7 ähneln in dieser Hinsicht der Raumstruktur, wie sie eingangs bei der Analyse der Erzählung "Szczęśliwi" herausgearbeitet wurde.¹ Entsprechend der epischen Breite des Romans wird dieses zyklische Prinzip zum ständigen Kunstgriff. Auf den ersten einhundert Seiten (bis Szene 22) wiederholt es sich, mit einigen Variationen, bereits sechsmal. Ausgehend von Borynas Hof werden mit jedem Weg neue Räume nacheinander einbezogen. Die Zahl der Schauplätze und ihre Bedeutung wächst mit der Anzahl der Wege, Besorgungen und Aktionen, die von Borynas Hof ausgehen. Bis zur Szene 22 ist Borynas Hof insofern die Drehscheibe. Das bedeutet allerdings nicht, daß der Erzähler, wie in den Abschnitten 3-7 gezeigt wurde, ausschließlich Borynas Handlungsstrang ausgestaltet. Vielmehr wendet er sich bereits in den ersten Kapiteln parallel den anderen Helden und ihrem Handeln zu. Von Borynas Hof aus folgt der Erzähler nicht nur Maciej, sondern auch dessen Knechten Kuba und Witek sowie Antek und Hanka auf ihren Wegen durch das Dorf. Jede dieser Figuren erlebt den Raum, in dem sie gemeinsam leben, anders, und jede realisiert in den Textpassagen, die ihr der Autor einräumt, gleichsam ihr individuelles Schicksal. Die Vielschichtigkeit

¹ 4 → Realisierung des Vorhabens: "poszedł drogą nad stawem ku młynowi" (J.2,26). Weitere Bewegungsverbren markieren den Weg: "włókł się wolno" (J.2,26), "szedł coraz wolniej" (J.2,27) oder "skręcił z drogi" (J.2,27).
 5 o Das Ziel ist erreicht: "Wszedł prosto do świetlicy" (J.2,28). Durch Dialoge werden ein blinder Bettler, der Dorfvogt und seine Frau vorgestellt. Zugleich wird auf künftiges Geschehen hingedeutet, so Borynas Weg nach Tymów (J.3,41).
 6 ← Boryna tritt den Rückweg an: "wolno wracał" (J.2,32) und ergänzend: "nie wrócił drogą, jaką był przyszedł, a tylko puścił się w dół, przeszedł most" (J.2,32) und schließlich: "Już był w swoich wrotach" (J.2,34).
 7 o Die Heimkehr ist vollzogen: "Zdjąwszy kapelusz, szedł do izby i mówił półgłosem pacierz" (J.2,34). Der Kreis hat sich geschlossen.

der Erzählvorgänge initiiert an verschiedenen Textstellen voneinander unabhängige auslösende Momente der Handlung, Kulminationspunkte und Lösungen. Bevor Boryna nach Tymów zum Gericht aufbricht, wird in das Geschehen eine Zwischenszene eingeschoben, die Kuba und Witek vorstellt (J.3,36.39). In den darauffolgenden Abschnitten 12-14, 16-17 wird Kuba zum partiellen Protagonisten, indem der Erzähler aus dessen Perspektive das Geschehen herstellt. In der Dorfschenke, wohin ihm der Erzähler folgt, läßt Kuba sich, vom Schankwirt Jankiel verleitet, aus finanzieller Not auf Wilderei ein. Weitere Szenen ergänzen dieses Motiv. Im Abschnitt 46 erreicht es seinen Höhepunkt und am Tag, als Antek und Hanka durch Boryna vom Hof verjagt werden, liegt Kuba, vom Förster angeschossen, im Pferdestall. Die Lösung dieses Seitenmotivs (Kubas Tod) steht dabei in Kontrast zu dem vorläufigen Kulminationspunkt des zentralen Geschehens (Borynas Hochzeit mit Jagna).

Mit einer übergreifenden Schilderung der Natur und des Dorfes, wodurch sich der Erzähler von Borynas Hof und dessen Figuren loslöst, ergibt sich ein Neuansatz (Szene 23). Zum neuen Mittelpunkt und zur Drehscheibe wird im folgenden der Hof Dominikowas (bis Szene 29). Je näher die Hochzeit zwischen Boryna und Jagna heranrückt, desto offensichtlicher korrespondieren beide Räume miteinander. Diese Konstellation endet dann vorerst mit dem ersten Band des Romans.

Der Neuansatz zu Beginn des zweiten Bandes leitet zur dritten Drehscheibe des Geschehens, zum Hof des alten Bylica, wohin Antek und Hanka umgezogen sind. In den ersten drei Kapiteln treten die beiden früheren zentralen Räume und ihre Figuren gänzlich in den Hintergrund. Später übernehmen weitere Räume diese Funktion, ohne jedoch dauerhaft Borynas Hof in seiner Rolle zu verdrängen.

Der erste Band zerfällt in fünfundfünfzig räumlich gegliederte Abschnitte bzw. Szenen. In der gesamten Tetralogie beläuft sich ihre Zahl auf beinahe dreihundert. Die nachfolgende Tabelle erfaßt die wichtigsten Schauplätze des Romans. Es ergibt sich folgende prozentuale Verteilung zwischen Textumfang und Schauplatz:

Raum		"Jesień"	"Zima"	"Wiosna"	"Lato"
R 1	Dorf; Natur	23%	28%	34%	25%
R 2	Borynas Hof	35%	35%	45%	29%
R 2,1	Dominikowas Hof	18%	0,5%	2%	3%
R 2,2	Bylicas Hof		9%	4%	
R 2,3	bei Kłęb		8%	4%	2%
R 2,4	Scheune Płoszkas		0,5%		
R 2,5	bei Tereska			0,5%	
R 2,6	bei Sikorzyna			0,5%	
R 2,7	bei der Schulzenfrau			0,5%	
R 2,8	bei Szymek				6%
R 2,9	bei Gołęb				2%
R 2,10	deutsche Ansiedlung			2%	
R 3	Kirche und Pfarrhaus	5%	3%	2%	13%
R 3,1	beim Organisten		1%	1%	9%
R 4	Dorfschenke	5%	10%	4%	2%
R 5	Mühle und Sägewerk		5%		
R 5,1	beim Schmied	1%			2%
R 6	beim Dorfvogt	2%		0,5%	
R 6,1	vor dem Amt				7%
R 7	Tymów	11%			

Selbst eine vorsichtige Interpretation dieser Ergebnisse stellt die weitverbreitete Ansicht, wonach die zweite Hälfte des Romans einen "Epilog" darstellt, in Frage. Krzyżanowski führte für diese These folgende Argumente an:

"Skoro dramat Borynów rozegrał się z końcem tomu drugiego, dwu dalszym przypaść musiała rola epilogu. Epilog ten, rzecz jasna, musiał być organicznie związany z samym dramatem, i istotnie, zapowiedzi jego snują się od początku, od ekspozycji, z konieczności kondensowane i intensyfikowane od chwili, gdy dramat przedwcześnie się ukończył."¹

Bezogen auf die Motivebene kann man dem Forscher durchaus zustimmen. Mit der "Schlacht im Wald" scheiden zwei zentrale Figuren, Boryna und Antek, aus dem Geschehen gänzlich oder lang-

¹ Krzyżanowski, Twórca i dzieło 82.

fristig aus. Der Altbauer erholt sich nicht mehr von seinen Wunden, und Antek wird mit den übrigen Bauern von Lipce eingekerkert. Mit dem Ende des zweiten Bandes findet ein Großteil der Familienkonflikte bei den Borynas entweder seine Lösung oder seine vorläufige Aussetzung bzw. Aufschiebung.

Mit einer Aussöhnung endet der Vater-Sohn-Konflikt, während das Motiv der Mißheirat durch die Wendung der Ereignisse modifiziert wird. Der Ehekonflikt zwischen Antek und Hanka sowie die Schilderung des ehebrecherischen Verhältnisses von Antek und Jagna werden erzählerisch aufgeschoben. Die in Relation zu den beiden ersten Bänden noch verstärkte Präsenz des Raumes R 2 erinnert jedoch gleichzeitig daran, daß auf Borynas Hof - wie auch Krzyżanowski expressis verbis eingesteht - der Kampf zwischen den Rivalinnen Hanka und Jagna sowohl um den im Gefängnis einsitzenden Antek als auch um den künftigen Besitz des Hofes auf die erzählerisch-dramatische Durchführung wartet. Dieses kompositorische Moment bestärkt in der Ansicht, daß die Ereignisse nach der Waldszene keinesfalls einen "Epilog" darstellen können. Vielmehr verlagert der Erzähler den Schwerpunkt der Erzählperspektive von den beiden männlichen Protagonisten Boryna und Antek auf die weiblichen Hanka und Jagna. Unter diesem Aspekt finden die ausgesetzten Familienkonflikte erst ihre Lösung am Romanschluß, d.h. in der Vertreibung Jagnas, an der auch Antek beteiligt ist, indem er sich von seiner früheren Geliebten lossagt:

"- W gromadzie żyję, to i z gromadą trzymam! Chceta ją wypędzić, wypędźta; a chceta se ją posadzić na ołtarzu, posadźta! Zarówno mi jedno!" (L.13,243)

Auf einer abstrakteren Ebene als die Handlung bestimmt der Raum die Existenzweise der Romanwelt. Die Helden wechseln einander ab, sie sind Herr auf dem Hof und werden doch von der nachfolgenden Generation abgelöst. Das Dorf und seine Häuser ruhen dagegen gleichsam zeitlos in ihren Grundfesten:

"Lipce ano siedziały z obu stron stawu jak przódzi, jak zawdy chyba od początku świata, całe w sadach rozrosłych a w opłotkach." (W.1,16)

Mit diesem Charakteristikum ist der zweite zentrale Fixpunkt der Raumgenese gewonnen, das Dorf als komplexes Ganzes.

4. 2. Das Dorf Lipce

Alle in Kapitel 4. 1 aufgezählten räumlichen Merkmale lassen sich als Phänomene bzw. Teilbedeutungen des Oberbegriffs "Dorf" interpretieren. Insofern variieren sämtliche Räume und die darin verlaufenden Handlungen der bäuerlichen Helden ein Generalthema. Dabei wächst dieses Thema mit jedem der vier Teile des Romans. Die acht zentralen erzählten Räume des ersten Bandes bereiten den Weg vor, die folgenden Bände zeigen dreizehn, siebzehn und am Ende insgesamt zwanzig Schauplätze.

Trotz des Ausscheidens von Boryna und Antek beginnen sich die Handlungsstränge, die oft mit jeweils einem Raum verwurzelt sind, zu stauen.¹ Maria Rzeuska bestätigt diese These, indem sie bei ihrer Analyse die Aufmerksamkeit gerade auf die zweite Hälfte des Romans lenkt:

"Można /.../ powiedzieć, że z punktu widzenia fabuły struktura poszczególnych tomów przedstawia się, jak następuje: pierwszy i drugi są pewną całością rozwijającą się harmonijnie, swobodnie, choć oczywiście dynamicznie, trzeci i czwarty cechuje nagły wzrost napięcia, aż ciasno tu od zdarzeń i konfliktów."²

Die Autorin übersieht jedoch bei ihrer Argumentation offenbar, daß die "Enge" der Ereignisse und die daraus resultierende Spannung von der graduell anschwellenden räumlichen Ausdehnung des "Dorfes" und seiner Schauplätze nicht zu trennen ist. Alle Motive, die Rzeuska als "Zündstoff" für die Konfliktentladungen in der zweiten Hälfte der Tetralogie benennt und verantwortlich macht, haben ihren Ursprung nicht im "Frühling", sondern

¹Ohne an dieser Stelle späteren Ausführungen zur Rolle zukunftsweisender Vorausdeutungen im kompositorischen Aufbau des Romans vorzugreifen, muß zur These des Handlungsstaus darauf hingewiesen werden, daß durch Andeutungen der Figuren und des Erzählers eine spannungserzeugende Erwartung geweckt wird, die zumindest teilweise in Erfüllung geht. Agata kehrt mit der Ahnung ihres baldigen Todes ins Dorf Lipce heim (W.1,14-15), die Bäuerin Kłębowa prophezeit: "- Do cna, widzę, zwątleliście, nie do roboty już wama, nie!" (W.1,20-21). Derart eindeutige Voraussagen bewahrheiten sich im Erzählverlauf beinahe regelmäßig. Vgl. L.11,219-220.

²R z e u s k a, "Chłopi" Reymonta 103.

bereits im "Herbst".¹ Zu Beginn des "Frühlings" kommentiert Agata die vergangenen Ereignisse in Lipce während des "Herbstes" und "Winters", die sie retrospektiv durch den Bericht der Augenzeugin Kłębowa miterlebt, mit dem Ausruf:

"- Mój Boże, tam we świecie ciągiem myślałam o Lipcach, ale żeby takie sprawy się działy, to mi nawet i do rozumu nie przychodziło... a tom nawet póki życia długiego i nie słyszała o podobnym! Złe się tutaj osadziło na dobre czy co?" (W.1,24)

Wenn man das Gesamtgeschehen vom Schluß her betrachtet, assoziiert der Erzähler den dörflichen Raum vor allem mit fünf Zentren, wie in der Tabelle auf Seite 70 gezeigt werden konnte. Borynas und Dominikowas Höfe besitzen neben einer quasi privaten und familiär-intimen auch eine dörflich-öffentliche Bedeutung.² Sie reflektieren nämlich in der Pars-pro-toto-Technik die Lebensformen der ganzen Dorfgemeinschaft. Boryna und Jagna exemplifizieren so die "Bauernhochzeit" an sich. Das Ereignis wird zur Angelegenheit der gesamten Bauernschaft von Lipce:

"Ludzie wychodzili przed domy, do sadów, na płoty, a jaki taki, choć nie weselny, przystawał do nich, by się aby napatrzeć i nasłuchać, że nim doszli, już się prawie cała wieś stłoczyła i okrężała weselników ciżbą, iż coraz wolniej szli, a dzieci chmarą nieprzeliczoną i z wrzaskiem a przyśpiewaniem przodem biegły." (J.11,183)

Nicht alle Dörfler partizipieren als Gäste an der Feier, doch die Anwesenden vertreten das ganze Spektrum der Dorfmeinung. Das Ereignis kommentieren daher nicht konkrete Figuren, sondern anonyme Stimmen:

- "- Wysadzili się, no, no! - dziwili się ludzie.
- Jakże, z tysiąc złotych kosztuje wesele...
- Opłaciło się niezgorzej, bo to nie zapisał sześciu morgów!
- Za tę dziecińską krzywdę se balują.

¹Vgl. ebd. 102.

²Jean Paul d' Ardeschah wies bereits im Vorwort von 1916 auf dieses Merkmal hin, auch wenn sein Begriff "kommunistisch-demokratisches Element" zu Mißverständnissen führen dürfte. Vgl. dazu Jean Paul d' A r d e s c h a h, Einführung in: W. S. R e y m o n t, Die polnischen Bauern. Bd. 1/2. Jena ²1916, XXII.

- A Jagna siedzi jak ten mruk.
- Maciej za to ślepiami świeci kiej żbik!
- Kiej to próchno, moiściewy, kiej próchno!
- Będzie on jeszcze płakał." (J.11.192)

Da jedes Individuum im Rampenlicht des Kollektivs steht, geht Familiär-Intimes in Dörflich-Öffentliches über und umgekehrt. Die Pars-pro-toto-Technik erlaubt es dem Erzähler, typische Momente aus dem Leben des Dorfes am Beispiel eines einzigen Hofes zu illustrieren:

"Gospodarstwo Borynów, jako najbogatsze, daje jednocześnie autorowi sposobność do zarysowania obrazu pełniejszego i z epickiego punktu widzenia jest motywem przedstawiającym większy interes artystyczny".¹

Bei Boryna werden vornehmlich die gemütlichen Abende, die zentralen kirchlichen und weltlichen Feste begangen. Volksglaube, Folklore, Spiele, Bräuche und Legenden akzentuieren nämlich das Dorf ebenso wie die Konflikte und Schicksale der Helden.

Kirche und Dorfschenke besitzen als die beiden anderen Räume, trotz prinzipieller Unterschiede, in der Romanwelt eine weitgehende Gemeinsamkeit. Sie tragen einen reinen dörflich-öffentlichen Charakter. Sie führen die Figuren aus rituellen² bzw. weltlichen Anlässen zusammen, sie verbinden die Teilnehmer und isolieren die Außenstehenden. Alle zwanzig Schauplätze ergeben das Gesamtbild von Lipce:

"Celem Reymonta było przedstawić w obszernym, możliwie najbardziej wyczerpującym obrazie epicką wizję wsi. /.../ Lipce w Chłopach to pewna epicka synteza obrazowa ukazująca środowisko wiejskie we wszystkich typowych dla niego ośrodkach."³

¹R z e u s k a, "Chłopi" Reymonta 48-49. "Reichtum" darf allerdings nicht im Sinne eines "Überflusses", sondern als ein Maß an "Wohlstand" verstanden werden. Wohlstand befreit von dem täglichen Kampf ums Überleben und schafft Freiräume für andere Werte. Von hier aus ist Boryna "reicher" als der alte Bylica, als Jagustynka, Kozłowa oder Agata.

²Vom Standpunkt der römisch-katholischen Lehre wirft der Glaube der Reymontschen Bauern einige Fragen auf. Das Adjektiv "religiös" wurde daher gemieden. Vgl. L i c h a ń s k i, Biblioteka analiz literackich Nr. 30, 73.

³R z e u s k a, "Chłopi" Reymonta 40.

Neben dem Dorf Lipce selbst werden im Erzähltext etwa fünf- undzwanzig andere Dörfer genannt. Doch besteht ihre einzige Funktion darin, als abstrakte Namen die Illusion eines dörflichen Großraums zu schaffen. Einige sind gar am Horizont von Lipce aus zu sehen:

"Wokół zaś, jak jeno dojrzeć, stały sinym wiankiem lasy i rozlewały się pola nieprzejrzane, leżały wsie dalekie, wsie kieby te szare lizski przywarte do ziemi, a w sady pochowane". (W.1,11-12)

Die "Nachbarn" besuchen die Kirche von Lipce und das Kirchweihfest, helfen den Bäuerinnen, als die Männer im Gefängnis einsitzen usw. Doch greifen sie an keiner Stelle in das Romangeschehen direkt ein und bleiben stumm. Während weiterhin die bäuerlichen Figuren Tymów aufsuchen, bleibt den Bürgern der Zutritt ins Dorf vom Erzähler verschlossen. Die Dorfgemarkung erscheint als ein "magischer Schutzkreis",¹ den keine nicht-bäuerliche Figur überwindet.

Die Prozession der Dörfler zur Dorfgemarkung beschwört diese Autarkie-Idee, durch die der magische Schutzkreis in rituellen Zeremonien erneuert wird (W.7,183-194). Jenseits dieses Grenzwalls, der Wegkreuze, Felder, Wege, Wälder und Nachbardörfer, jenseits von Tymów, das selbst eine Wortschöpfung des Erzählers ist, befindet sich das Vakuum, eine "terra incognita", die Reymonts Bauern als "Welt" bezeichnen.

Die Vorstellungen von der Welt reichen nicht weiter als die Erinnerungsfetzen Witeks an Warschau, wo er als Waisenkind mit fünf Jahren von der Kätnerin Kozłowa abgeholt wurde:

"/.../ juści... ziąb był... piechtyśmy szli do maszyny... baczę... a tu tyła jarzącego światła... że jeszcze mę w oczach ćmi... baczę... a dom kiele domu i takie wielgachne niczym kościół..." (J.9,148)

Und Jagna fragt sich voller Neugierde beim Anblick des vielgereisten Rocho, wo denn die "Welt" wohl liegen mag:

"Jak to tam może być w tym świecie? - myślała.- Gdzie to iść, żeby tam zajść?... Naokół przeciech ino wsie a pola, a bory, a za nimi też wsie i pola, i lasy... Ze sto mil trza iść abo i z tysiąc - myślała i miała dziwną ochotę się spytać, ale gdzieby to zaś mogła,

¹W y k a, Reymont, czyli ucieczka do życia 197.

wyśmiałyby ją jeszcze..." (J.7,124)¹

Diese Abgrenzung des Raumes besitzt in der Romankonzeption einen bedeutenden modellbildenden Charakter. Aus einem solchen Modell jedoch den Schluß ziehen zu wollen, der Erzähler zwinge seine Dorfwelt unter eine kulturelle Glasglocke, käme einer schwerwiegenden Fehlinterpretation gleich. Je bereitwilliger man der bereits zitierten These Maria Rzeuskas zustimmt, wonach Reymonts Lipce ein möglichst vollständiges episches Bild des polnischen Dorfes vorstellt, desto stärker rückt in den Vordergrund der Raumanalyse der spezifische Blickwinkel, unter dem der Erzähler dieses "Bild" zeichnet. Der Blick ist nicht auf einige wenige Details verengt, sondern schließt mosaikartig ein breites Panorama von Vorgängen mit ein. Während sich offensichtlich die Positivisten damit weitgehend begnügten, einzelne wichtige Phänomene des Dorflebens ans Licht zu holen und literarisch aufzuzeigen,² bündelt Reymont die Phänomene zur Gesamtkomposition. Wenn der Bezug von Dorf und Außenwelt zunächst im Sinne einer Isolation rezipiert werden kann, spiegelt er tatsächlich einen in der polnischen Literatur seltenen Kunstgriff, der sich als bäuerliche Sichtweise bezeichnen läßt.³

In der realen Wirklichkeit Reymonts wurde die Kommunikation zwischen Dorf und Außenwelt durch die Eisenbahn, das Automobil, die Zeitung, die Verwaltung etc. hergestellt, in der fiktiven Wirklichkeit des Romans verbreiten sich Informationen entlang der historischen Handels- und Wallfahrtswege, die

¹Interessant ist, daß während Jagna diese Neugierde plagt, in der Stube der Sohn des Bauern Rafał sitzt. Er ist gerade aus dem Militärdienst heimgekehrt. Er könnte Jagna informieren. Und doch wird er vom Erzähler mit einem Tabu belegt und muß schweigen.

²Vgl. Józef B u r s z t a, Chłopskie źródła kultury. Warszawa 1985, 197-207.

³Festmachen läßt sich diese These daran, daß die Rezeption des Textes durch ein referentielles Vorwissen aus dem Bereich der Ethnologie und Kulturgeschichte begünstigt wird. Vgl. Irena L e c h o w a, Pozycja Reymonta wobec kultury ludowej. In: Prace Polonistyczne 24 (1968), 62-81; Barbara G u z i k, Piękno folkloru ludowego na podstawie fragmentu "Chłopów" - "Wesele Boryny". In: Polonistyka 21 (1968), Heft 1, 27-30; Jan St. B y s t r o ó, Kultura ludowa. Biblioteka kultury. Bd. 1. Warszawa 1947.

Lipce streifen.¹ Als Informationsträger fungieren Bettler, Pilger und fahrendes Volk aller Art (ludzie wędrowni).² die mit Einzug der kalten Jahreszeit das Dorf aufsuchen und so den erzählten Raum archetypisch mit der 'großen' Welt und ihren Ereignissen verbinden. Die bäuerliche Erzählperspektive zeigt sich nicht nur in der Art der Nachrichtenverbreitung, wie sie für Kulturen im vorindustriellen Zeitalter wohl typisch war, sondern auch im Charakter der Nachrichten. Es fehlt ihnen vor allem das Merkmal der Aktualität.

Bevor die Information die Hörer erreicht, ist sie Vergangenheit, erstarrt zur Erzählung. Dank dieser Verwandlung wird Tagesgeschehen relativiert, es verliert die Bedeutung, die ihm der Mensch des modernen Zeitalters zubilligt.³

In den Bettlern und Pilgern findet man bei Reymont ausschließlich bäuerliche Figuren wieder, die in ihrer Wanderschaft ein archaisches bäuerliches Gesetz realisieren, welches Bystroń mit folgenden Worten skizziert:

"/.../ wreszcie do czasów niedawnych dość powszechnym był zwyczaj, że gospodarz, nie czując już siły do pracy, oddawał gospodarstwo dzieciom i sam szedł na żebrzy, traktując to jako wypoczynek po znoju całego życia, jako możliwość pożądanego zetknięcia się z sławnymi kościołami, z miejscami odpustów i pielgrzymek, wreszcie jako używanie wolności na stare lata."⁴

Im Roman erläutert der alte Bylica seinen Entschluß, betteln

¹ Letztere markieren im Roman die Orte Częstochowa, Wilno, Kalwaria (bei Krakau) und sogar das Heilige Land. Vgl. J.5,79.

² Die Rolle dieser Vaganten als Informationsträger und ihre Bedeutung für das polnische Dorf untersuchte sehr eingehend J. St. Bystroń. Vgl. B y s t r o ń, Kultura ludowa 101-125.

³ In dem Epos "Pan Tadeusz", das die Welt der patriotischen Szlachta zeichnet, treten Bettler und Pilger in einer ähnlichen Funktion auf. Entsprechend den Erwartungen der Hörerschaft sind die Informationen aber durchaus "aktuell". Vgl. Adam M i c k i e w i c z, Pan Tadeusz. Biblioteka Narodowa. Serie I. Nr. 83. Wrocław 1971, 77-80.

⁴ B y s t r o ń, Kultura ludowa 102. Die Interpretation des Phänomens erscheint hier ein wenig naiv. Die Vorstellung vom "sorglosen Alter" desillusioniert Reymont auf menschlich tiefe Weise in den Schicksalen Agatas und Bylicas. Vgl. J.1,9-10 und J.10,165-166.

zu gehen, ähnlich:

"Już to sobie z dawna umyśliłem... Co wama mam ciężyc, kiej dobre ludzie wspomoga... We świat se pociągne z drugimi... święte miejsca obacze... co nowego się przewiem... Jeszczeh wama spory grosz przyniese... /.../ juści... wstydał się bede... komu głód kumą, temu torba matką." (L.2,46)

Die Eindrücke von der Welt werden von den bäuerlichen Bettlern für die Hörerschaft "aufbereitet". Neben der Information dienen sie der moralischen Belehrung oder der Stärkung des Volksglaubens. Heiligenlegenden und Volkserzählungen nehmen daher im Roman breiten Raum ein.¹ Die Akzeptanz dieser Geschichten beginnt jedoch bereits, Alt und Jung in zwei Lager zu trennen, indem die Jungbauern (Antek, Schmied, Grzela u. a.) ihre Informationen aus der Zeitung zu beziehen lernen. An dieser Schnittstelle offenbart sich erstmals der Epos-Charakter des Werkes. Das Ende einer Epoche zeichnet sich ab, Altes wird allmählich von Neuem abgelöst:

"Zmiana ta polegała na tym, że dawna, patriarchalna społeczność chłopków odeszła w przeszłość, że miejsce jej poczęła zajmować generacja chłopów, świadomych współuczestników i współtwórców dziejów narodu. /.../ Słowem, na przełomie wieków wypadł moment najwłaściwszego spojrzenia epickiego na chłopka polskiego, moment analogiczny do tego, który o lat siedemdziesiąt wcześniej doszedł do głosu w 'Panu Tadeuszu', chwytającym ostatnie przeblyski dawnego życia szlacheckiego".²

In diesem Zusammenhang repräsentieren Boryna das untergehende Bauerntum und Antek die neue Generation.³ Veränderungen, die in Jahrzehnten abliefen, verdichten sich in Lipce auf ein einziges Jahr. Es kann daher nicht überraschen, daß die erzählten Räume "Bauernhaus" und "Dorf" nacheinander und in schneller Folge die bunte Palette dramatischer Vorgänge initiieren.

¹Vgl. Kap. J.7, Z.4 und Z.10. Reymont ahmte den naiv-volkstümlichen Ton in den Erzählungen "Legenda wigilijna", "Legenda" und "Gęsiarka" nach.

²K r z y ż a n o w s k i, Twórca i dzieło 76.

³Vgl. hierzu Dębicki, Vorwort in: Reymont, Pisma (Dębicki), Bd. 1, 9.

Neben der beschleunigten Entwicklung der Handlungsstränge fallen im Verlauf der vier Jahreszeiten einige fundamentale Veränderungen in Lipce auf, die mit dem Generationswechsel einhergehen. In dieser Hinsicht bildet die Hochzeitsfeier des Altbauern Boryna eine wichtige Schnittstelle. Die Vertreter der alten Generation sind unter sich und diskutieren über die Lösung des Waldkonflikts und über die Gründung einer Schule. Eine russische Dorfschule, wie sie die zaristischen Behörden vorschreiben, lehnen die Alten entschlossen ab. Boryna stellt apodiktisch fest:

"- Szkoły nam takiej nie potrzeba!" (J.11,188)

Dieser Grundsatz verliert zwar bis zum Ende des Romans nicht an Bedeutung und Aktualität, wird aber für die Handlung erst relevant, als ihn die junge Generation übernimmt. Als die Auseinandersetzung mit den russischen Beamten ein halbes Jahr später tatsächlich stattfindet, vertreten das Dorf die Jungbauern Antek, Grzela u. a., die an der Beratung nicht teilnahmen.

5. Die Bedeutung der erzählten Zeit für die Makrostruktur des Romans "Chŭopi"

Neben dem Raum stellt die Zeit ein wichtiges Darstellungsmittel des Erzählens dar. Man unterscheidet vor allem zwischen Erzählzeit,¹ die am häufigsten mit der Zahl der Druckseiten angegeben wird, und der erzählten Zeit, die unmittelbar im Erzähltext ihren Ausdruck findet:

"Die Gesamtheit der Zeitangaben, die das erzählte Geschehen, dessen allgemeinsten Inhalt eine Veränderung ist, als Prozeß und als Geschichte, d. h. Situierung einer Sache in der Zeit, erkennbar machen, nennen wir die erzählte Zeit im Text."²

Schickt man Wolfgang Kayzers epische Grundformel voraus, wonach der Erzähler einer Hörerschaft, "etwas, was geschehen ist",³ erzähle, stellt sich die Frage nach dem Verhältnis beider Zeitebenen zueinander. Da in der Epik Vorgänge, Ereignisse, Dialoge etc. nicht mehr (wie im Drama) synchron zur Erzählzeit ablaufen, d. h. als gegenwärtig dargestellt werden, muß der Erzähler andere Möglichkeiten der sog. Zeitbewältigung für das Geschehen ausschöpfen.

Traditionellerweise erhebt man an den Erzähler dabei folgende Forderung:

"Dem Dichter ist es aufgegeben, seine Ideen und Meinungen, seine Raum- und Charaktervorstellungen in zeitliche Vorgänge, in Geschehen umzusetzen oder doch einzubetten, wenn er sie erzählbar machen will."⁴

Ein erstes deutliches Indiz für die Einbettung des Geschehens in "zeitliche Vorgänge" markiert wohl das in Kapitel 4 heraus-

¹Vgl. L ä m m e r t, Bauformen des Erzählens 23-32. Kanzog unterscheidet zwischen Text- und Aktzeit. Vgl. Klaus K a n z o g, Erzählstrategie. Eine Einführung in die Normeinübung des Erzählens. Heidelberg 1976, 47-60.

²K a h r m a n n, Erzähltextanalyse 152.

³K a y s e r, Das sprachliche Kunstwerk 349.

⁴L ä m m e r t, Bauformen des Erzählens 21. Lämmert stellt dabei narrative Texte in den Bezug der Formel "Es ward... und dann...".

gearbeitete sog. zyklische Ordnungsprinzip, durch das Räume in der fiktiven Romanwelt miteinander verknüpft werden. Diese Verknüpfung wird als Hin- und Rückweg, die eine Figur zurücklegt, realisiert. Die Tatsache der Bewegung sowie ihre Ausrichtung auf ein Ziel ergeben nur dann einen Sinn, wenn sie außer der Raumbewältigung auch eine Zeitbewältigung illusionieren.

Jeder neue "Rundgang", jeder Kreislauf, begriffen in den Zeitwörtern "weggehen", "ankommen", "heimkehren" etc., jede neue Realisierung des zyklischen Ordnungsprinzips signalisiert einen zeitlich relevanten Vorgang. Der Terminus "Vorgang" (im Sinne von "gehen") entspricht, wie man sehen kann, sehr bildhaft und doch präzise der Erzählsituation in Reymonts Roman. Unter dem räumlichen Aspekt manifestiert er sich allerdings als ein "Rundgang" im Sinne der drei obigen Zeitwörter (abstrakt: A-B-C-B-A). Nur unter dem Zeitaspekt ist er als ein echter Vorgang aufzufassen (abstrakt: a-b-c-d-e). Analog zum letzteren suggerieren Bewegungsverbren, an sie gekoppelte Präpositionen und Adverbien die Sukzessivität des Geschehens, in das die Figuren am jeweiligen Ort szenisch verwickelt werden. Dem Dialog Borynas mit dem Dorfvogt folgt Borynas Reflexion über die eventuelle Heirat. Die erste Szene ist der Auslöser für das Geschehen in der zweiten usw.

Der Gesamttext setzt sich aus einer hohen Anzahl derartiger Erzählphasen zusammen. Die Grenze zwischen zwei benachbarten "Rundgängen" wird durch die Kausalität des vorangehenden Geschehens überwunden. Es entsteht eine kontinuierliche Ereigniskette.¹ Boryna erläutert beim Dorfvogt:

"- Ja do was, Pietrze, wedle tej mojej sprawy, co ma byc jutro."
(J.2,29)

Als der Altbauer im folgenden Kapitel erneut den eigenen Hof verläßt, kennt der Leser nicht nur den Grund, sondern auch das Ziel seines Aufbruchs. Die Angabe "jutro" (morgen, am nächsten Tag) erschließt die chronologisch-sukzessive, vorwärtsgerichtete Strebekraft der Ereignisse, die zwei Erzählphasen dynami-

¹Vgl. ebd. 26.

siert. Die konkrete Zeitangabe situiert die zeitlichen, sukzessiven, kausalen und kontinuierlichen Vorgänge auf einer imaginären Zeitachse, die sich in den Kategorien von Sein, Werden und Vergehen linear ausdehnt. Die räumlich-zeitliche Konstellation läßt sich erweitert abstrahieren:

Räumlich: A-B-C-B-A / A-B-D-B-A / usw.

Zeitlich: a-b-c-d-e / f-g-h-i-j / usw.

Die Zeitachse erhält ihre Ausdehnung durch die ununterbrochene Aneinanderreihung mehrerer erzählter Tagessequenzen. Ein solches Schema strukturieren sofort zu Beginn des Romans die Kapitel J.1-4.

Im Normalfall begrenzen ein Tag oder dessen Ausschnitt das Geschehen eines ganzen Kapitels. In Kapitel J.3 beginnt die Handlung am frühen Morgen und endet am Abend. Die Kapitel J.7; J.8; Z.4; Z.6; W.1; W.7; L.2; L.3 und L.4 wiederholen dieses Zeitschema ohne größere Abweichungen. Die Einheit zwischen der äußeren Bucheinteilung (Kapitel) und der erzählten Zeit in Form von Tagessegmenten ist nicht im ganzen Roman beibehalten worden, ein Umstand, der bereits angesichts der Tatsache einleuchtet, daß der Erzähltext vier Jahreszeiten inhaltlich ausfüllt, formal jedoch aus "nur" 49 Kapiteln besteht.¹

Um das Grundkonzept wahren zu können, mußte notwendigerweise zu den Mitteln der Zeitraffung und -aussparung gegriffen werden. In vielen Kapiteln verteilt sich die jeweilige Handlung folglich auf mehrere Tage. Dieses Prinzip findet man bereits in den ersten beiden Bänden der Tetralogie vor, es ist dort allerdings seltener vertreten als in den beiden letzten. Kapitel J.10 handelt beispielsweise an drei aufeinanderfolgenden Tagen. Die Grenzen zwischen diesen bleiben jedoch deutlich markiert, die Zeiteinheit des Tages ist also gewahrt:

Tag 1: "w mrokach" (J.10,156-161)

Tag 2: "nazajutrz rano" (J.10,161-173)

Tag 3: "rano nazajutrz" (J.10,173-175)

¹Vgl. R z e u s k a, "Chłopi" Reymonta 26. Abgesehen vom gigantischen Umfang eines solchen Unternehmens wäre nach dem ästhetischen Wert eines derartigen Gebildes zu fragen.

Das Wort "Tag" (dzień) und seine Synonyme bilden zentrale Bestandteile der Zeitachse. Um dieses zu belegen, genügt es, den ersten Satz eines jeweiligen Kapitels zu betrachten. Vier Beispiele sollen dieses Merkmal verdeutlichen:

J. 4, 58: "Była niedziela - cichy, opajęczony i przesłoneczniony dzień wrześniowy."

Z. 2, 26: "Jakoś o samym południu dzień się nieco rozjaśnił".

W. 11, 281: "Już tak dniało, że caluśki świat pokrył się był sinawą modrością kiej śliwa dojrzała".

L. 4, 79: "/.../ Hanka całkiem nie mogła zasnąć tej nocy".

In Wirklichkeit beginnen dreiundzwanzig der neunundvierzig Kapitel allein im ersten Satz mit der Zeitangabe. Zieht man die weiteren Sätze am jeweiligen Kapitelanfang heran, ist jedes Kapitel mehrfach durch Zeitadverbien oder Substantiva der Zeitbestimmung ausgewiesen. Ähnliches gilt für das Kapitelenende. Auf diese Weise erhält der Erzählvorgang seinen festen Platz auf der imaginären Zeitachse.

Selbst in zeitgerafften Passagen verläßt der Erzähler dieses "Tagesschema" nicht, auch wenn dort der "Tag" als ein Symbol der jeweiligen Naturstimmung charakterisiert wird. Die Belege sind wiederum sehr zahlreich. Ein Beispiel aus je einem Band mag daher genügen:

Spätherbst: "Krótkie, smutne, bezsłoneczne dni wlekły się ciężko przegniłymi smugami światła, a noce zapadały czarne, głucho, rozpaczliwe bezustannym, monotonnym chlupotem..." (J.6,102)

Winterende: "A dni przechodziły niepowstrzymanie, /.../ szły i szły, iż ledwie człowiek ozwar oczy, ledwie się obejrzał, ledwie coś niecoś wyrozumiał, a już nowy zmrok, już noc, już nowe świtanie i dzień nowy, i turbacje nowe, i tak ano w kółko, bych się jeno woli boskiej stało zadość!" (Z.13,217)

Frühling: "Dni już szły długachne, rankami omglone, szarawe i cicho narzane w południa, a zorzami o zachodzie rozpalone, prawej zwiesny dni." (W.6,146)

Erntezeit: "Albowiem te żniwne dni toczyły się już kiej koła rozmigotane złocistymi szprychami słońca i przechodziły jedno za drugimi, a coraz chybciej, i zarówno znojne, i zarówno ciężkim a radosnym trudom oddane." (L.13,249)

In allen genannten Fällen fehlt das Vorkommen einer konkreten Zeitbestimmung, d. h. einerseits die Benennung der Uhrzeit und andererseits die Datierung nach dem bürgerlichen Kalender. Stattdessen wird die Tageszeit nach dem Stand der Sonne, nach Hell und Dunkel, nach der Ausübung bestimmter Arbeiten im Laufe des Tages, nach den Mahlzeiten oder dem Läuten der Kirchenglocke bestimmt. Die Tageszeiten koordinieren das Geschehen im ganzen Dorf und werden kollektiv erlebt. Mit dem Sonnenaufgang ziehen die Dörfler auf die Felder, um mit dem Sonnenuntergang gemeinschaftlich ins Dorf zurückzukehren. Man unterscheidet Arbeits- und Feiertage. Analog erfolgt die Datierung nach den Festen und Heiligen des Kirchenkalenders. Wenn man insgesamt die Zeitbezeichnungen und Zeitadverbien betrachtet, erscheinen sie als funktionelle Wiederholungen. In diesem Zusammenhang erläuterte Lotman:

"Wir brauchen den Text /.../ nur als poetischen zu identifizieren, und sofort tritt die Präsumpion in Kraft, daß alle in ihm vorkommenden Geordnetheiten einen Sinn haben. Dann wird - im Hinblick auf die künstlerische Struktur - keine einzige Wiederholung mehr zufällig wirken. Aus diesem Grunde wird die Klassifizierung der Wiederholungen zu einem der entscheidenden Charakteristika der Textstruktur."¹

Eine wesentliche Erklärung liegt im szenischen Erzählen. Es scheint, daß mit den einzelnen Szenen, ihre Zahl wurde bereits mit dreihundert angegeben, jeweils mehrere Zeitangaben korrespondieren.² Oskar Walzel charakterisierte szenisches Erzählen mit dem Begriff der "mimischen Vergegenwärtigung".³ Diese Vergegenwärtigung, Reymont benutzte analog den Terminus der "mog-

¹ Lotman, Die Struktur literarischer Texte 161.

² Da bereits mehrfach über die Szene beim Dorfvogt ausgeführt wurde, soll die Anschlußszene das Gesagte näher belegen (J.2,32-34): "Noc już ogarnęła ziemię, gwiazdy /.../ pobłyskiwały /.../ cicho było we wsi /.../" (J.2,32). Anschließend beobachtet Boryna Jagnas Haus: "Świeciło się u nich jeszcze" (J.2,33), "światła wkrótce pogasły" (J.2,34), dann: "Na niebo wtaczał się /.../ księżyc w pełni" (J.2,34). Zuletzt beendet Boryna den Tag mit einem Nachtgebet.

³ Vgl. Oskar Walzel, Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Berlin-Neubabelsberg 1923, 379.

lichst genauen Vergegenständlichung",¹ orientiert sich von Natur aus an der Vereinheitlichung von Ort, Zeit und Handlung:

"Szenische Darstellung von Vorgängen fordert notwendig kleinen Zeitausschnitt und nahe Erzählerperspektive. Sie vermag Details zu geben und versucht in der Nachbildung 'natürlicher' Sukzession größte Wirklichkeitsnähe zu erreichen. /.../ So strebt sie idealiter nach Zeitdeckung, und deshalb hat auch die direkte Rede an ihr allgemein großen Anteil."²

Aus dieser Perspektive heraus wird jede Szene als ein fiktiver Augenblick, als ein Moment auf der Zeitskala festgelegt. Gegenwart wird vorgetäuscht und suggeriert psychologisch ein Merkmal, das Roman Ingarden als "in actu esse" bezeichnete.³

Jedes Ereignis in Lipce, jedes Handeln und Agieren der Figuren besitzt seine eigene Aktualität, um dann auf der Skala der vier Jahreszeiten als Vergangenheit in zeitweilige oder völlige Vergessenheit zu geraten. Der Prozeß des natürlichen Vergessens führt nach jedem dramatischen Höhepunkt zurück zum "Alltag" von Lipce. Die Brandstiftung am Heuschober bringt das ganze Dorf in Aufregung:

"/.../ tak się bowiem zakotłowało we wsi jakoby w tym mrowisku, kiej w nim jaki niecnota kijaszkiem zagrzebie." (Z.12,192)

Am nächsten Tag ist bereits Ruhe eingekehrt:

"Tak ano przeszedł on dzień na długo pamiętliwy, nazajutrz zaś wszystko powróciło do dawnego, ciekawość przygasła, gniewy ostygły, wzburzenie się uciszyło i opadło, kuźden znowu wrócił do swojej koleiny, pochylił głowę pod jarzmem i niósł dolę, jak Pan Bóg przykazał, bez szemrania i z cierpliwością." (Z.12,199)

Ungewöhnliche Ereignisse begleiten den Erzählverlauf und verleihen der Romanstruktur ihre dynamische Strebekraft, die permanent zwischen steigender und fallender Handlung schwankt.

¹Vgl. S. 31, Anm. 2 dieser Arbeit.

²L ä m m e r t, Bauformen des Erzählens 87.

³Vgl. Roman I n g a r d e n, Das literarische Kunstwerk. Tübingen ⁴1972, 247-257.

5. 1. Aspekte der erzählten Zeit

Während das Phänomen des Vergessens als eine menschlich-natürliche Reaktion überhaupt begriffen werden kann, besitzt die Zeit im Roman, davon abgesehen, einen tieferen episch relevanten Grundtenor. Die Rede ist von der inneren Ordnung der Zeit.¹ Kazimierz Wyka zählte vier solcher "Ordnungen" bzw. Aspekte auf:

1. der Aspekt der Fabel und des Erzählvorgangs
2. der Aspekt der bäuerlichen Arbeiten
3. der Aspekt der Feiern, Bräuche und der Liturgie
4. der Aspekt des menschlichen Daseins zwischen Leben und Tod

Zwischen dem Anfang und Schlußpunkt, zwischen den Zeitangaben Ende September und Ende Juli des nachfolgenden Jahres kristallisieren sich im Roman die Konturen der vier Aspekte erzählter Zeit heraus. Auf das Risiko dieser Konzeption hat Wyka am deutlichsten und als erster hingewiesen. Unter Bezug auf die vier inneren Ordnungen schrieb er:

"Tego rodzaju sytuacja czasowa dzieła miała swoje wielkie korzyści epickie, sprzyjała bowiem sugestii nieprzerwanego trwania, tak niezbędnej w eposie. Ale miała też swoje ograniczenia i niebezpieczeństwa. Polegały one głównie na tym, by poddając powieść swoistej władzy kalendarza, nie uczynić z niej jednak kalendarza."²

Dank einiger konkreter Eckdaten lassen sich die Tagessegmente und Szenen in ihrer chronologischen Sukzession kalendarisch mehr oder weniger genau festlegen.³ Auch wenn einige Details dieses methodischen Ansatzes bei Wyka unklar bleiben, ändert sich nichts am Ergebnis, das aus den Informationen des Romans gezogen werden kann. Es zeigt sich nämlich, daß der Erzähler den Kalender "verfremdet". In der Tetralogie fallen Allersee-

¹Vgl. Kazimierz Wyka, Problemy czasowości w "Chłopach" Reymonta. O potrzebie historii literatury. Warszawa 1969, 101.

²Ebd. 102.

³Vgl. ebd. 107, 110, 114, 116.

len (2. November) und das Fest der Heiligen Drei Könige (6. Januar) jeweils auf einen Montag.¹ Dieses ist nach dem Kalender in keinem Fall möglich. Beide Wochennamen suggerieren lediglich eine kalendarische Genauigkeit. Und so überrascht es nicht, wenn an einigen Stellen des Romans die Zeit sich anders gestaltet als die Zeit im bürgerlichen Kalender.

Antek erwähnt etwa drei Tage nach der hl. Lucia (13. Dezember), daß die Familie seit drei "Wochen"² bei dem Schwiegervater Bylica wohnt (Z.1,11-13). Andererseits findet die Hochzeit Borynas eine Woche nach dem Hinauswurf der Kinder, nämlich am zweiundzwanzigsten November statt.³ Rechnet man vom sechzehnten bzw. siebzehnten Dezember einundzwanzig bzw. siebenundzwanzig Tage zurück, entsteht die Situation, daß Antek am Hochzeitstag oder jedenfalls danach hinausgeworfen worden wäre. Zwischen beiden Eckdaten im Roman besteht ein kalendarischer Widerspruch. Nicht weniger frei behandelt der Erzähler die Zeit in Kapitel Z.3. Nach dem sechzehnten oder siebzehnten Dezember vergehen wenigstens drei Tage, bevor Antek bei der Sägemühle zu arbeiten beginnt. Das Kapitel handelt mithin unmittelbar vor Weihnachten. Über diese unumstößliche Tatsache des Kalenders setzt sich der Erzähler gänzlich hinweg, als er Anteks Arbeit beschreibt:

"I tak szedł dzień za dniem, tydzień za tygodniem aż do samych Godów w ciężkiej i bezustannej pracy, aż mu z wolna przycichła dusza i jakby skrzepła na lód, że zgoła niepodobny był do dawnego." (Z.3,51-52)

Nach dem Kalender besitzt Antek keine Möglichkeit, "wochenlang" zu arbeiten. Da es jedoch dem Erzähler daran gelegen ist, Anteks Veränderung an einem Bild im Sinne des Sprichworts "tem-

¹ Bezüglich der Datierung beider Feiertage erfolgt die Festlegung durch den Rückschluß aus den Informationen in Kapitel J. 9 und Z. 7. An Allerseelen: "wczoraj, w niedzielę" (J.9,146); bezüglich 6. Januar vgl. "We Trzy Króle, które jakoś tego roku wypadały w poniedziałek". (Z.7,112)

² Die Zeitangabe "trzy niedziele" kann einerseits im Sinne von drei Sonntagen, andererseits als drei Wochen verstanden werden, mithin sind es minimal 21 und maximal 27 Tage. Zum Begriff "niedziela" vgl. R z e u s k a, "Chłopi" Reymonta 247.

³ Vgl. W y k a, Problemy czasowości w "Chłopach" Reymonta 107.

pus dolorem lenit" zu erläutern,¹ verändert er den Zeitbezug. Dementsprechend kann man offenbar die konkreten Zeitangaben, die sich im Roman am Modell einzelner Tage und Tagesabschnitte orientieren, in Wirklichkeit als kleinste fiktive Zeiteinheiten, die ihrem Wesen nach abstrakt sind, betrachten. Sie dienen dem Erzähler als Bausteine, die, aneinandergefügt, das imaginäre Zeitschema des Romangeschehens bilden.

Die Diskrepanz zwischen dem Kalender und der Zeit in Reymonts Tetralogie zeigt im letzten Beispiel ein weiteres strukturelles Merkmal. Die Zeitspanne zwischen zwei Ereignissen, die eigentlich kurz ist, wird gedehnt, um dem Leser die Dauer eines Vorgangs zu suggerieren. Dieser psychologische Kunstgriff erzielt seine Wirkung in vielen anderen Bereichen der Zeitstruktur. Die tatsächliche Zahl konkreter Zeitdeiktika ist dabei geringer als man zuerst annimmt. Kazimierz Wyka dokumentierte diesen Umstand am Beispiel der Sonn- und Feiertage, die im Roman beschrieben werden, und stellte fest:

"Wniosek raczej nieoczekiwany: sama liczba niedziel i świąt /.../ jest grubo mniejsza od sugestii kalendarza."²

Durative Zeitangaben, wie "wochenlang", "tagelang" usw., dürfen nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Ereignisse im Roman aufgrund der Vielzahl von Handlungssträngen sehr gedrängt und kompakt ablaufen. Dieses gilt selbst für das zentrale Geschehen. Boryna faßt erste Heiratspläne Ende September. Nach dem Tag der hl. Kordula (22. Oktober) wirbt der alte Jambroży in dessen Auftrag bei der Bäuerin Dominikowa um die Hand ihrer Tochter. Am ersten November verliert der Pfarrer von der Kanzel das Aufgebot. Die Hochzeit erfolgt am zweiundzwanzigsten November. Zwischen den Eckdaten vergehen rund zwei Monate bzw. fünf Wochen, wenn man die obligatorische Zeit des Aufgebots abzieht. Dennoch vermeidet der Erzähler jeden Eindruck, daß Boryna überhastet heiratet. Eher ist das Gegenteil der Fall.

Angesichts der beweglichen und unbeweglichen Feste muß auf

¹Vgl. Nowa księga przysłów polskich. Bd. 1, 356 (Nr. 21.)

²Wyka, Problemy czasowości w "Chłopach" Reymonta 103.

das Fehlen des Neujahrs hingewiesen werden. Dieses Fest ist in erster Linie interessant im Zusammenhang mit einer konkreten Jahreszahl. Auf diese Angabe verzichtet Reymont aus kompositorisch einleuchtenden Gründen.

Alle Versuche, die Handlung des Romans auf einen genauen Zeitraum zu datieren, laufen der ästhetischen Absicht des Erzähltextes zuwider.¹ Die Zeitvision im Sinne der "inneren Ordnungen" postuliert eine ahistorische Zeitperspektive, d.h. die Präsentation "irgendeines" bzw. "jeden" Jahres.

5. 2. Zeit als Symbol des Wechsels in der Natur

Im Gegensatz zur linearen Ausdehnung des Tages, der von den Romanhelden in dem Merkmal der "Unwiederbringlichkeit" erlebt wird, ist das Erleben der Natur vom wiederkehrenden Kreislauf der Jahreszeiten und der Jahre geprägt. Einen einzigen dieser Kreisläufe realisiert der Erzähltext. Die textimmanente Dynamik dieser strukturellen Erscheinung unterscheidet sich von den bisherigen Konstellationen von Zeit und Raum. Die nahe Perspektive des zyklischen Ordnungsprinzips innerhalb der Raumstruktur und die chronologisch-sukzessive Anordnung von Tagen, Tageszeiten usw. mit ihrem jeweiligen "in actu esse" umklammern das ganze Epos durch die hohe Zahl ihrer Elemente. Dagegen umspannt der Kreis der Jahreszeiten das Werk als Einheit, d.h. als ein Jahr. Bisher wurde der ungewöhnlichen Reihenfolge der Jahreszeiten in der Tetralogie sehr wenig Beachtung geschenkt. Sie hängt mit der bäuerlichen Weltsicht zusammen. In der Kulturgeschichte trennt ein markanter Dualismus die

¹Durch Auswertung ethnologischer Arbeiten in Polen hat Irena Lechowa die Zeit der Romanhandlung zwischen 1880-1893 gelegt. Es kann aber im Grunde jedes Jahr nach 1877/78 gewählt werden. In der Figur des blinden Bettlers, eines Kriegsinvaliden, wird nämlich auf ein historisches Datum hingewiesen. Vgl. L e c h o w a, *Pozycja Reymonta wobec kultury ludowej* 62-81.

die höfische und städtisch-bürgerliche Kultur von der bäuerlichen. Die für polnische Bauern als typisch bezeichnete mangelhafte Ernährung und schlechte Bevorratung,¹ Mißernten sowie hohe Abgaben führten zu einem anderen Erleben des Frühlings, als man es z. B. von der romantischen Naturlyrik kennt. Die Bauern assoziieren diese Jahreszeit mit dem berüchtigten "Frühlingshunger" (przednówek).²

Mit dem Erntedank endete das alte Jahr und begann anschließend das folgende. Bei der Winterbestellung der Felder fiel bereits die Entscheidung über die künftigen Lebensbedingungen. Das Denken und Handeln waren auf die Ernte fixiert. Diesem Gesetz schließen sich die vier Teile des Romans an.

Wie ursprünglich und traditionell-bäuerlich diese Sichtweise bei Reymont ist, kann man an den polnischen Ökonomie-Handbüchern des 16. und 17. Jhs. ablesen. Anzelm Gostomski schrieb 1588 in seiner Anleitung mit dem Titel "Gospodarstwo":

"Gospodarz dobry rok poczyna od świętego Bartłomieja."³

Der Autor datiert den "Beginn" des bäuerlichen Jahres auf den 24. August. Analog setzt das Romangeschehen bei Reymont nach der Ernte, Ende September, ein. Nicht immer folgen dabei die Bände "Herbst", "Winter", "Frühling" und "Sommer" der zeitlichen Einteilung der sog. astronomischen Jahreszeiten:

"Jesień" Ende September bis 22. November

"Zima" um den 4. Dezember bis um den 25. März

"Wiosna" Mitte April bis kurz nach dem 20. Juni

"Lato" nach dem 20. Juni bis Ende Juli oder Anfang August

Entsprechend dem Kontinentalklima des Landes bestimmen ein frü-

¹Vgl. B y s t r o ń, Kultura ludowa 31-72. Von besonderem Interesse ist hier vor allem das literarische Material, das Bystroń anführt.

²"Przednówek", "przednowek", "głód przednówkowy". Das Phänomen des Frühlingshungers war besonders bei den osteuropäischen Völkern sehr gefürchtet. Es kam dabei zu Hungerkatastrophen, Bauchtyphus und Fleckfieberepidemien. Vgl. Bolesław F a r o n, Nachwort in: Władysław O r k a n, Komornicy i opowiadania wybrane. Warszawa 1975, 266-267. Zum Frühjahrshunger in den "Chłopi" vgl. Kap. W.8, 200 ff.

³Anzelm G o s t o m s k i, Gospodarstwo. Biblioteka Narodowa. Serie I. Nr. 139. Wrocław 1951, 55.

her Wintereinzug und ein verspäteter Frühlingsanfang die im Roman dargestellten Jahreszeiten. An den Grenzen zwischen "Herbst"/"Winter" und "Winter"/"Frühling" läßt sich eine deutliche Zeitaussparung erkennen, die man mit Eberhard Lämmert als das "negativ kennzeichnende Prinzip allen Erzählens"¹ nennen kann. Der Winter, ohnehin bei weitem die längste Jahreszeit im Roman, wird auf der imaginären Zeitskala zusätzlich durch die Aussparungen akzentuiert. Hier kündigt sich eine existentielle Dominanz einer Jahreszeit über die anderen an.

Nicht zufällig verbindet der Erzähler den Winter mit dem Tag der hl. Barbara (4. Dezember), die als "Schutzheilige des sanften Todes" symbolisiert wird (Z.1,8). Die ersten Vorböten des Winters, d. h. Sterbens in der Natur, sind im Roman sehr früh anwesend und verstärken graduell mit jedem Kapitel ihre Präsenz. Bereits in Kapitel J. 5 schälen sich ihre Konturen klar heraus. Über der Natur liegt die "Wehmut des Sterbenmüssens", die Herbstzeit erscheint als die "leibliche Mutter des Winters". Die Adjektive und Adverbien "traurig", "leer", "kalt", "tot" und ihre Synonyme charakterisieren immer mehr die Attribute der Natur. Am Allerseelentag erreicht dieser Prozeß seinen Höhepunkt und Abschluß:

"Nadszedł Dzień Zaduszny, szary, bezsłoneczny i martwy, że nawet wiatr nie przegarniał zeschłymi badyłami ni chwiał drzewami, co stały ciężko pochylone nad ziemią... Bolesna, głucha cisza przygnietła świat." (J.9,145)

Als Kuba stirbt, fällt symbolhaft der erste Schnee. Mit kurzen Unterbrechungen (W.1) hält der Winter bis Palmsonntag (W.2) bzw. bis kurz vor Ostern an (W.5). Mitte April beginnt dann erst der Frühling:

"Zwiesna już szła całym światem wraz z tym ptactwem, ciągnącym do łońskich gniazd, na wyżnich miejscach podsychały role, wody opadły i ziemia się prawie prosiła o pług, o nawozy i o to ziarno święte..." (W.4,75)

Es zeigt sich deutlich, daß der Jahreszyklus nach zwei Merkmalsgruppen klassifiziert werden kann:

¹ L ä m m e r t, Bauformen des Erzählens 83.

1. Warme Jahreshälfte (Symbol: Sonne, Leben, Ernte)

2. Kalte Jahreshälfte (Symbol: Dunkelheit, Tod)

Im Erzähltext gehören die neunundvierzig Kapitel zu einer der beiden Merkmalsgruppen:

	warme Jahreszeit:	kalte Jahreszeit:
"Jesień"	Kap. 1- 4 (4)	
"Jesień"		Kap. 5-12 (8)
"Zima"		Kap. 1-13 (13)
"Wiosna"	Kap. 1 (1)	
"Wiosna"		Kap. 2- 3 (2)
"Wiosna"	Kap. 4-11 (8)	
"Lato"	Kap. 1-13 (13)	
Zusammen:	26	23

Diese innere Struktur des Romans zeigt eine recht klare Symmetrie. Die Erzählung beginnt mit der letzten Phase der warmen Jahreszeit (Sonne und Ernte), im Mittelteil setzt sich die kalte Jahreszeit (Absterben der Natur, Tod Kubas und Borynas) durch, bis endlich die Natur erneut zum Leben wiedererwacht.

Dem Symbol des Lebens ordnen sich alle Attribute und Teile der Natur, also auch das Dorf und seine Menschen, bedingungslos unter. Dank dessen sind die Helden imstande, kunstfertig die Zeichen in der Natur zu lesen und zu deuten. Man kann diese Zeichen nur oberflächlich als "Wetterregeln" bezeichnen, im Erzähltext treten sie als zukunfts-gewisse Vorausdeutung auf. Diese Fähigkeit ist fast ausschließlich den älteren Menschen vorbehalten. So prophezeit beispielsweise Maciej Boryna am Ende der warmen Jahreshälfte:

"- Srokowe wesele - deszczu będzie wiele." (J.3,43)

Als Leitmotiv thematisiert dieser Satz bis zur Bestätigung des Wetterwechsels schrittweise die Veränderung in der Natur, im Dorf und in der Psyche der Menschen. Borynas Ausspruch fällt in eine Phase relativer Stabilität des Wetters bzw. des Naturbildes (Ruhephase). Wenige Tage später beginnt eine Wandlung, die immer mehr Bestandteile des Naturbildes und des Raumes ergreift, bis am Ende die Voraussage in Erfüllung gehen kann, und die spätherbstliche Regenzeit einsetzt. Diese strukturellen Momente können hier nur kursiv anhand von Textbeispielen

verfolgt werden:

I. Frühherbst (J.1-4)

- Ruhephase: "Cicho było, ciepło i nieco sennie." (J.1,11)
- Dorf: "na dnie kotliny, dokoła stawu, leżała wieś i grała w słońcu jesiennymi barwami sadów"(J.1,11)
- Menschen: "Ze śpiewami a pokrzykami wesołymi spędzano bydło z pastwisk" (J.1,17)
- Vorausdeutung: "- Srokowe wesele - deszczu będzie wiele."(J.3,43)
- Ruhephase hält an: "Była niedziela - cichy, opajęczony i przeszonieczniony dzień wrześnieowy." (J.4,58)

II. Spätherbst (J.5)

- Wetterwechsel: "A na przedwieczereż często spadały deszcze, krótkie były jeszcze, ale zimne i coraz częściej przeciągały się do zmroku" (J.5,79)
- Dorf: "Lipce martwiały równo, jako te pola okólne, co wyczerpane, szare, odarte w odpocznieniu leżały i cichości tężenia" (J.5,80)
- Menschen: "ciszej skrzypiały wierzeje i ciszej brzmiały głosy przytłumione martwotą i pustką pól, i ciszej, trwoźniej tętniło życie samo" (J.5,78)
- Vorausdeutung: "Ino się tym pokrzepiano, że nie ma jeszcze pluchy" (J.5,80)
- Wetterwechsel: "drobny deszcz jął siać kiej przez gęste sito/.../ deszcz zacinał coraz gęstszy i zimniejszy"(J.5,100)
"Plucha szła." (J.5,101)

III. Spätherbst. Regenzeit (J.6-8)

- Neue Ruhephase: "Deszcze się rozpadały na dobre." (J.6,102)
- Dorf: "Lipce całe tonęły w gęstych tumanach szarugi, spod której tylko gdzieniegdzie czerniały dachy" (J.6,103)
- Menschen: "Ludzie się kwasili po chałupach" (J.7,114)
- neue Vorausdeutung: "- A to ziąb, jakby już na mróz szło" (J.8,136)

Zwischen der jeweiligen Ruhephase, den Vorausdeutungen des Wetterumschwungs, den Übergangsphasen zu einem neuen Naturbild und der nachfolgenden Ruhephase versinnbildlichen sich Mensch und Dorf als Teile der Natur. Höhepunkte bilden die Textpassagen, in denen Lipce mit all seinem Leben für kurze Momente

in der Natur aufzugehen scheint und unsichtbar wird. Begleitet wird dieser Vorgang durch die Beschreibung des Nebels, Regens, Schnees oder der Dunkelheit. Die Symbolik schöpft also aus der realen Beobachtung der Landschaft. Beim Schneefall lösen sich die Bestandteile des Landschaftsbildes nach und nach auf, die Wälder "verhüllen" sich, die Felder "versinken", die Wege "entschwinden" dem Blick des Betrachters, und das Dorf beginnt, langsam in sich zu "zerfließen":

"/.../ roztopiła się wieś cała i wsiąknęła w tę białość cudną, w ten oślepiający tuman, a w końcu nie było już dla oczów nic widne, prócz tych strug śnieżystego pyłu, spływającego tak cicho, tak równo, tak słodko, kiej te wiśniowe okwiaty w noc miesięczną." (Z.1,11-12)

Erst als dieser Prozeß abgeschlossen ist, lassen sich allmählich wieder die Konturen des Dorfes erkennen. Zuerst markieren es die "schmutzigen Rauchsträhnen", Zäune und Häuser, die wie "Schneehügel" aus der Winterlandschaft ragen. Am Schluß erwacht dann das Dorf zu neuem Leben:

"Wieś jakby się przebudziła, ruch powstał, kto niekto wyjeżdżał sianami, ale zawracał rychło, bo drogi były nie do przebycia". (Z.1,12)

Die Bedeutung der Naturschilderung und der Natursymbolik betonte bereits Krzyżanowski, als er, wenn auch vielleicht ein wenig überzogen, den Roman "eine Art künstlerische Monographie über das Wetter eines ganzen Jahres" nannte.¹ Die Gesamtstruktur des Erzähltextes erlaubt wohl keine derart eindeutige, alles erklärende Synthese. Die Symbole des Wechsels in der Natur sind eher als Teilaspekte des Reymontschen Modells der Romanwelt aufzufassen. Zwei weitere Formen der inneren Organisation der Romanwelt veranschaulichen der Zyklus der bäuerlichen Arbeiten und der Kreis der Feste, Feiern und Bräuche innerhalb des Jahres.

¹K r z y ż a n o w s k i, Twórca i dzieło 109.

5. 3. Der Zyklus bäuerlicher Arbeiten

Das Verhältnis zwischen Natur und Mensch findet seinen Ausdruck auch darin, daß die bäuerlichen Helden ihre Arbeit dem Duktus der Natur und des Wetters anpassen. Im Kontext entwickelt sich daraus ein Kreislauf der Hof- und Flurarbeiten zwischen der herbstlichen Kartoffelernte, der Wintersaat und der sommerlichen Kornernte. Die Kapitel bzw. deren Teile erscheinen in dieser Hinsicht als Arbeits- oder Feiertage. Die unterschiedlichen Tageszeiten, mit denen die Kapitel im einzelnen beginnen, akzentuieren nicht zuletzt die Darstellung der verschiedenen Tätigkeiten innerhalb des Tagwerks. Dabei verrichten die männlichen und weiblichen Helden Arbeiten im Rahmen einer traditionellen und geschlechtsspezifischen Arbeitsteilung. Jede Verletzung dieser Gegebenheiten gilt als "widernatürliche" Handlung. Wenn die Söhne der alten Dominikowa in der Küche Arbeiten verrichten müssen, gilt das als ein Verstoß, durch den sowohl Mutter als auch Söhne ihr Ansehen bei den Dörflern einbüßen.

In der Hierarchie sind die Feld- und Flurarbeiten den übrigen bäuerlichen übergeordnet. Sie lassen sich als Dienst an der Erde und der Natur bezeichnen. Antoni Lange hat in diesem Zusammenhang richtiggestellt:

"U Reymonta właściwie nie sama praca jest motywem kierowniczym, ale ten religijny niemal ceremoniał, z którym połączone są akty orki, siejby i żniwa u chłopa - i ta religia oczekiwania na urodzaj - i ta komunia mistyczna między duszą chłopską a pogodą i niepogodą. Praca /.../ to przekształcenie natury; ale u Reymonta i chłop i jego praca jest fenomenem natury, jest samą naturą."¹

Analog zur Realität der traditionellen und extensiven Landwirtschaft gibt es auf den Feldern eine arbeitsintensive und eine arbeitsfreie Phase. Bis Kapitel J. 4 befinden sich die Romanfiguren am Ende der ersten Phase. Vor dem Winter verab-

¹ Antoni L a n g e, Władysław Reymont. In: L i c h a n s k i, Władysław Stanisław Reymont 135.

schieden sie sich von den Feldern und Wiesen:

"Doorywano podorówki, że niektóry kładł skibę ostatnią już o gęstym mroku, a wracając do dom obzierał się jeszcze za się na rolę i zęgał ją westchnieniem do wiosny." (J.5,79)

Bis zum Kapitel W. 4 scheiden diese Räume als Schauplatz der Handlung aus, und das Agieren der Protagonisten konzentriert sich beinahe ausschließlich auf die Schauplätze innerhalb des Dorfes. Die Natur diktiert den Menschen den Arbeitsrhythmus, sie zwingt unter das "Joch" und befreit aus diesem. Die Winterruhe kann als Entzug und Entfremdung gewertet werden, die, je länger sie andauert, individuelle, familiäre und dörfliche Krisen auslöst. Zunächst überwiegt allerdings die positive Seite, insofern als man im Dorf die Muße auskosten kann:

"Zima toć szła, naród oderwał ręce spracowane od matki ziemi, to i podnosił przygięte karki, podnosił zafrasowane dusze, prostował się, rozrastał i równał jeden z drugim w wolności, w odpoczywaniu i w tej myśli swobodnej". (Z.7,120)

In dieser Ruhezeit des Winters verleiht der Erzähler seinen Romanhelden individuelle Züge, sie werden zu Charakteren. Dieses gilt nicht nur für die Hauptpersonen, sondern auch für einige Randfiguren, denn:

"/.../ kaźden człowiek widniał z osobna i wyraźnie jako ten bór, z którego nie wydzielisz drzewin latem, bo w jednakim, równo zielonym gąszczu stoi przywarty do rodnej ziemi, a niech jeno śnieg spadnie, ziemia się przesłoni, a wnet kaźde drzewo dojrzysz z osobna i w ten mig rozeznasz: dąbek-li to, grabek-li to, osiczyna-li to!" (Z.7,120-121)

Dank dieses Homerischen Vergleichs verankert der Autor das dramatische und krisenhafte Geschehen psychologisch mit dem Winter und der Entfremdung von der Natur. Im Spätherbst und Winter nehmen die meisten Konflikte ihren Ausgangspunkt und finden auch häufig vor dem Einzug des Frühlings ihre Lösung. Konträr zum Erlebnis der Gemeinschaft, wie dies die Feste und Feiern, die gemütlichen Abende in den Lichtstuben und in der Dorfschenke Jankiels veranschaulichen, verläuft eine Linie, die immer mehr Dörfiler in kleinere und größere Streitigkeiten verwickelt. Zwischen Arm und Reich bricht ein Existenzkampf

aus, der mit dem langen "Frühlingshunger" deutlich an Stärke zunimmt. Aus einem solchen alltäglichen Streit zwischen der Frau des Dorfvogts und der als Diebin verschrieenen Bäuerin Kozłowa erwächst dann das tragische Schicksal Jagnas als eines Sündenbocks.¹

Für die zeitliche Ansiedlung der zahlreichen übrigen Konflikte, Zwistigkeiten usw. gilt die Beobachtung Stefan Lichańskis:

"Nie bez powodu najwięcej akcji w potocznym tego słowa rozumieniu (tzn. najwięcej starć międzyludzkich) mamy w pierwszej i drugiej części utworu, kiedy tempo robót gospodarskich słabnie i ludzie mają więcej czasu na sprawy własne oraz na zajmowanie się sprawami bliźnich."²

Die Verkettung von Natur und menschlichem Agieren nach einem Ursache-Wirkung-Prinzip symbolisiert die relative Bedeutung des Menschen in der Welt. Die Anlage der Gesamtkonzeption innerhalb einer mit dem Herbst beginnenden Abfolge der Jahreszeiten kann daher als ein psychologisch geschickter und dem Erzählstoff kongenial entsprechender ästhetischer Kunstgriff bezeichnet werden. Nur aus dieser und keiner anderen jahreszeitlichen Rhythmik heraus kann das naturverbundene Leben der Romanfiguren im Frühjahr positiv aufgefangen werden. Auf die ersten, auch nur kurzen Signale des erwachenden Frühjahrs reagieren sie mit instinktiver Hingabe. Selbst der geringste Sonnenschein läßt sie auf die Feldarbeit und die Wiederaufnahme des ersehnten "Dienstes an der Erde" hoffen:

"/.../naród burzył się w sobie i coraz niecierpliwiej wyglądał zwieszny, boć wszystkim się widziało, że niech jeno śniegi spłyną, ziemia odtaje i przeschnie, słońce przygrzeje, bych można wyjść z pługiem na rolę, to i biedy a frasunki się skończą." (Z.13,215)

¹Vgl. J.3,36-51. Angeklagt ist Bartek Kozioł. Die Anklage lautet auf Diebstahl, Klägerin ist die Bäuerin Dominikowa, die Mutter Jagnas. Später bezichtigt die Frau des Dorfvogts Barteks Frau des Diebstahls. Kozłowa rächt sich, indem sie das Dorf gegen den Dorfvogt wegen der Veruntreuung der Gemeindekasse aufwiegelt. Im Zweckbündnis mit der Organistenfrau, die Jagna loswerden möchte, lenkt die Frau des Dorfvogts die aufgebraachte Menge von den Machenschaften ihres Mannes auf Jagna ab. Jagna und ihre Mutter fallen dem Komplott zum Opfer.

²L i c h a ń s k i, Biblioteka analiz literackich. Nr. 30, 36.

Mit dem Beginn der Feldarbeiten klingen die meisten Konflikte automatisch ab, und im Dorf kehrt Ruhe ein:

"Nie dziwota też, że skoro nadeszły sianokosy, odetchnęli, biedota się wnet rozbiegła po dworach za zarobkiem, a gospodarze, zatykając uszy na wszelkie nowiny, do kos przypięli się z radością." (W.11,284)

Von da an streben die bäuerlichen Arbeiten kontinuierlich der Ernte, d. h. dem Ausgangspunkt, zu. Es zeigt sich also, daß die Struktur des Aspekts der bäuerlichen Arbeiten auf die Rhythmik der vier Teile des Romans ausgelegt ist. In diesem Zusammenhang sind die beiden letzten Bände als integrative Bestandteile der Komposition anzusehen.

Das Ausklingen des Geschehens in der sommerlichen Jahreshälfte (mit ihren Symbolen: Sonne, Leben, Ernte, Glück etc.) unterscheidet die Tetralogie recht eindeutig von allen frühen bäuerlich-dörflichen Erzählungen. Überhaupt handeln die vierzig kürzeren Erzähltexte aus den Jahren 1890 bis 1901 in der überwiegenden Mehrzahl in der kalten spätherbstlichen oder winterlichen Jahreszeit. Es ist daher leichter, die Ausnahmen von dieser Regel aufzuzählen: "Lekcja życia", "Idylla", "Cień", "Pielgrzymka do Jasnej Góry", "Oko w oko", "Pewnego dnia", "Sielanka", "Przed świtem" und einige Reportagen ("Dwie wiosny"). Noch deutlicher dominiert die kalte Jahreszeit in den zehn bäuerlich-dörflichen Novellen, denn nur die Skizze "Suka" spielt sich auf dem Hintergrund einer sommerlichen Landschaft ab. In den übrigen tritt die winterliche Natur als eine unberechenbare, zerstörende Kraft auf, die das Leben der Menschen bedroht oder zumindest Existenzkrisen in der Psyche der Helden auslöst. Anders als in der Tetralogie werden die bäuerlichen Figuren in den Sterbeprozess direkt einbezogen und sind Opfer einer Naturkatastrophe oder eines verhängnisvollen Zusammentreffens von Naturgewalt und Schicksal. Józef Rurawski konstatierte die Tatsache, daß von den siebzehn frühen Erzählungen, die er analysierte, allein zehn den Tod der Hauptfigur oder weiterer Helden zum Gegenstand haben.¹ Angesichts des

¹Der Forscher untersuchte nur die bekanntesten Novellen. Vgl. dazu R u r a w s k i, Reymont 88.

erweiterten Fundus von dreiundvierzig Erzähltexten verstärkt sich dieser Eindruck umso deutlicher, insofern als nur in fünfzehn von ihnen das Motiv keine Rolle spielt. Besonders signifikant ist die Verbindung von Winter und Tod in den bäuerlich-dörflichen Novellen.¹ Ihr fragmentarischer Charakter erlaubt keine Überwindung des winterlichen Naturzustands. Mit Ausnahme der Skizze "Suka" beginnen und enden sie im Spätherbst bzw. Winter. Nur in der Romanskizze "Sprawiedliwie", deren Handlung am Ende des Winters einsetzt, läßt der Erzähler die Natur im Frühjahr zum Leben erwachen, weswegen sich in den Zeitbezügen der Skizze ein bedingtes Vorbild für die Tetralogie erkennen läßt.

Die Feldarbeit veranschaulicht nicht nur den alljährlichen Rhythmus zwischen den Jahreszeiten, sie ist auch gleichzeitig ein Gradmesser für die Stellung des Menschen in der Hierarchie des Dorfes Lipce. Ausgehend von der zu Beginn des Kapitels angedeuteten Formel, wonach die Arbeit als ein Dienst an der Erde bezeichnet wurde, Antoni Lange sprach von einer "beinahe religiösen Zeremonie", läßt sich vermuten, daß alle Romanhelden, die diesen Dienst ausüben, einer Gemeinschaft angehören. In ihr besitzt der säende Bauer den höchsten Stellenwert.² Er steht während dieser Tätigkeit in besonderem Kontakt zur Natur. Der Kontakt bleibt den anderen Figuren ein Geheimnis, weshalb man dem Sämann mit tiefer Ehrfurcht begegnet. Wenn die Natur mit der Vorstellung eines pantheistischen Gottes zu verbinden ist, wie Zygmunt Falkowski meinte,³ ist der Kontakt als eine religiös-rituelle Handlung zu verstehen. Analog kann dann die reiche Ernte als eine Gunsterweisung dieses Gottes an den Sämann und seine Familienangehörigen angesehen wer-

¹Dieser Umstand kann textextern mit der ökonomischen und sozialen Lage auf dem Lande erklärt werden. Textintern stellt er eine Desillusionierung der bürgerlichen Vorstellungen vom Dorfleben als einer Idylle dar.

²Mit dem (traditionellen) Symbol des Sämanns distanziert sich Reymont von naturalistischen Symbolen. Vgl. Emile Z o l a, Die Erde. München 1976, 115-119.

³Vgl. F a l k o w s k i, Reymont 49-50.

den.¹ Das erste bekannte Bild des säenden Bauern läßt sich bei Reymont bis in die Notitzbücher zurückverfolgen. Im Jahr 1891 notierte er:

"To znów migocze ktoś biały w połowie na roli - Siewca. Z przywiązanej do szyi płachty bierze po garści żyta i idąc wolno rozrzuca po zagonie. Kołysze się lekko i sieje - ciągle tym szerokim rzutem ręki. Z daleka wygląda to jakby błogosławił każdą skibę."²

Rund zehn Jahre später taucht das gleiche Bild beinahe unverändert in der sog. Ersten Redaktion des Romans "Chłopi" auf:

"Z boku, bliżej cmentarza, jakiś chłop boso, z gołą głową, przewiązany płachtą białą, chodził spokojnie, równo wzdłuż zagonów i siał ruchem monotonnym, nabożnym, jakby błogosławiącym, podchodził pod wzgórze, a wtedy go nie było prawie widać, wznosił się z wolna, że głowa rozwichrzona, potem ramiona, a potem cały był w słońcu na tle nieba, i zboże jak złoty pył rozsypywało się kolisto".³

Das zweite Bild ist deutlich detaillierter und erscheint als ein optisch veranschaulichter Vorgang. Am bekanntesten ist jedoch die dritte Variation des Motivs, wie man es aus dem Kapitel J. 1 der Tetralogie kennt (J.1,13).⁴ Diese endgültige Version beinhaltet eine Steigerung der religiösen Symbolik, denn erstmals erscheint bei der Beschreibung des Säens das Adjektiv "heilig". Mit jeder neuen Bearbeitung nahm das Bild an Wortumfang zu und ist zuletzt doppelt so lang wie ursprünglich. Daran läßt sich ermessen, welche Bedeutung dem Symbol des arbeitenden Menschen zukommt.⁵ Zur literarischen Glorifizierung der

¹Vgl. hierzu auch die Etymologie des Substantivs "bóg" und des Adjektivs "bogaty". Vgl. Aleksander Brückner, Słownik etymologiczny języka polskiego. Warszawa 1970, 33-34; Franciszek Szlaski, Słownik etymologiczny języka polskiego. Bd. 1. Kraków 1952-1956, 40.

²Zitiert nach Jodełka - Burzecki, Źródła "Chłopów" Reymonta 130.

³Reymont, Pisma (Jodełka-Burzecki), Bd. 4, 232.

⁴Zwei weniger bekannte Vergleichsstellen findet man in der Erzählung "Osądzona" und im dritten Band der Trilogie "Rok 1794". Vgl. Reymont, Pisma (Bar), Bd. 20, 114; ders., Pisma (Jodełka-Burzecki), Bd. 11, 80.

⁵Vgl. Zofia Matwowska, Epicki obraz pracy chłopskiej w powieści "Chłopi" W. S. Reymonta. In: Polonistyka 21 (1968), Heft 1, 27.

bäuerlichen Arbeit überhaupt wird Borynas letzter Gang auf die Felder. Er erwacht aus seiner Krankheit mit dem unersättlichen Drang, säen zu müssen. Im letzten Kapitel des dritten Bandes, an einer überaus exponierten Schnittstelle also, handelt nicht mehr Boryna, sondern der Sämann als eine symbolische Verkörperung des Bauerntums. Diese Symbolgestalt vollzieht einen gleichsam zeitlosen Ritus, sie wirft dabei auf den Acker keinen Samen mehr aus, sondern Erdklumpen. Auf einer zweiten Stufe des Symbols sät der Altbauer sich selbst aus:

"/.../ i zapomniawszy nabierać ziemi pustą garścią siał - jakby już jeno siebie samego rozsiewał do ostatka na te praojcowe role, wszystkie dni przeżyte, wszystek żywot człowieczy, którego był wziął i teraz tym niwom świętym powracał i Bogu Przedwiecznemu." (W.11,294)

Der Erzähler verbindet in der Sterbeszene die Arbeit mit naturmagischen Metaphern. Arbeit wird als Kommunikation zwischen der personifizierten Natur, dem Menschen und Gott, der auf einem Thron aus Garben sitzt, ästhetisiert.

Mit diesem Frühlingsritus geht der dritte Band der Tetralogie zu Ende und beginnt unmittelbar der "Sommer". Reymont verzichtet auf eine Zäsur zwischen den beiden letzten Teilen, ein Umstand, der einerseits durch das dramatische Geschehen und andererseits durch die Tatsache diktiert wird, daß sowohl der Spätfrühling als auch Sommer in der Tetralogie eine zeitliche Einheit darstellen.

5. 4. Das Kalendarium bäuerlicher Feste

Einen weiteren Aspekt der erzählten Zeit eröffnet das Kirchenjahr. Unter diesem Gesichtspunkt beginnt der Erzähltext am Ende eines Jahres und setzt sich im folgenden fort. Der Advent als Vorbereitungszeit auf die Geburt Christi und das neue Kirchenjahr wird erzählerisch übergangen. Diese Fakten erlauben es, die drei wichtigen Kirchenfeste, nämlich Allerseelen, Weihnachten und Ostern, auf der Zeitachse des Zyklus der Jahreszeiten bzw. eines Jahres zu analysieren. Die drei Feste werden als Ereignisse betrachtet, die für die Figuren der Romanwelt wohl besondere Bedeutung besitzen. Diese hohen kirchlichen Feiertage, die Heiligen des römischen Kirchenjahres und Sonntage dienen darüber hinaus zur traditionellen Datierung. Am Tag der hl. Kordula findet der Jahrmarkt statt, eine Woche nach dem Tag des hl. Markus (Markus Ev. 25. April) kehren die Bauern aus dem Gefängnis zurück, und am Tag der Apostelfürsten Peter und Paul begehen die Bauern das Kirchweihfest etc. Neben den Kirchenfesten spielen die gemütlichen Abende auf den Höfen Borynas und der Bäuerin Kłęb sowie die Feiern in der Dorfschenke eine wichtige Rolle. Maria Rzeuska bemerkte daher, die Bauern von Lipce bereiteten sich immer wieder auf ein neues Fest vor. Es wird begangen, klingt in der Erinnerung der Helden oder des Erzählers nach. Wenig später folgen die Vorbereitungen auf das nächste Fest:

"W obrazach szeregu religijnego ukazuje Reymont chłopa już to przygotowującego się do jakiegoś święta lub 'półświętka', już to odprawiającego uroczyste obrzędy Zaduszek, Bożego Narodzenia, Wielkanocy itd."¹

Die erzählte Zeit orientiert sich immer nur am nächstliegenden Fest. Trotz aller Unterschiede in ihrem Charakter, Anlaß, Brauchtum und Sinn ist den Feiern ein Merkmal gemeinsam, sie lösen die Dörfler aus dem Alltag. Gewöhnlich diktiert die Jahreszeit dem Menschen bei Reymont eine analoge Stimmung, wie

¹R z e u s k a, "Chłopi" Reymonta 26.

sie jeweils in der Natur vorherrscht. Sonne, Regen oder Sturm lösen bei den Dörflern parallel Freude, Melancholie oder panische Angst aus. Mit dem Sonnenuntergang erlischt das Leben in Lipce, um mit dem Sonnenaufgang von neuem zu beginnen. Im Gegensatz zum Topos der "Natura plangens"¹ reagiert der Mensch auf eine aktuelle Vorgabe in der Natur.² Die Stimmungen spiegeln selbst tote Gegenstände wider, beispielsweise eine Lampe:

"Noc już była ciemna". (J.8,139)

Analog nimmt der Erzähler wahr:

"W karczmie też widno nie było". (J.8,140)

Wenn man derartige Parallelismen als Ausgangsbasis für das Dasein der Figuren und ihre Stimmungen betrachtet, fällt umso eher auf, wenn diese Entsprechungen zwischen Natur und Psyche überraschenderweise ausbleiben:

"Ogłuchła, niema cisza obtulała rozżoconą ziemię. Dzień się dopalał jaskrawo i z wolna przygasał. Ale w Lipcach huczało jakby na jarmarku." (J.11,182)

Noch deutlicher gestaltet sich das Ausbleiben des Parallelismus am Morgen vor Heiligabend:

"Żaden krzyk nie rozdarł zakrzepłego milczenia pól, żaden głos żywy nie zadrgał ni nawet poświst wiatru nie zaszeleścił /.../. Ale po lipceckich drogach, z obu stron stawu, rojno było od ludzi i wrzaskliwie; radosny nastrój święta drgał w powietrzu, przenikał ludzi, nawet w bydłatkach się odzywał". (Z.4,61)

Die Feststimmung überwindet die Naturstimmung und ergreift ihrerseits die Menschen und die Natur. Der Naturparallelismus wird durchbrochen und für die Dauer des Festes aufgehoben. In den Heiligenlegenden, Volksgeschichten und Märchen, die an diesen Tagen erzählt werden, kommt außerdem die Sukzession der Zeit im Roman zum Erliegen, und das Geschehen wird angehalten. Vor der Zuhörerschaft entwirft ein volkstümlicher Erzähler ei-

¹Vgl. Ernst Robert C u r t i u s, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern ²1954, 121.

²Zum Begriff des Parallelismus vgl. G ł o w i ń s k i, Zarys teorii literatury 447-448. Vgl. auch Andrzej L a m, Mensch, Natur und Zivilisation in der zeitgenössischen polnischen Literatur. In: Weimarer Beiträge 26 (1980), Heft 4, 52-59.

ne zweite Welt außerhalb von Zeit und Raum des Romans. Jeder festliche Anlaß wird vom dörflichen Erzähler genutzt, um die Konturen dieser anderen Welt zu zeichnen. Bei der Beerdigung Borynas läßt er den Pfarrer eine volkstümliche Predigt halten, in welcher der Tote um Einlaß in den Himmel bittet (L.1,28-30).

Als Zeit der Feste fungiert die kalte Jahreshälfte. Der Kalender korrespondiert auf diese Weise mit dem Zyklus der Arbeiten und des Alltags. Über den Zusammenhang zwischen Feier- und Alltag philosophiert bereits auf Borynas Hochzeit der anonyme Bauer:

"- Jak pić, to już całą kwartą, jak się weselić, to już całą niedzielę. A masz, człowieku, robotę? - pilno rób, kulasów nie żałuj i szczerze się przykładaj! A zdarzy się na ten przykład okazja - wesele, chrzciny abo i zamrze się komu - pofolguj sobie, odpoczywaj, obserwuj i uciechę miej!" (J.11,195)

Die hier anklingende vitalistische Lebensphilosophie begreift das Leben und den Tod als eine Einheit. Die Rolle der drei großen Kirchenfeste Allerseelen, Weihnachten und Ostern leitet sich von der Symbolik des Todes, der Geburt und Erlösung ab. Innerhalb eines Jahres sterben Kuba, Agata und Boryna. Antek übernimmt den Hof des Vaters, Hanka gebiert wiederum dessen Nachfolger. Borynas Hochzeitstanz steht nicht nur als "danse macabre" mit Kubas Sterbeszene in Kontrast, sondern ist auch ein Symbol der Lebensfreude und Lebensbejahung.¹

Indem das Romangeschehen mit Ostern und Pfingsten, mit dem Sommer und der Ernte seinem Ende zustrebt, erhält die Gesamtanlage der Fabel eine positive Strebekraft.

¹Vgl. Maria P o d r a z a - K w i a t k o w s k a, Somnambulicy - Dekadenci - Herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski. Kraków-Wrocław. 1985, 455-467. Ausgehend von der Tanzszene in Reymonts Roman vergleicht die Forscherin das Sujet unter dem Aspekt des "memento mori" und "memento vivere" in der europäischen Kultur und Literatur. Vgl. auch L i c h a ń s k i, Władysław Stanisław Reymont 49. Lichański betont die Bedeutung der Szene, indem er allgemein auf die Vorliebe Reymonts hinweist, Schlußkapitel kontrapunktisch zu akzentuieren.

6. Das Verhältnis von Erzähler- und Figurenrede

Zwischen dem Erzählerbericht und der Rede der Helden besteht in jeder Erzählung eine arttypische Spannung, aufgrund derer die epische Dichtung als eine Mischform erlebt wird.¹ Den Roman des Realismus und Positivismus kennzeichnet für gewöhnlich eine recht klare Trennungslinie zwischen beiden Redeteilen, durch die eine Distanz von Erzähler und Held hergestellt wird. Dabei bildet die Sprache des Erzählers eine vom Erzählgeschehen weitgehend unabhängige Größe, die man häufig mit dem Begriff des realistischen Prosastils in Zusammenhang bringt.² Bezüglich der Sprachebenen des realistischen Erzählers und seiner literarischen Protagonisten stellte Michał Głowiński folgenden wichtigen Sachverhalt fest:

"Język narratora był rezultatem jego autorytetu, w związku z tym mógł być nie motywowany, nie upodabniał się do wypowiedzi warunkowanych przez sytuację. Więcej, conditio sine qua non jego istnienia była separacja od mowy postaci, która z reguły musiała być umotywowana i osadzona w sytuacji."³

Diesen sprachlichen Dualismus beobachtete Głowiński vor allem in den Romanen Balzacs und Lev. N. Tolstojs. Vergleichbare Momente sind auch in den Werken der polnischen Positivisten ablesbar, besonders aber in den Bauernnovellen eines Prus oder Sienkiewicz, in denen es bereits vom Thema her notwendigerweise zur Überschneidung zweier Sprachschichten kommt. In der No-

¹Lämmert geht dabei von der lyrischen und der dramatischen Dichtung aus. Vgl. hierzu L ä m m e r t, Bauformen des Erzählens 199-202. Zu epischem Stil vgl. auch Emil S t a i g e r, Grundbegriffe der Poetik. Zürich ²1951, 210-215 und 248.

²Wiktor Weintraub unterscheidet zwischen der kommunikativen und literarischen Funktion und fährt fort: "styl utworu realistycznego to styl, który udaje, że nie należy do literatury, a jest pozaliterackim zakomunikowaniem informacji". Vgl. Wiktor W e i n t r a u b, Wyznaczniki stylu realistycznego. In: Problemy teorii literatury. Bd. 1. Wrocław etc. ²1987, 275.

³Michał G ł o w i ń s k i, Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej. Wrocław etc. 1969, 83.

velle "Szkice węglem" kommentiert der Erzähler das Geschehen aus der Perspektive der eigenen Sprache.¹ Auf diesem Hintergrund erscheint die soziale und gesellschaftliche Unterprivilegierung der bäuerlichen Helden als eine sprachlich-kulturelle Benachteiligung. Der gebildete Erzähler spart nicht mit Ironie, als er den vergeblichen Versuch des Dorfschulzen schildert, ein Amtsschreiben abzufassen.² Dank des Kontrasts zur Erzählerrede gerät das fehlerstrotzende, mundartliche Geschreibsel des Bauern zur Farce, der Held degradiert sich zum ungebildeten Tölpel schlechthin. Die in den Erzähltext eingebettete mundartliche Rede kennzeichnet in der auktorialen Erzähltechnik nur den bäuerlichen Helden und unterscheidet diesen sowohl vom Erzähler als auch von nichtbäuerlichen Figuren.³

Reymont ironisiert dagegen niemals die mundartliche Sprechweise seiner Figuren an sich, sondern lediglich den Inhalt der Rede oder die beim Sprechen sich ergebende Komik.⁴ Als im Roman "Chłopi" der etwas tolpatschige und begriffsstutzige Bartek Kozioł vor Gericht seine Unschuld mit einer unglaubwür-

¹Man würde sich der Problematik entziehen, wollte man diese schlicht als Literatursprache bezeichnen, woran wohl angesichts der Verdienste Sienkiewicz' an der Entwicklung der polnischen Sprache kein Zweifel bestehen kann. Es empfiehlt sich jedoch für die weiteren Überlegungen, die Sprache des Erzählers als die eines gebildeten Menschen zu betrachten, der sich stilistisch nuanciert, wortgewandt und angemessen auszudrücken weiß.

²Vgl. Henryk S i e n k i e w i c z, Wybór nowel i opowiadań. Biblioteka Narodowa. Serie I. Nr. 231. Wrocław etc. 1986, 77.

³Den Umstand, daß der Erzähler sich besonders von nichtbäuerlichen Figuren distanziert, belegen die Idee und der Handlungsverlauf der Novelle. In diesem Zusammenhang erscheinen die bäuerlichen Figuren als Opfer der sozialen und gesellschaftlichen Mißstände. Der beim Schreiben unbeholfene Dorfschulze ist dabei Opfer der Bildungsmisere auf dem Lande. Kennzeichnend für die bäuerlichen Helden ist eine mangelnde Fähigkeit, sich nichtbäuerlichen Helden gegenüber sprachlich differenziert auszudrücken.

⁴Sowohl bei Sienkiewicz als auch Reymont wird die sprachliche Unsicherheit der bäuerlichen Figuren Amtsträgern gegenüber unterstrichen. Sienkiewicz erörtert (in der Person der Bäuerin Rzepowa) die psychologischen Ursachen, Reymont zeichnet eher das sichtbare Ergebnis der Unsicherheit. Die Bäuerin Rzepowa wird dank des auktorialen Kommentars als eine tragische Gestalt wahrgenommen, in der personalen Erzählweise Reymonts erscheint dagegen Bartek als eine komische Figur.

digen Geschichte zu beweisen sucht, erleben alle in der Szene anwesenden Figuren einschließlich des Erzählers die Situation als komisch. In dieser Atmosphäre ironisiert der Richter den diebischen Bauern mit einem sprachlich dezenten Wortspiel, das auf den Nachnamen des Helden anspielt.¹ Analog hierzu ergänzt der Erzähler das Negativbild allenfalls durch zwei kurze Kommentare, mit denen er das Auftreten des Bauern beschreibt:

"Niski chłop przepychał się ze środka tak gwałtownie, aż klęć poczęli, że depcze po kulasach i przyodziewek ozdiera." (J.3,46)

Aufgrund der Verwendung mundartlicher Ausdrücke, wie sie im letzten Nebensatz anklingen, erkennt man beim Erzähler die Tendenz, sich der Sprache seiner Helden anzugleichen. Einige Zeilen später beschreibt dagegen eher ein realistischer Beobachter, der sich per definitionem der Literatursprache bedient, die Physiognomie des genannten Bauern:

"Chłop drapał się frasobliwie po gęstych, równo obciętych włosach; głupowaty uśmiech skrzywiał mu suchą, wygoloną twarz, a małe rudawe oczki chytrze skakały po sędziach niby wiewiórki." (J.3,46)

Um den Anteil der Erzählerrede in der Tetralogie näher bestimmen zu können, werden im folgenden zwei vergleichbar lange Ausschnitte aus Sienkiewicz' Novelle und Reymonts Roman miteinander verglichen.² Die motivgleichen Szenen spielen beide im Gericht. Im Falle der Novelle "Szkice węglem" dominiert die Erzählerrede deutlich über die Rede der Figuren, so daß die letztere als Unterbrechung des Dichterworts bzw. als Zitat aufgenommen wird. Nur ein Viertel des gesamten Fragments konzentriert sich auf die direkte Rede, die vor allem gegen Ende der Szene zunimmt. Ein umgekehrtes Verhältnis findet man in der parallelen Szene der Tetralogie vor. Dort überwiegt direkte Rede mit einem Anteil von beinahe sechzig Prozent über die Kommentare bzw. Erläuterungen des Erzählers, der die Bege-

¹Unter anderem wird die Semantik der Substantive "koziół" (Ziegenbock) und "koza" (Ziege; Gefängnis) herangezogen, um den Namensträger zu ironisieren. Vgl. dazu Kap. J.3,46-47.

²Vgl. S i e n k i e w i c z, Wybór nowel i opowiadań 106-120; R e y m o n t, Chłopi, J.3,44-53.

benheit aus der Position eines Augenzeugen schildert.¹ Der auktoriale Erzähler erörtert in der Novelle über einige Seiten hinweg die Mißstände am Gericht und illustriert diese am Schluß an zwei Beispielen, bei denen Richter und Beklagte erst eigentlich zu Wort kommen. Der Erzähler in der Tetralogie abstrahiert und reflektiert dagegen kaum, er faßt lediglich Vorgänge zusammen und erteilt unmittelbar den Figuren das Wort.

Die Verschiebung des Gewichts vom Erzählerbericht zur direkten Rede verdeutlicht den Übergang vom auktorialen zum personalen Erzählen.² Anhand statistischer Untersuchungen läßt sich dieses recht anschaulich belegen. Maria Rzeuska bemaß den Gesamtanteil der Figurenrede in der Tetralogie auf beinahe die Hälfte des Romanumfangs.³ Der Anteil der Figurenrede gestaltet sich in jedem Werk Reymonts natürlich anders, ist jedoch stets recht hoch. In den Novellen "W porębie" und "Tomek Baran" beträgt er dreißig bzw. fünfzig Prozent. Im Roman "Ziemia obiecana" überwiegt sogar die Figurenrede leicht im Vergleich zur Erzählerrede. Dank der Untersuchungen Anna Martuszewskas ist andererseits bekannt, daß für die positivistischen Romane von Prus, Orzeszkowa und Sienkiewicz diese Dominanz der Figurenrede, d. h. der direkten Rede, recht unty-

¹An dieser Stelle ist es nicht uninteressant, auf die 1. Redaktion des Romans "Chłopi" von 1901 einzugehen. Die analoge Szene ist dort um die Hälfte kürzer ausgefallen als in der späteren Fassung. Die direkte Rede dominiert in der frühen Version noch stärker und manifestiert sich vor allem in der Wechselrede. Bei der Umarbeitung ersetzte der Erzähler die kurzen und oft abgehackten Sätze durch eine reichere Satzstruktur und erweiterte deutlich das Ausmaß seiner Kommentare. Vgl. R e y m o n t, Pisma (Jodełka-Burzecki), Bd. 4, 247-251.

²Franz K. Stanzel spricht in diesem Zusammenhang vom Zurücktreten des auktorialen Erzählers, einem Prozeß, der sich im Roman gegen Ende des 19. Jhs. verstärkte. Vgl. Franz K. S t a n z e l, Theorie des Erzählens. Göttingen 1985, 242. Eine historische Abhandlung zum Terminus 'Realismus' liefert Henryk Markiewicz. Die zahlreichen internationalen Definitionen verdeutlichen in der Diachronie Stanzels weitverbreitete These. Vgl. Henryk M a r k i e w i c z, Główne problemy wiedzy o literaturze. Kraków 1980, 212-257.

³Eigene Berechnungen bestätigen dieses Resultat. Das Verhältnis von Erzähler- und Figurenrede schwankt dabei von Kapitel zu Kapitel. Figurenrede dominiert namentlich dann, wenn der neoromantische Stilist nicht eingreift.

pisch ist.¹ Diese Neuerungen wurden ganz offensichtlich vom Wandel in der europäischen Literatur begleitet. Für den polnischen Roman stellte Głowiński folgenden wichtigen Sachverhalt fest:

"Przejsście od auktorialności do personalności w skali nie indywidualnego przedsięwzięcia, choć i indywidualne dokonania odegrały niezmiernie ważną rolę (Dostojewski), ale właśnie gatunku, dokonało się za sprawą naturalizmu, a w literaturze polskiej - poza nielicznymi i niekonsekwentnymi zapowiedziami nieco wcześniejszymi - proces ten skryształizował się w okresie Młodej Polski."²

Indem Reymont diese Tendenz in seinen Werken verwirklichte, gehört er gewiß zu den Mitbegründern der Moderne.³

Der personale Erzähler berichtet nicht davon, wie die Welt an sich beschaffen ist, sondern wie sie mit den Augen der literarischen Figuren gesehen und aus deren Perspektive bewertet wird. Um dieses Moment für den Leser nachvollziehbar zu gestalten, schlüpft der Erzähler in die Rolle eines Mittlers zwischen Figuren und Leser. Dabei kann kein Zweifel daran bestehen, daß ein derartiges Medium besonders dann glaubwürdig

¹Vgl. Anna M a r t u s z e w s k a, W stronę powieści popularnej. Pisarstwo Marii Rodziewiczówny w latach 1887-1904. In: Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu. Serie I. Wrocław etc. 1980, 205. Die Autorin belegt am Beispiel der Trivialdichtung Maria Rodziewiczównas, in welchem Maße der Dialogroman im Positivismus gegen die herrschende Ästhetik verstieß. Ein Vergleich zwischen Reymont und Rodziewiczówna entbehrt allerdings von vornherein jeder Grundlage, er wird von Martuszevska auch nicht gezogen.

²G ł o w i ń s k i, Powieść młodopolska 85.

³Damit wird jedoch nicht geleugnet, daß Reymont andererseits durchaus in der literarischen Tradition des Positivismus, wie ihn vor allem Orzeszkowa und Sienkiewicz vertraten, stand. Wie Józef Bachórz neuerdings anführt, bestand zwischen dem Positivismus und der Neoromantik ohnehin keine exakte zeitliche oder ideelle Trennungslinie. Während Literaturhistoriker gewöhnlich die trennenden Merkmale beider Strömungen untersuchten, arbeitet Bachórz die Gemeinsamkeiten heraus. Vgl. Józef B a c h ó r z, Pozytywistka na rozdrożu. In: Tadeusz B u j n i c k i u. Janusz M a c i e j e w s k i (Hrsg.), Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku. Wrocław etc. 1986, 25-39. /Künftig zitiert: Przełom antypozytywistyczny./ Zur Vertiefung der Problematik und zur Sichtung der Forschungslage vgl. auch Ewa G a w o r s k a u. a., Problematyka przełomu w badaniach nad krytyką literacką końca XIX wieku. In: ebd. 163-181.

und kompetent erscheint, wenn es mit der fiktiven Welt der Figuren möglichst viele Merkmale verbinden. An die erste Stelle treten hierbei sprachlich-stilistische und lexikalisch-syntaktische Gemeinsamkeiten, kraft derer der Erzähler sich der Rede seiner Helden anzunähern bestrebt ist. Er korrespondiert mit der "fremden Rede" und interpretiert sie von innen her, wie Vološinov bereits 1930 betonte:

"'Чужая речь' - это речь в речи, высказывание в высказывании, но в то же время это и речь о речи, высказывание о высказывании. Все то, о чем мы говорим, является только содержанием речи, темой наших слов."¹

Die Hälfte des Romans wird von der direkten Rede der Figuren (Monologe, Dialoge, Gespräche) bestimmt. Daraus ergibt sich die Schlußfolgerung, daß ein beträchtlicher Teil des Geschehens nicht als Aktion, sondern als Reflexion der Helden vorgestellt wird. Die retrospektive Aktualisierung in Form der Figurenrede umfaßt vier Bereiche:

1. Durch Figurenrede werden Personen, die dem Leser im jeweiligen Stadium der Lektüre noch unbekannt sind, vorgestellt. Unter diese Funktion läßt sich das Kapitel J. 1 einordnen, in dem die Kätner durch ihr Gespräch die Protagonisten der späteren Romanhandlung aufzählen. Einige Figuren existieren in der Romanwelt außerdem ausschließlich dadurch, daß von ihnen erzählt wird. Gleichzeitig charakterisieren sich durch die direkte Rede die Sprecher selbst. Die wichtigsten Informationen über Jagustynka besitzt man ausschließlich aus ihren eigenen Äußerungen, wenn man die eher spärlichen Erläuterungen des Erzählers ausklammert.
2. Ereignisse aus der Vorzeithandlung werden durch die Figurenrede nachträglich aktualisiert. Der gegenseitige Haß zwischen den Bäuerinnen Dominikowa und Kozłowa, dessen Ursachen außerhalb des Romangeschehens liegen, wäre ohne die Aktualisierung in der Gerichtsverhandlung im Kapitel J. 3 unverständlich. Eine ähnliche Funktion erfüllt das Kapitel W. 1, in dem die Ereignisse nach der Waldszene und der sich anschließenden Einkerkierung der Bauern durch die Erzählung der Bäuerin Kłębowa aus der Rückschau und Erinnerung vorgestellt werden.

¹В. Н. В о л о ш и н о в, Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке. (Nachdruck.) The Hague-Paris 1972, 113.

3. Häufig unterbricht Figurenrede den Handlungsverlauf selbst und bildet retardierende Momente, wobei entweder miteinander Personen sprechen, die an den zu erwartenden Konflikten unbeteiligt sind (Randfiguren), oder die Hauptfiguren weichen auf andere Gesprächsthemen aus. Besonders deutlich ist dieses Merkmal in der Figur Rochos realisiert, der mit seinen Heiligenlegenden, die Protagonisten daran hindert, zu agieren. Das breite Spektrum der Gesprächsthemen trägt zum panoramischen Charakter des Romans bei.
4. Von außerordentlicher Bedeutung sind die wörtlichen Äußerungen der Helden im Bereich der Handlung. Einige wichtige Ereignisse werden nämlich in ihrer Entwicklung ausschließlich durch Figurenrede in Gang gesetzt. Borynas Hochzeitspläne haben ihren Ursprung im Gespräch mit dem Dorfvogt und seiner Frau. In derselben Szene bekundet der Dorfvogt seinerseits ein zweideutiges Interesse an Jagna. Als er dann die junge Bäuerin verführt, ruiniert er sich selbst. Die letzte Station vor dem Untergang des Dorfvogts und der Vertreibung Jagnas aus dem Dorf wird also ausschließlich durch Figurenrede skizziert. Der Vorgang zerfällt in mehrere Etappen, die hier nur kursiv wiedergegeben werden können. Den Ausgangspunkt bildet die Nachricht, daß beide Personen betrunken und nackt im Wald entdeckt worden sind:
- a) Der Bauernjunge Kłębiak versetzt das Dorf mit der Nachricht, im Wald lägen zwei Tote, in Unruhe und Angst.
 - b) Der ausgesickte Dorfschulze beschwichtigt bei seiner Rückkehr die Dörfler und spielt die Situation herunter.
 - c) Anschließend erzählt die Bäuerin Kozłowa, die mit anderen Frauen aus dem Wald Brennholz holte, was sie gesehen hat. Ihre Version wird von den Dörflern geglaubt, da sie ihnen am wahrscheinlichsten scheint.
 - d) Die Bäuerinnen von Lipce verdammen Jagna und den Dorfvogt.
 - e) Die jungen Bauern belustigen sich über die peinliche Situation.
 - f) Der Knecht Pietrek versucht, Jagna in Schutz zu nehmen.
 - g) Die Bäuerinnen fürchten um ihren guten Ruf und beklagen den Verfall der guten Sitten.
 - h) Die Bauern Płoszka und Kozioł beginnen mit einer Hetzkampagne gegen den Dorfvogt, um sich seiner aus anderen Gründen zu entledigen.
- Letztlich reißt das Gesprächsthema bis zum Schluß des Romans nicht mehr ab und nimmt dann in der Bestrafung Jagnas eine unerwartete (wenn auch in Kapitel J. 1 bereits prophezeite) Wen-

de. Maria Rzeuska bezeichnete Reymont als einen Meister der Dialogform und ergänzte:

"Ściśle biorąc, cały jeden wielki kompleks akcyj, których ośrodkiem jest wieś, mianowicie sprawa lasu i gruntów na Podlesiu, przebiega pod postacią gawęd, narad, kłótni, sprzeczek, monologów, dialogów itd."¹

Innerhalb der Figurenrede lassen sich weitere Themenkomplexe auflisten. Wichtiger erscheint jedoch an dieser Stelle die Frage nach der Haltung des Erzählers den bäuerlichen Helden und ihrer Rede gegenüber. Die Untersuchung der Erzählerhaltung soll dabei auf die Analyse der Redewiedergabe vorbereiten.

6. 1. Der Erzähler in der Rolle des Begleiters seiner Helden

Die unterschiedlichen Kennzeichen von Zeit und Raum, die bisher weitgehend getrennt analysiert worden sind, streben im Erzähltext eine Synthese an und bilden eine Einheit. Aus der Summe zeitlich-räumlicher Informationen zeichnet sich ein kompaktes, ineinander verschachteltes Gesamtgefüge ab, das als Welt vorgestellt wird. Die Konturen dieser Welt sind stets literarischer bzw. fiktiver Natur, da sie nicht aus der Quantität, sondern Qualität der Zeit-Raum-Charakteristika ersichtlich sind.² Der Erzähler nimmt der Romanwelt gegenüber eine übergeordnete Position ein, insofern als sie seine Schöpfung

¹R z e u s k a, "Chłopi" Reymonta 131. Vgl. dazu auch L i c h a Ń s k i, Biblioteka analiz literackich. Nr. 30, 39-41.

²Grundsätzliche Theorieansätze lassen sich bereits bei Robert Petsch finden. Vgl. Robert P e t s c h, Wesen und Formen der Erzählkunst. Halle (Saale) ²1942, 162-189. Die Erforschung dieses Teilbereichs innerhalb des Aufbaus eines Erzähltextes ist aber besonders durch Boris A. Uspenskij's Forschungsergebnisse in ein neues Stadium getreten, da es gelang, die Zusammenhänge zwischen der Zeit-Raum-Perspektive und der Erzählerhaltung aufzuschlüsseln. Vgl. Boris A. U s p e n s k i j, Poetik der Komposition. Struktur des künstlerischen Textes und Typologie der Kompositionsform. Frankfurt a. Main 1975, 69-94. Vgl. auch G ł o w i Ń s k i, Zarys teorii literatury 322-323.

ist, und das scheinbar selbständige Agieren und Reden der Figuren auf seine Mitteilungsabsicht verweisen. In diesen Zusammenhängen erscheint der Erzähler als eine "allwissende" Instanz.¹

Auf einer davon zu trennenden Ebene nimmt der fiktive Erzähler, der eine Rolle des Autors ist und sich als "erzählende Figur"² zu erkennen gibt, zu den literarischen Bewohnern der Romanwelt eine mehr oder weniger interpretierende Haltung ein. Er kann sich in das Geschehen einmischen, das Verhalten der Figuren kommentieren, kritisieren oder entschuldigen und sich selbst zu erkennen geben, wenn er mit dem Leser oder den Romangestalten Kontakt aufnimmt. Bei diesen Ausdrucksmöglichkeiten handelt es sich, wie bereits Käte Friedemann 1910 feststellte, um einen Erzähler, der, indem er seine Erzählung betrachtet, "zu einem organischen Bestandteil seines eigenen Kunstwerkes wird."³

Die personale Erzählsituation mit ihrer Tendenz zur szenisch-objektiven Darstellungstechnik erweckt den Eindruck der Unmittelbarkeit, wobei der Leser unbewußt der Illusion verfällt, sich selbst auf dem Schauplatz des Geschehens zu befinden.⁴ Die Einmischung des fiktiven Erzählers gestaltet sich beim szenischen Erzählen indirekter als in der auktorialen oder in der Ich-Erzählung, wird jedoch seit den Arbeiten Käte Friedemanns und Robert Petschs nicht mehr generell geleugnet. Petsch veranschaulichte diesen Grundsatz an einem sehr treffenden Bild:

"Der Erzähler gehört mit zu der Ganzheit der 'Erzählung', so gut wie

¹Allwissenheit kennzeichnet den Erzähler nicht nur im Bezug zu seinem Erzählwerk, sondern auch im Verhältnis zum Leser. Vgl. Richard A l e w y n, Die Perspektive des Lesers. In: Helmut P o p p (Hrsg.), Erzählen 1. (Erzähltheorie.) München 1980, 64.

²Vgl. K a h r m a n n, Erzähltextanalyse 52-53.

³Käte F r i e d e m a n n, Die Rolle des Erzählers in der Epik. (Nachdruck.) Darmstadt 1965, 26.

⁴Zum Begriff der personalen Erzählsituation vgl. Franz K. S t a n z e l, Typische Formen des Romans. Göttingen 1981, 16-17; 39-52. Vgl. auch V o g t, Aspekte erzählender Prosa 26-30.

der Spielleiter und die Schauspieler zu derjenigen des Dramas.

Er vermittelt nicht nur epische Werte, er stellt selbst einen dar."¹
Objektives Erzählen ohne Erzähler ist demzufolge undenkbar. Unter diesem Gesichtspunkt soll im folgenden der "epische Wert" des Erzählers in den beiden Romanen "Ziemia obiecana" und "Chłopi" genauer untersucht werden.

Während der Spielleiter das Agieren seiner Schauspieler dirigiert, selbst jedoch hinter der Bühne bleibt, schlüpft Reymont in die Rolle des Begleiters seiner Figuren und befindet sich mit diesen in der fiktiven Welt des Romans.² Er ist für die Gestalten beider Romane unsichtbar. Daher kann er nicht nur ihr Handeln, Sprechen, ihre Gestik und Mimik aus allernächster Nähe beobachten, sondern teilweise auch ihre Gefühle und Gedanken lesen.

In einigen Fällen greift der fiktive Erzähler allerdings auf das Wissen des abstrakten Erzählers (Autors) zurück und gibt eine absolut zuverlässige Auskunft über einzelne Figuren.³ So befreit er Boryna vom Verdacht, die Dienstmagd verführt zu haben, indem er diesen autoritativ als "unschuldig" bezeichnet. Häufiger jedoch gelangt der fiktive Erzähler zu seinem Urteil über die Beobachtung des Verhaltens, das auf die psychisch-seelische Disposition einer Figur schließen läßt. Er interpretiert die Figur von außen her und stellt so seine Menschenkenntnis unter Beweis. Der Leser wird in dieses Spiel einbezogen, indem er zur eigenen Beurteilung herausgefordert wird. Am Ende äußert sich die Figur selbst über ihre Gefühlslage. Jagna weiß beispielsweise an einem regnerischen Tag nicht recht wohin, sie geht von einer Ecke der Bauernstube zur anderen und seufzt sehnsüchtig. Diese Anzeichen lassen auf ein fehlendes seelisches Gleichgewicht schließen. Jagna bekennt anschließend:

"- Cni mi się, że laboga!" (J.7,114)

¹P e t s c h, Wesen und Formen der Erzählkunst 111.

²Diese Haltung zeigte sich bereits in den frühen Novellen.

³Auf wichtige Merkmale dieser Auskünfte verwies bereits Wayne C. Booth. Vgl. Wayne C. B o o t h, Die Rhetorik der Erzählkunst. Bd. 1. Heidelberg 1974, 11-17.

Daneben gibt es jedoch Helden, die ihre Gedanken und Absichten vor dem Erzähler, und somit auch vor dem Leser, bis zuletzt verheimlichen. Wann Boryna den Entschluß faßte, Antek und Jagna aufzulauern, bleibt weitgehend unbekannt, da der Erzähler, als diese Pläne in Boryna reifen konnten, andere Figuren begleitete und beobachtete. Von den Ereignissen überrascht wird auch der Erzähler des Romans "Ziemia obiecana", als Moryc Welt die Baumwollfabrik in Brand setzt bzw. setzen läßt.¹

Der Grund für die Unwägbarkeit steht mit der Erzählerrolle innerhalb der Romankonzeption in ursächlichem Zusammenhang und erfüllt eine ästhetische Funktion. Aus dem zeitlich-sukzessiven Nacheinander der Ereignisse resultiert der Umstand, daß der Erzähler sich jeweils nur an einem Ort zu einem bestimmten Zeitpunkt befinden kann. Wenn er dem Polen Karol Borowiecki folgt, blendet er den Juden Moryc Welt und den Deutschen Maks Baum, sofern sich die Wege der "drei Lodzer Brüder" trennen, notwendigerweise aus. Der Roman "Ziemia obiecana" besitzt, im Gegensatz zu den bäuerlich-dörflichen Erzählungen, keinen erzählten Raum, um den sich die Wege der einzelnen Figuren im Sinne eines Verlassens und Heimkehrens zentral ordnen lassen. Das Haus in der Stadt bietet keine Geborgenheit, es wird im "Gelobten Land" zur Schlafbox degradiert. Sowohl der Hinterhof als auch der Palast haben ihre Gemeinsamkeit darin, daß sich die Bewohner in ihnen nicht "heimisch" fühlen.² Obwohl Karol, Moryc und Maks gemeinsam ein Haus bewohnen, trifft der Erzähler sie dort nur selten an. Vielmehr irrt jeder von ihnen, hektisch seinen diversen Geschäften nachlaufend, durch die Stadt. Trotz vieler struktureller Ähnlichkeiten zwischen beiden Romanen fällt hier doch ein deutlicher Unterschied auf. Als Hanka in die Stadt fährt, um Antek im Gefängnis zu besuchen, verzich-

¹Der Überraschungseffekt bezieht sich natürlich vor allem auf die Leser. Der abstrakte Erzähler (Autor) verwendet ihn zur Erzeugung von Spannung.

²Ulrike Herbst betonte in diesem Zusammenhang als Folge die Bindungslosigkeit und Einsamkeit der Figuren. Diese Kennzeichen bestimmen wesentlich das Agieren Karol Borowieckis. Darüber hinaus sind Wörter, wie "Einsamkeit", "Leere" und "Langweile", im Text Zentralbegriffe. Vgl. H e r b s t, Nachwort in: R e y m o n t, Das Gelobte Land 366.

tet der Erzähler darauf, sie dorthin zu begleiten. Stattdessen wartet er auf ihre Rückkehr vor Borynas Haus, wohin sie notwendigerweise heimkehren muß. Im Roman "Ziemia obiecana" veranschaulichen die zahlreichen Wege, die der Erzähler mit seinen Helden zurücklegt, das ziellose Treiben und Herumirren in der Großstadt. Die ruhelose Abfolge von Szenen, Straßen, Fabriken und Menschen imitiert so künstlerisch den Rhythmus und die Dynamik des großstädtischen Lebens.

Neben der Schnelle des Bildwechsels markiert die Szenen eine scheinbar ungeordnete und lose Aneinanderreihung, beides Merkmale, die in ihrer Neuheit auf deutliche Kritik der Zeitgenossen Reymonts stießen. Als typisch hierfür kann die Äußerung Matuszewskis herangezogen werden:

"Powieść jest doskonała, ale mogłaby być jeszcze lepszą, gdyby autor więcej się skupił i - choćby na koszt szerokości - pogłębił temat psychologicznie i socjologicznie."¹

Den Roman "Ziemia obiecana" kennzeichnet eine epische Breite, die sich aus der Verknüpfung von Szenen ergibt. Die Verknüpfungsregel ist ohne den Erzähler bzw. Begleiter der Figuren nicht denkbar, ein Umstand, dem bisher wenig Beachtung geschenkt wurde, auch wenn Lech Budrecki den Erzähler als einen "gut informierten Beobachter"² bezeichnet. Mit Beginn des Kapitels acht des ersten Bandes beobachtet der Erzähler Karol Borowiecki und folgt ihm auf dessen Wegen durch die Stadt. Gegen Ende erscheint bei Karol in der Fabrik der Unternehmer Trawiński. Trawiński übernimmt im folgenden Kapitel die Rolle Karols und führt, wobei er sich dem Leser mitteilt, den Erzähler in das Haus des Fabrikanten Baum. In Baums Haus wartet bereits Józio Jaskólski, der, nachdem das Familienleben der Deutschen vorgestellt wurde, den Erzähler in die polnische Arbeiterfamilie führt. Von dort wiederum führt der Weg weiter an neue Orte und zu neuen Figurengruppen. Für eine begrenzte Zeitspanne erscheinen Personen, die in einer vorangehenden Szene an-

¹M a t u s z e w s k i, O twórczości i twórcach 222.

²Vgl. B u d r e c k i, Nachwort in: R e y m o n t, Dzieła wybrane (Markiewicz), Bd. 7, 338.

wesend sind und anschließend den Erzähler in ihren Lebensbereich und ihr Milieu führen, als Protagonisten. Im ersten Band übernehmen siebzehn Figuren diese Funktion. Während die meisten hierbei ein- oder zweimalig auftreten, begleitet der Erzähler den Juden Moryc Welt sechsmal und Karol Borowiecki sogar fünfzehnmal. Der Roman konzentriert sich in seiner Szenenfolge sichtlich auf zwei der "drei Lodzer Brüder". Lech Budrecki äußerte die Ansicht, Reymonts Erzählwerk "Ziemia obiecana" zerfalle in mehrere "Erzählungen", da im Text verschiedene Motivkreise voneinander isoliert werden könnten. Sieht man von dieser Hypothese einmal ab, für die Strukturanalyse besitzt sie in diesem Zusammenhang einen eher begrenzten Wert, so gelangt doch der Forscher zu einem wichtigen Zwischenergebnis bezüglich der Erzählhaltung:

"Pisarz zgrupował swych bohaterów wokół kilku wątków fabularnych. /.../ Pisarz połączył je dość mechanicznie, korzystając ze znajomości i familijnych paranteli postaci. Bohater jednego wątku jest krewnym albo też zna osobiście osobę działającą w kręgu drugiej opowieści. Fakt spotkania pozoruje często kompozycyjne przejście od jednego wątku do drugiego."¹

Die "kompositorischen Übergänge" bzw. der Szenenwechsel führen immer wieder zurück zu Karol oder Moryc.

Im zweiten Kapitel des zweiten Bandes beobachtet der Erzähler bei Moryc nachträglich einen Gesinnungswandel. Er ist Zeuge eines Komplotts, das der Großbankier Grosglück und Moryc gegen Karol schmieden. Mit dem Beginn des nächsten Kapitels entzieht sich Moryc der Beobachtung durch den Erzähler, indem er entweder abwesend ist oder sich als verschlossen und schweigsam präsentiert. Als er am Ende des Kapitels zehn und im Kapitel elf erneut zu agieren beginnt, fällt seine Veränderung auf. Um des eigenen Profits willen beabsichtigt er, Karol und Maks finanziell zu ruinieren. Mit diesem Plan taucht er erneut unter, um erst als vermeintlicher Brandstifter den Erzähler und Leser zu überraschen. Der Prozeß der Veränderung wird der Beobachtung entzogen, sichtbar ist nur das Ergebnis:

¹Ebd. 328.

"Jeśli zaś bohater zmienia się, pisarz wycofuje go wówczas z obiegu; gdy wraca ponownie, jest już inny. Przemiana dokonała się w ukryciu, tak że nikt nie mógł się jej przyjrzeć."¹

Neben viel Lob ernteten die Romane Reymonts auch Kritik, ein Umstand, der allerdings erst verwundert, wenn man in dem Tenor der Vorwürfe eine wiederkehrende Gemeinsamkeit entdeckt. Kritisiert wurde die Erzählhaltung. Während nämlich Matuszewski, wie oben angeführt wurde, dem Autor des Romans "Ziemia obiecana" empfahl, das Thema auf Kosten der Breite "psychologisch und soziologisch zu vertiefen", vermißte Maria Komornicka im Roman "Chłopi" eine gedankliche und historische Perspektive.² Dagegen beklagte Stanisław Brzozowski wiederum die angebliche Gleichgültigkeit Reymonts seinen Romanfiguren gegenüber.³ Gewiß wäre es falsch, diese Untersuchungen mit dem Argument abzutun, es handle sich hier um überholte literaturkritische und -ästhetische Ansätze, auch wenn andererseits nicht zu leugnen ist, daß die Thesen auf eine mißverständliche Interpretation der Termini 'realer Autor' und 'fiktiver Erzähler' zurückzuführen sind. Sieht man darüber hinweg, so unterstreichen die Forscher, um es positiv auszudrücken, daß Reymonts Erzählwerke anders aufgebaut und strukturiert sind, als

¹Ebd. 332.

²Zu den beiden ersten Teilen des Romans schrieb die Forscherin 1905: "Tu zgorszyć się musimy wszelkim w autorze brakiem dreszczu proroczego, wszelkiej intuicji historycznej. Rażąca jest po prostu w jego dziele nieobecność jakiego bądź śladu ideowych czy nawet tylko agitatorskich fermentów." Komornicka (Włast), "Chłopi": "Jesień", "Ziemia" 177-178. Die Kritikerin macht dem Erzähler den Vorwurf, daß er sich von seinen Romangestalten nicht lösen kann und keinen Ausblick auf die Situation des Bauerntums aus zeitgenössischer Sicht gibt.

³Brzozowski bezeichnet in seinem Tagebuch Reymont als einen 'Dichter des Gegenstandes'. An anderer Stelle kritisiert er: "Na próżno /.../ szukać u niego syntezy myślowej, naukowej Prusa lub etycznej powagi Orzeszkowej. Reymonta nie wiąże z nikim i z niczym żaden uczuciowy węzeł. Jest on miejscem. przez które przechodzą wrażenia. /.../ Wyrzucił on przed nami całą galerię typów, wytworzonych przez przekształcenie, jakiemu ulega społeczeństwo, ale żadnego nie pokochał, więc też żadnego nie rozumiał." Stanisław Brzozowski, Współczesna powieść i krytyka literacka. Opracował i wstępem opatrzył Jan Zygmunt Jakubowski. Warszawa 1971, 122-123. Vgl. auch Der s., Pamiętnik. (Nachdruck.) Kraków-Wrocław 1985, 38.

man es zu diesem Zeitpunkt allgemein von einem Prosadichter erwartete. Den Forschern war offensichtlich bewußt, daß man beide Romane Reymonts mit der herkömmlichen Methode nicht interpretieren konnte. Mit der "Wahrheit in der Literatur",¹ so der programmatische Titel eines Aufsatzes von Feliks Ehrenfeucht, suchte man den Standpunkt des Autors zu gesellschaftlichen Fragen zu ergründen. In den epischen Werken der Positivisten war diese Fragestellung in Einzelfällen durchaus legitim und wurde von den Autoren selbst gefördert, es sei in diesem Zusammenhang beispielsweise an die überaus interessante Entstehungsgeschichte der Erzählung "Za chlebem" von Henryk Sienkiewicz erinnert.² Hinter der Erzählerrede entdeckt man in Reymonts Erzähltexten dagegen weder einen Lehrer, Aufklärer, Gesellschaftskritiker noch einen Vordenker und "Propheeten" (wieszcz). Die Frage nach dem "gedanklichen Gehalt" beantworten nicht allein der Erzähler Reymont, in der Rolle des Begleiters, Beobachters und Augenzeugen ist er gleichsam als 'primus inter pares' zu betrachten, sondern nicht zuletzt die Exponenten der "Galerie von Gestalten" beider Romanwelten. Es kann mithin nicht eine Antwort geben, wie sie Komornicka und Brzozowski vom Autor einfordern, sondern eine bunte Palette von Antworten, Ansichten und Meinungen, deren Zahl umso größer ist, je mehr Personen auftreten. Auf diesem Hintergrund erscheinen beide Romane als ein "Spiel der Kunst",³ ein Spiel verschiedener Ideen, Überzeugungen, Hoffnungen und Ängste. Damit nimmt

¹Vgl. Feliks Ehrenfeucht, O prawdzie w literaturze. In: Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu. Biblioteka Narodowa. Serie I. Nr. 249. Wrocław etc. 1985, 101-116.

²Sienkiewicz konzipierte seine Erzählung, wenn man den Ausführungen Maciejewskis Glauben schenken darf, um die breiten Volksschichten vor der Emigration zu warnen. Er hielt in der Provinz zahlreiche Dichterlesungen und beteiligte sich aktiv an Kampagnen gegen die Emigration. Vgl. Jarosław Maciejewski, "Wielkopolskie" opowiadania Henryka Sienkiewicza. Z pamiętnika poznańskiego nauczyciela. Za chlebem. Bartek Zwyczajca. Poznań 1957, 45-95.

³Es sei hier nachdrücklich an Wolfgang Kayzers Mahnung erinnert: "Soll der Roman als Kunstform lebendig bleiben, so bedarf es einer letzten Gläubigkeit und des Ernstes zum Spiel der Kunst." Wolfgang Kayser, Entstehung und Krise des modernen Romans. Stuttgart 1954, 33.

der Erzähler die spätere Forderung Käte Hamburgers vorweg und erzählt nicht "von Personen und Dingen", sondern "die Personen und Dinge".¹ Nur so kann der Romanheld seine Meinung vertreten und beispielsweise aus dem Leben im "Gelobten Land" eigene Schlußfolgerungen ziehen. Auf unverwechselbare Weise tut dieses Dawid Halpern:

"/.../ płotkę zjada duży kiełbik, kiełbika zjada okoń, a okonia zjada szczupak, a szczupaka? Szczupaka zjada człowiek! A człowieka zjadają drudzy ludzie, jedzą go bankructwa, jedzą choroby, jedzą zmartwienia, aż go w końcu zjada śmierć. To wszystko jest w porządku i jest bardzo ładnie na świecie, bo z tego robi się ruch."²

Durch den naiven und vulgären Darwinismus charakterisiert sich Halpern so hinreichend, daß der ihn begleitende Erzähler (und noch mehr der Autor) auf jeden Kommentar verzichten kann. Der Meinung Halperns widerspricht vielmehr dessen Gesprächspartner, Karol Borowiecki. Brzozowski hätte mit seiner Schlußfolgerung, Reymont verhalte sich seinen Romanfiguren gegenüber "lieblos" und neutralistisch, recht, stünden dem Erzähler nicht andere stilistische Mittel zur Verfügung, seine Haltung im Text zu artikulieren. Bereits in den sog. Inquit-Formeln läßt er häufig recht deutlich erkennen, unter welchem Blickwinkel er die auftretenden Figuren, deren Handeln, Verhalten und Reden betrachtet, ein Faktor, durch den Halpern auf der Skala zwischen Sympathie und Antipathie einen eher mäßigen Platz einnimmt.

¹Vgl. H a m b u r g e r, Die Logik der Dichtung 123. Reymont äußerte sich selbst sehr überzeugend, als er bezüglich des Romans "Ziemia obiecana" folgende Erläuterungen gab: "Ja używam tylko fabryki, ludzi, spraw, tonu, jaki się tam przewija przez życie - jako materiału, jako pewnego rodzaju odrębnej gliny, z której lepnię swój świat, swoje kreacje, swoją łódź." Zitiert nach R u r a w s k i, Reymont 193.

²R e y m o n t, Pisma (Jodełka-Burzecki), Bd. 3, 285.

6. 2. Der Erzähler als dörflicher Chronist

Die Erzählhaltung des Begleiters und realistischen Beobachters von Figuren, des Augenzeugen und vorsichtigen Kommentators von Vorgängen gewinnt in der Tetralogie um so mehr Bedeutung, als sie zwei grundlegende Probleme dieses Erzähltextes kompositorisch adäquat löst.

Indem der Erzähler seinen Helden durch die vier Jahreszeiten hindurch folgt, ordnet er die unzähligen Beobachtungen, Ereignisse und "erlebten" Gespräche in ihrer zeitlichen und kausalen Abfolge.¹ Das sukzessive Ordnungsprinzip dient dabei nicht nur der Überschaubarkeit des Stoffzusammenhangs, es erweist sich auch als eines der effektivsten Mittel zur Erzeugung wachsender Spannung.²

Gleichzeitig führt der Erzähler den Leser von Szene zu Szene, ohne seine Präsenz in der fiktiven Romanwelt erzähltechnisch umständlich erläutern zu müssen. Erst durch die Einmischungen und Einschübe des Augenzeugen und Beobachters gewinnen die Gesprächspassagen der jeweiligen Figuren für den Leser einen kontinuierlichen Zusammenhang und Sinn. Darüber hinaus erklärt der Erzähler gelegentlich die Bedeutung volkstümlicher Bräuche und Sitten, zeigt profunde Kenntnisse der bäuerlichen Kultur, auch wenn er eher sporadisch als "Fremdenführer" durch die exotische Welt des Bauerntums auftritt. Viel häufiger setzt

¹Im ganzen Roman gibt es nur zwei wesentliche Ausnahmen von der Regel. So fällt zwischen dem Ende von Kap. J. 1 und dem Beginn von Kap. J. 2 insofern eine Diskrepanz auf, als die Szenen gleichsam gegen den Uhrzeigersinn bzw. "synchron" verlaufen. Die zweite Abweichung von der Sukzessivität markieren jeweils das Ende von Kap. Z. 9 und Z. 11. Die Ereignisse desselben Tages werden unabhängig voneinander zweimal beschrieben, wobei die erste Schilderung (Z. 9) als Ankündigung des dramatischen Höhepunktes (Z. 11) fungiert. Das zeitlich Spätere wird zuerst erzählt und auf diese Weise verrätselt. Zum Begriff des Synchronismus vgl. L ä m m e r t, Bauformen des Erzählens 100-101.

²"Spannung" verbindet Edwin Muir mit "Neugierde" und erläutert einen wichtigen Grundsatz: "/.../ curiosity is obviously greatly intensified if the events follow a line; if instead of asking for another marvel the reader is made to wonder what is going to happen next." Edwin M u i r, The Structure of The Novel. London ¹²1979, 19.

er einen spezifischen Erfahrungsschatz voraus, den der Leser nicht besitzt. Als Boryna freigesprochen wird, stellt der Begleiter dessen Erleichterung fest und fährt dann von sich aus fort, wobei er sich an den Leser wendet:

"/.../ prawo juści jest ci takie, że nikt nie wie, kogo za żeb chyci, winowatego czy sprawiedliwego. Bywało już tak nie raz, nie dwa, nie dziesięć... bywało." (J.3,52-53)

Mit ähnlicher Selbstverständlichkeit erklärt er später Borynas Sterben:

"Wiadomo jest, że kiej kto na śmierć choruje, to żeby mu już nie wiem jakie leki a doktory zwoził, zamrzeć musi, a ma zaś ozdowieć, i bez niczyjej pomocy ozdowieje." (W.2,33)

Der Ton, in dem der Kommentator seine Erläuterungen vorbringt, ist auf die Zustimmung des Adressaten angelegt, ein Umstand, der jedoch angesichts des skurrilen Charakters der Meinungen wohl eher fragwürdig ist.¹

So entsteht eine Diskrepanz zwischen dem fiktiven Erzähler und dem realen Leser, sofern, entsprechend der Bildungssituation der Jahrhundertwende, ein bürgerlich-aufgeklärter Rezipient angesprochen wird. Es scheint, als sei der Kommentar des Erzählers nicht an diesen gerichtet, als lese der Käufer des Buches eine Geschichte, die nicht für ihn bestimmt ist.

Man muß weitere Äußerungen heranziehen, um sich Klarheit darüber zu verschaffen, zu wem der Romanerzähler spricht. Auffällig ist, daß er immer wieder davon ausgeht, der Adressat wisse über das Dorf Lipce, seine Bewohner und Verhältnisse gut Bescheid. Über die Gewohnheiten der Bäuerin Wachnikowa verständigen sich beide in einer Weise, wie zwei Gesprächspartner es tun, wenn sie von einer gemeinsamen alten Bekannten sprechen,

¹ Beide Aussagen schöpfen aus dem Fundus polnischer Sprichwörter und reflektieren die Erfahrungen des Volkes mit Vorstellungen, wie Recht, Gerechtigkeit bzw. Krankheit und Tod. In der Romanskizze "Sprawiedliwie" und in der Tetralogie stehen bezeichnend dafür Sätze wie: "sprawiedliwości na świecie nie ma, nie było i nie będzie" bzw. "jak ktoś jest chory, nie pomogą mu doctory". Vgl. auch Nowa księga przysłów polskich. Bd. 2, 1074-1078 ("prawo"); 743-744 ("Osiek"); Bd. 1, 462-464 ("doktor"). In der ersten Sentenz reflektiert der Kommentator über das sprichwörtliche Unrecht der Stadt Osiek, in der die Schildbürger den schuldigen (aber einzigen) Schmied freilassen und einen Schneider aufhängen.

während dem Leser die Heldin bis dahin völlig unbekannt ist. Obwohl sie zum ersten Mal deutlicher präsentiert wird, fällt die Anmerkung, daß die Bäuerin "wie immer als erste kam", als man sich in der Lichtstube der Bäuerin Kłębowa versammelte, um einen gemütlichen Abend zu verbringen (Z.10,164). Wiederholt versichert sich der Erzähler der Zustimmung des Zuhörers. Ein Konsens manifestiert sich insbesondere dann, wenn man sich auf die textexterne Vorvergangenheit bezieht, die mit der Zeit der Erzählung verglichen wird. Stets wird dabei das Außergewöhnliche der geschilderten Ereignisse in Lipce unterstrichen. Benutzt wird hierfür die Formel: "nie tak było przódzi". (W. 5,112) Gewöhnlich war demnach das Dorf am Osterfest von Freude erfüllt, wie der Verfasser zuversichtlich zu wissen scheint, doch im betreffenden Jahr, von dem die Erzählung berichtet, wird mit Bedauern festgestellt:

"Jeno w Lipcach było ciszej i smutniej niżli po inne roki w tę porę." (W.5,109)

Angesichts derartiger Rückbezüge, die außerhalb des Erzähltextes selbst stehen, rezipiert der reale Leser die Schilderung mit dem Reiz eines Menschen, der ein "fremdes" Gespräch belauscht. Die Erzählhaltung des dörflichen Berichterstatters strukturiert ein kunstvolles Rollenspiel zwischen Erzähler und Leser. Um Mißverständnissen vorzubeugen, muß betont werden, daß es sich hierbei um einen ästhetischen Spielcharakter handelt, der sich einer pragmatischen Interpretation entzieht. Jan August Kisielewskis These "chłop poeta chłopom opowiada o chłopach"¹ verleitet eindeutig zu falschen Schlußfolgerungen, indem beide Rollen personifiziert werden.² Wenn bisher das Vorhandensein eines dörflichen Erzählers und Kommentators herausgearbeitet wurde, bedeutet es nicht, es gäbe nur diese eine Erzählhaltung. Gleich zu Beginn der Romans fällt folgender Erzählbericht auf:

¹Zitiert nach R z e u s k a, "Chłopi" Reymonta 166.

²Sowohl der dörfliche Kommentator als auch der Zuhörer bleiben abstrakte Instanzen. Der Erzähler ist außerdem für die Romanfiguren, wie bereits betont wurde, unsichtbar.

"I poszedł wolno miedzami, odmawiał półgłosem modlitwy i jasnym, pełnym kochania spojrzeniem ogarniał pola..." (J.1,12)

Die Übergänge von einem realistischen zum dörflichen Beobachter sind, wie eine Vielzahl von Inquit-Formeln und Kommentaren aufzeigt, fließend. Der erste bedient sich der reinen Literatursprache und korrespondiert so mit dem realen Leser, der zweite übernimmt die Redeweise seiner Figuren und wendet sich an Zuhörer, denen diese Rede geläufig ist. Beide Erzähler ergänzen einander und, indem sie über den Zeitraum des Romans hindurch konstant die Bewohner und die Vorgänge in der fiktiven Welt beschreiben, schaffen eine literarische Chronik des Dorfes. Der dörfliche Chronist macht sich nicht nur die Sprache, sondern auch die Denk- und Argumentationsweise seiner Dörfler zu eigen. Er verkleidet seine Gedankenführung mit Vorliebe in ein rhetorisches Frage-Antwort-Spiel und begründet so die jeweilige Haltung eines Romanhelden von innen her:

"Borynie nijako było zaczynać pierwszemu, bo jakże, w latach już był i gospodarz na całe Lipce pierwszy; no i mógł to zasię tak prosto rzec, co mu się Jaguś udała?... Honor przeciech swój miał i pomyslenie". (J.3,54)

Indem der dörfliche Erzähler immer wieder Verständnis zeigt, das Handeln eher entschuldigt als anklagt, die Lebensweise eher bejaht als ironisiert, offenbart er seine Sympathie und Solidarität mit den Dörflern. Er signalisiert seine Verbundenheit durch eine Reihe von Bestätigungs- und Beglaubigungsformeln, rhetorischen Fragen, feststehenden Redewendungen "prawdę rzekł" und Adverbien: "juści"; "Jakoż i tak było"; "jakże"; "przeciech"; "wiadomo"; "mówią"; "prawda"; "bo i jakże"; "to i obyczajnie"; "to i nie dziwota" u. ä. Die Kunstgriffe der Beglaubigung - angestrebt wird hierdurch die Herstellung eines Konsens zwischen Helden, Erzähler, Zuhörer (Leser) - sind derart zahlreich und häufig, daß ihre Interpretation sich auf einige besonders markante Beispiele konzentrieren kann. Außerordentlich häufig wird die Richtigkeit äußerer Wahrnehmungen bekräftigt. Als der Dorfvoigt in die Lichtstube Borynas tritt, ruft er aus:

"- Same najpierwsze dziewczyny jucha stary se zwołał!" (J.7,130)

An diese Beobachtung knüpft der Erzähler ergänzend an:

"Jakoż prawdę rzekł, bo były same gospodarskie córki, rodowe - i z wianem." (J.7,130)

Die Rede der Figur verhilft dem Beobachter zu einer neuen Bewertung des Gesehenen. Indem er sich sozusagen helfen läßt, präsentiert er sich in seiner menschlichen Unvollkommenheit. Mit einem umso größeren Stolz verweist er auf Momente, in denen er als erster oder einziger eine Beobachtung macht. Er spürt eines Tages eine unerklärliche Unruhe im Dorf, doch erst als jemand ruft, es brenne, bestätigt er:

"Prawda była: dworskie budynki na Podlesiu stały w ogniu". (W.5,135)

In verzwickten Situationen, wenn die Dorfbewohner von Panik ergriffen werden, gelingt es ihm dank seiner Beobachtungsgabe, dem Leser eine Erklärung der Vorgänge zu liefern. Er tut dieses allerdings, nicht ohne zu betonen, daß er den Dörflern damit Überlegen ist:

"Ale nie zgadły". (L.10,201)

Sofern die Aufdeckung von Zusammenhängen eine Beobachtungs- und Kombinationsgabe erfordert, leugnet er nicht, daß ihm einige ältere Bauern und Bäuerinnen, wie der uralte Jambroży, die Bäuerin Dominikowa und vor allem Jagustynka, darin durchaus gewachsen sind. Während die Leute den Kohl schälen und sich unterhalten, entgeht ihnen, daß Antek und Jagna einander verliebte Blicke zuwerfen. Nur zwei Personen merken es:

"Ale nikt tego nie widział prócz Jagustynki, a i ta udawała, że nie patrzy, jeno sobie w głowie układała, jak to opowiedzieć na wsi."

(J.7,121)

Die zweite Person, der die Situation nicht entgeht, ist natürlich der dörfliche Chronist. Zusätzlich durchschaut er Jagustynka, ist ihr insofern überlegen. Es läßt sich somit zusammenfassen, daß der dörfliche Chronist den Stoff seiner Erzählung aus den Gesprächen der Dörfler und aus der eigenen Beobachtung herleitet. Zwischen beiden Ebenen unterscheidet er, indem er die Quellen seiner Informationen wiedergibt. Er spiegelt durch sein Verhalten Authentizität vor, er recherchiert Vorgänge und dokumentiert dabei seine Erfolge wie Mißerfolge: "nie sposób się było dowiedzieć". (W.8,224) An anderer Stelle

bedauert er noch tiefer enttäuscht:

"Wójt pogadał ze starym na osobności, ale tak cicho, że nikt nie usłyszał". (J.7,130)

Im Nebensatz deutet er an, daß auch indirekte Informationen dritter Personen in seine Erzählung Einlaß fanden. Auf den zweitrangigen Wert des Gehörten wird hingewiesen:

"Kozioł leżał ciężko chory i księdza z Panem Jezusem sprowadzali do niego. Powiedali ta różnie o tej chorobie, bąkając w sekrecie, co jeno udaje, by wójt jeszcze lepiej beknął na sądach. Ale Bóg wie, jak to tam było." (W.8,222)

Bei unklarer oder widersprüchlicher Sachlage sowie bei Phänomenen, die offensichtlich sein Denkvermögen zu übersteigen scheinen, akzentuiert er, stilistisch weitgehend rollenadäquat, sein Unvermögen, Herr der Materie zu werden. In diesen Situationen entschuldigt er sich mit verschiedenen Ausreden und gibt zu bedenken, kein großer "Kopf" (głowacz) zu sein:

1. Auf dem Jahrmarkt von Tymów ist er von der Zahl der Buden und Stände überwältigt: "Gdzie zaś i kto przeliczy, i spamięta te wszystkie kramy i to, co w nich sprzedawali?..." (J.5,90)
2. Nach dem Brand des Heuschobers gerät das Dorf in Aufregung, der Chronist bekennt: "Co się działo w Lipcach po onej nocy pamiętliwej, to i najpierwszemu głowaczowi niełacno byłoby zapamiętać wszystko a opowiedzieć". (Z.12,192)
3. Bevor die aufgebrachte Menge Jagna vertreibt, heißt es: "A tymczasem na wsi nastał straszny czas sądu i kary, że już i nie opowiedzieć, co się tam wyrabiało." (L.13,245)

Alle drei Kunstgriffe ähneln dem sog. Unsagbarkeitstopos.¹

Durch die Formeln simuliert der Autor dank der spezifischen Erzählhaltung Nichtwissen und ironisiert so sich selbst bzw. den volkstümlichen Erzähler. Die genannten Topoi umsäumen dabei den Anfang und das Ende einer längeren Textpassage. Im ersten Fall, der dörfliche Chronist begleitet Boryna durch den Jahrmarkt, markiert den Anfang der Satz:

¹Das erste der angeführten Beispiele manifestiert sich als ein Topos der Unzählbarkeit, der seinerseits zum Unsagbarkeitstopos gehört. Vgl. dazu C u r t i u s, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter 168-171.

"Było też tego, było, że ani przeliczyć, ni objąć - gdzieby zaś tam kto poradził." (J.5,89)

Trotz dieser Beteuerung beginnt er, die einzelnen Handwerker und ihre Waren minutiös genau aufzuzählen. Bis zum Ende des Abschnitts gelingt es ihm, auf nur anderthalb Seiten über fünfzehn verschiedene Stände anzuführen, wobei er immer wieder zwischendurch, paradoxerweise, die Unmöglichkeit seines Unternehmens betont. Offensichtlich kann er sich mit dieser ersten Aufzählung nicht zufriedengeben und hat, bevor ihn Boryna endgültig unterbricht, die Liste der Stände und Buden auf beinahe dreißig erhöht.

Aus dieser unscheinbaren Szene kann man weitreichende Folgerungen bezüglich der Erzähltechnik ziehen. Der dörfliche Erzähler und Chronist verwandelt sich unmerklich in einen "dörflichen Plauderer",¹ der dem ausführlichen und weitschweifigen Fabulieren zugeneigt ist. Indem er das 'Unsagbare' doch zu formulieren bestrebt ist, präsentiert er sich als eine ehrgeizige und eitle Person. Den Raum für die Selbstpräsentation markiert eine Leerstelle bzw. Pause zwischen zwei Gesprächsabschnitten der Romanhelden, die der Erzähler effektiv zu nutzen weiß. Damit werden zugleich dem Plauderton in der Romanstruktur klare Grenzen gesetzt und Beschränkungen auferlegt.² Wenn nämlich Romanfiguren reden, beschränkt er sich stets auf kurze Kommentare; sobald die Helden ihre Rede beenden, ab- oder unterbrechen, überbrückt der Erzähler den Freiraum bis zum nächsten Dialog oder Monolog mit längeren Auswertungen des Gesagten, mit eigenen Gedanken und Reflexionen, mit gegenständlichen Beschreibungen der Situation im Dorf, im Gericht, in Tymów usw.

¹Kazimierz Wyka prägte hierbei den Begriff "wsiowy gaduła". Vgl. Kazimierz Wyka, Próba nowego odczytania "Chłopów" Reymonta. In: Pamiętnik Literacki 59 (1968), Heft 2, 63. Im Ergebnis scheint Wykas Ansatz zu der irr-tümlichen Annahme zu verleiten, daß der Erzähler, sobald er sich der Mundart bedient, stets weitschweifig redet.

²Hierdurch vermeidet Reymont in seinem Roman die Annäherung an die epische Form der "gawęda", die durch ihre lockere Struktur gleichsam eine literarische "Plauderei" darstellt. Vgl. P r z e w o d n i k e n c y k l o p e d y c z n y. Bd. 1, 289; Krzysztof Stępnik, Poetyka gawędy wierszowanej. Wrocław 1983/84, 131-145.

Der Plauderton ermöglicht es dem Erzähler, seiner Zugehörigkeit zum Dorf und dessen Menschen bildlich Ausdruck zu verleihen. Er tritt für die Interessen des Dorfes ein, steht auf der Seite der Bauern oder einzelner bäuerlicher Helden, so als wäre er einer von ihnen. Mit Recht wies Kazimierz Wyka auf diese neuartige Qualität der Erzählerposition hin. Etwaige Vergleiche mit dem Roman "Ziemia obiecana" oder den frühen bäuerlich-dörflichen Novellen stoßen angesichts dessen bereits im Vorfeld an die Grenzen. Letzteres betont der Forscher mit dem Hinweis, daß die Summe aller Novellen und Erzählungen aus der Welt des Bauerntums, die Reymont bis 1901 verfaßt hat, keineswegs die Erzählkonzeption der Tetralogie erklärt:

"Jest w nich jakaś nowa jakość. Widoczna nie w samym wyborze przedstawionego świata, ale w zasadniczych sposobach jego obróbki myślowej i artystycznej."¹

Die Besonderheit wird entscheidend von der Erzählhaltung, die bisher als eine Relation zwischen einem realistischen Beobachter und dörflichen Erzähler charakterisiert wurde, geprägt. In Wirklichkeit scheint sich der kombinierte Erzählstandpunkt² aus drei Aspekten innerhalb des Romanzyklus zusammensetzen:

"W tym cyklu dają się wyróżnić co najmniej trzy oddzielne struktury narracyjne, trzy wcielenia narratora, przy czym każde z tych wcieleń obsługuje inną część dzieła i pełni wobec tego funkcję niewymienioną w stosunku do dwu pozostałych struktur narracyjnych. Jeszcze prościej można mówić o trzech stylach pisarskich w Chłopach."³

Auf diese dritte Funktion verweist an zahlreichen Textstellen die Rede des fiktiven Erzählers. Indem er besonders an den exponierten Stellen des Erzählwerks (Anfänge und Schlüsse von Kapiteln und Bänden) zu umfangreicheren lyrisch-poetischen Reflexionen und zu Naturschilderungen ausholt, deren Metaphorik

¹Wyka, Próba nowego odczytania "Chłopów" Reymonta 61.

²Auf den kombinierten Standpunkt des Erzählers geht Uspenskiy detailliert ein. Seine Untersuchung zeigt, daß besonders in epischen Großformen der Erzähler verschiedene Positionen einnehmen kann. Vgl. Uspenskiy, Poetik der Komposition 79-83.

³Wyka, Próba nowego odczytania "Chłopów" Reymonta 61.

und Ästhetik einem authentischen Volkserzähler wohl fremd sein dürften, verwandelt er sich in den "neoromantischen Stilisten."¹

6. 3. Der neoromantische Stilist

Bislang wurden Erzählhaltungen vorgestellt, deren Gemeinsamkeit darin besteht, daß der Standort des Erzählers generell dem der Romanhelden entspricht.

Sowohl der realistische Beobachter als auch der dörfliche Chronist (bzw. Plauderer) benötigen, um ihrer Aufgabe gerecht zu werden, ein konkretes Objekt der Beschreibung (Dorf, Menschen, Gegenstände und Ereignisse). Dieses Angewiesensein verdeutlichen die Motive der frühen Erzählungen und der Tetralogie.² Der jeweilige Erzähler schildert Gegenständlich-Sichtbares aus der Nah-Perspektive und kann die fiktive Welt nicht verlassen, ohne die Erzählfunktion ad absurdum zu führen.³

¹Die Bezeichnung "neoromantischer Stilist" entspricht Wykas "stylizator młodopolski". Die Begriffe 'Neoromantyzm' und 'Młoda Polska' beschreiben in ihrem allgemeinen Charakter die Literaturepoche zwischen 1890 und 1918 und werden als Synonyme verstanden. Dem Umstand, daß Reymont diese Literaturepoche durch seine Werke mitgeprägt hat, trägt die Erzählsituation des "neoromantischen Stilisten" besondere Rechnung. Vgl. Julian Krzyżanowski, Neoromantyzm polski. 1890-1918. Wrocław etc. 1971, 9-26; Jan Majda (Hrsg.), Okresy literackie. Warszawa 1985, 250-258; Kazimierz Wyka, Młoda Polska. Bd. 1/2. Kraków 1987.

²In der Novelle "Zawierucha" zwingt der eingeschlafene Held, wie bereits erwähnt, den Erzähler dazu, sich ein neues Objekt der Beobachtung zu suchen. In ähnlicher Weise wechselt das Interesse des Erzählers in der Skizze "Sprawiedliwie" von Jaś Winciorek zu dessen Mutter, als der Protagonist "handlungsunfähig" und bewußtlos im Bett liegt. Der Kunstgriff des 'schlafenden Helden' läßt den Blick von einem Objekt zum nächsten schweifen. In der Tetralogie ist Kapitel J. 4 Kuba gewidmet. Da dieser zeitweilig keine Bereitschaft zeigt, zu agieren, begleitet der Erzähler zwischendurch Antek und Hanka, die sich gerade in Kubas Nähe befinden. Vgl. S. 67 dieser Arbeit (Nr. 14-16).

³Der dörfliche Erzähler schildert die Jahrmarktszene aus der Menschenmenge heraus. Die Nah-Perspektive akzentuieren Hinweise wie: "przejsć było niełatwo, a już w rynku pod klasztorem to Boryna przez siłę pchać się musiał, taki gąszcz się czynił między kramami." (J.5,89)

Wenn also in Kapitel 4. 2 dieser Arbeit die Rede von Isoliert-heit der fiktiven Dorfwelt gewesen ist, läßt sich nun die Untersuchung dahingehend vertiefend ergänzen, daß dieses Merkmal mit der Erzählhaltung des realistischen Beobachters bzw. dörflichen Chronisten untrennbar verbunden ist. Während nämlich einzelne Helden die dörfliche Welt durchaus verlassen - die Bäuerin Kozłowa fährt nach Warschau, Hanka und die anderen Frauen besuchen ihre Männer im Gefängnis, und Rocho organisiert in den Nachbardörfern die Hilfe für Lipce - fehlt dem Erzähler in der Regel die Bereitschaft, die Dorfgrenze zu verlassen. Die Bindung der Figuren an den dörflichen Raum reflektiert somit den festen Standort des Erzählers.

Erst die Ebene des neoromantischen Stilisten gestattet es dem Verfasser, sich aus dieser strukturell-narrativen Verankerung zu lösen, ohne die Gesamtkomposition des Romans zu beeinträchtigen. Der neoromantische Erzähler korrespondiert zwar mit der Romanwelt und den beiden anderen Erzählerhaltungen, steht jedoch außerhalb des Dorfes selbst.

Seine Erzählrede läßt sich namentlich an den Stellen des Erzähltextes lokalisieren, in denen die bisherigen Merkmale generell fehlen:

1. Fehlen von Romanhelden und Romangeschehen
2. Fehlen von Figurenrede¹
3. Menschen erscheinen allenfalls als Silhouetten auf dem Hintergrund eines Tableaus bzw. Landschaftsbildes und sind stumm.²
4. Das Dorf Lipce präsentiert sich als Gesamtbild oder schwindet völlig aus dem Blickfeld des Erzählers.

Dabei entfernt sich der Erzähler allerdings nicht in neue Räume, sondern eher in die weitere Umgebung von Lipce, wodurch er

¹ Sofern ausnahmsweise einzelne Sätze der Figurenrede doch vorkommen, gibt der Erzähler stets zu erkennen, daß es nicht seine Worte sind. Er "zitiert" diese Aussagen mit Anführung eines Doppelpunktes und Gedankenstrichs: "I dżugo, dżugo w noc dogasały i stygły na niebie krwawe zarzewia, aż ludzie mówili: - Zima rośnie i na zły ch wichrach przyjedzie. I rosła zima, rosła co dziech, co godzina, co to oczymgnienie." (Z.1,8)

² Zum Begriff des Tableaus vgl. Gero von W i l p e r t, Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart ⁶1979, 813.

aus der "Vogelperspektive"¹ einen ländlichen Großraum zu überblicken scheint. Ins Blickfeld rücken Dörfer und nicht so sehr ein bestimmtes Dorf.

Bei der Darstellung der Raumstruktur fielen einige Textabschnitte im ersten Teil des Romans aus der sonst üblichen Anordnung heraus.² Drei dieser erzähltechnischen Neuansätze (N) präsentieren besonders anschaulich die Erzählrede des neoromantischen Stilisten.³ Die Passagen stehen am Beginn eines jeweiligen Kapitels.

Kapitel J. 4 endet mit Kubas Heimweg aus der Dorfschenke. Blicke das Ordnungsprinzip zwischen dem Verlassen des Bauernhauses und der analogen Heimkehr gewahrt, müßte die Handlung des Kapitels J. 5 erwartungsgemäß das Bauernhaus Borynas zum Schauplatz haben und sich am nachfolgenden Morgen oder danach abspielen. Tatsächlich wird jedoch der Handlungsverlauf über drei Textseiten hinweg unterbrochen, um erst danach mit dem Hinweis "I u Borynów sposobiono się raźnie" (J.5,80) erneut fortgeführt zu werden. Der Neuansatz (J.5,78-80) ist handlungslos und besitzt deutliche Kennzeichen eines retardierenden Moments. Leitmotivisch umsäumen den Einschub drei Kernsätze, die gefühlsverstärkend mit den gleichen Wörtern beginnen und an die Klangfigur der Anapher in der Lyrik erinnern:

1. "Jesień szła coraz głębsza."
2. "Hej! Jesień to była, późna jesień!"
3. "Jesień to była, rodzona matka zimy."

Stufenförmig steigern sich die drei Kernsätze in ihrer Aussage zur sog. Klimax, in der erst im letzten Satz das Stichwort "Winter" fällt. Diese Steigerung unterstützen die übrigen Sätze des Textfragments. Im Gegensatz zu den Kernsätzen wird ihre Struktur von weit ausholenden, durch Hypotaxe miteinander verschachtelten Satzbögen getragen. Die dreimalige, parallele

¹Vgl. U s p e n s k i j, Poetik der Komposition 76-78.

²Vgl. S. 67 (Nr. 18, 20, 23, 27, 30, 36).

³Ebd. Nr. 18, 23, 36. Nr. Die Neuansätze Nr. 20 und 27 markieren eher die Erzählrede des dörflichen Chronisten. Dagegen signalisiert Nr. 30 lediglich einen reinen Ortswechsel.

Wiederkehr des Satzanfangs "A co świtanie" nach dem ersten leitmotivischen Kernsatz rhythmisiert die Aussage in einem Maße, das vor allem die Lyrik oder das Versepos auszeichnet. Bis auf die Kernsätze beginnen die meisten anderen mit der Konjunktion "a" und "i" und verleihen der Rede einen metrischen, strömenden Rhythmus, der den Prozeß der Veränderung in der Natur, den Übergang vom Herbst zum Winter dynamisiert.

Mit der Tendenz zum lyrischen Ausdruck korrespondiert der Satzbau. Der Erzähler kombiniert mehrere Adjektive mit einem Substantiv, mehrere Adverbien mit einem Verb oder mehrere Substantive miteinander. Dadurch wird der Abstand zwischen Subjekt, Prädikat und Objekt gedehnt, die Sätze erhalten außer einer ornamentalen Form einen feierlich-tragenden Tonfall, der durch das ständige Wiederholen der Konjunktion "a" noch verstärkt wird:

"A smętek konania był w tych południach cichych, na pustych drogach leżało milczenie, a w odartych z liści sadach czaiła się głęboka melancholia żałości i trwogi zarazem." (J.5,79)

Der Prozeß der Veränderung in der Natur wird nicht beschrieben, sondern als eine lyrische Naturstimmung erlebt. Mundartliche Ausdrücke fehlen beinahe gänzlich, stattdessen dominieren bildhaft-metaphorische Wortverbindungen "smętek konania" oder ungewöhnliche Wortfolgen "w odartych z liści sadach". Der Bildcharakter ist, wenn man an die Religiosität einfacher Menschen denkt, gewagt und einem Volkserzähler fremd:

"Blade dnie wlekły się przez puste, ogłuchłe pola i przymierały w lasach coraz cichsze, coraz bladsze - niby te święte Hostie w dogasających brzaskach gromnic." (J.5,78)¹

Der neoromantische Stilist belebt die tote Natur, gibt ihr menschliche Eigenschaften. Aus der ersten Metapher "blade dnie" entwickelt er eine Kette weiterer Vergleiche, die immer mehr religiösen Charakter annehmen, um dann am Ende des Satzes das Sterben in der Natur im Symbol der "verlöschenden Totenkerze"

¹Der Vergleich der Abenddämmerung mit einer Hostie bzw. Totenkerze entspricht wohl kaum dem bäuerlichen Denken und Fühlen. Vgl. dazu W y k a, Próba nowego odczytania "Chłopów" Reymonta 62.

aufzufangen. Seinem Charakter nach unterbricht der Einschub nicht nur die Handlung, sondern stimmt den Leser auf eine sich verändernde Romanwelt ein. Erst nach Vollzug dieses Prozesses nähert sich der Erzähler dem Dorf Lipce und anschließend dem Hof Borynas:

"Lipce martwiały równo, jako te pola okólne, co wyczerpane, szare, odarte w odpocznieniu leżały i cichości tężenia; jako te drzewiny nagie, poskręcane, załobne, drętwiejące z wolna na długą, długą zimę..." (J.5,80)

Als die dörflichen Schauplätze erneut erreicht sind, beginnt der dörfliche Chronist, weiterzuerzählen, bezeichnend hierfür ist die erneute Zunahme mundartlicher Ausdrücke, die in die Erzählerrede einfließen. Indem der neoromantische Stilist in den Erzählfluß eingreift, ordnet er die Makrostruktur des Romans nach übergeordneten Gesichtspunkten. In dem vorgeführten Beispiel blendet er mit dem Ende des Kapitels J. 4 die Handlung aus, schließt eine Erzählphase ab, beschleunigt den Zeitablauf und blendet die Handlung wieder ein, nachdem er den Leser auf die veränderte Situation in der Natur und im Dorf vorbereitet und in eine neue Stimmungslage versetzt hat. Für diese Aufgabe bieten sich ihm vor allem die exponierten Stellen im Roman an.

Gelegentlich erfolgt die Rede des neoromantischen Stilisten mitten im Kapitel. Der Erzähler wohnt einer stummen Szene bei, in der eine Figur die Landschaft betrachtet. Dadurch daß er den Blicken folgt, beginnt er selbst, ein Bild zu entwerfen und integriert es in die Situation der Szene. Auch hier liegt die Vogelperspektive bzw. eine größere räumliche Distanz zum beschriebenen Gegenstand vor. Zu Beginn des Romans stellt der Erzähler in Kapitel J. 1 auf diese Weise das Dorf Lipce vor. Zunächst fungiert der fiktive Erzähler als Begleiter, im vorliegenden Fall begleitet er den Dorfpfarrer und kommentiert dessen Gespräche mit anderen Figuren, verwandelt sich dann jedoch, als der Pfarrer die Felder vor dem Dorf betrachtet, in den neoromantischen Stilisten. Der Pfarrer dient dem Erzähler als Mittler, was daran deutlich wird, daß der Erzähler seine Landschaftsbeschreibung in dem Augenblick unterbricht, da der

Geistliche in seiner Betrachtung von einem schrillen Geräusch aufgeschreckt wird. Durch diese Unterbrechung zerfällt die die Schilderung in zwei Bildausschnitte.¹ Aus der Ferne erscheinen die Felder als eine "riesige Schale", das Dorf als eine "rotgelbe zusammengerollte Raupe auf einem grauen Lattichblatt". Obwohl sich der Pfarrer im zweiten Teil nicht wesentlich dem Objekt zu nähern scheint, nimmt er akustische Details innerhalb der Landschaft wahr, die im Widerspruch zur visuellen Distanz stehen. Einerseits "leuchten Reihen roter Frauenröcke über dem Kartoffelfeld auf", andererseits hört der Pfarrer das Kollern der in einen Wagen eingeschütteten Kartoffeln, das Knirschen eines Pfluges gegen Steine, das Gurren des Stromes oder das Rollen der Mühle.²

Wie im Einschub zu Beginn des Kapitels J. 5 erzeugt auch dieses Landschaftsbild eine Naturstimmung. Zur Wahrnehmung der herbstlichen Naturschönheit mit ihrer impressionistischen Farbenpracht ist besonders der neoromantische Stilist imstande, der außerhalb der Dorfwelt steht und wie der Pfarrer, der nur dem arbeitenden Bauernvolk zuschaut, Muße besitzt. Der dörfliche Chronist nimmt die Landschaft ebensowenig wahr wie die Romanfiguren, die auf den Feldern arbeiten und für derartige Reflexionen keine Zeit besitzen. Rzeuska kam angesichts dieser Tatsache zu dem Schluß:

"/.../ przeważna ilość obrazów przyrody istnieje zgoła niezależnie od bohaterów, po prostu poza nimi."³

Es soll hier nicht entschieden werden, ob "naturverbundene" Menschen zu Naturerlebnissen nicht fähig sind, vielmehr gilt es zu betonen, daß Reymont und mit ihm andere Neoromantiker

¹Der erste Teil beginnt auf Seite 11 "Cicho było, ciepło i nieco sennie" bis "Ksiądz ocknął się z zapatrzenia", der zweite auf Seite 12 "Rzędy kobiet czerwieniły się na kopaniskach" und endet auf Seite 13 "Ksiądz szedł coraz wolniej".

²Sehr eingehend behandelt Christian Sappok dieses Kunstmittel, indem er die Struktur der Landschaftsbilder räumlich aufschlüsselt. Vgl. Christian S a p p o k, Die Bedeutung des Raumes für die Struktur des Erzählwerks. Slavistische Beiträge 47. München 1970, 85-92.

³R z e u s k a, "Chłopi" Reymonta 167-168.

dieses Kennzeichen als Kunstgriff verwendeten. Im Rahmen dieser Typologie muß sich Jagna notwendigerweise wundern, als ihr der Organistensohn eine lyrische Partie aus dem Epos "Pan Tadeusz" vorliest:

"- Przeciek i dziecko wie, co w borach rosną drzewa, w rzekach jest woda i sieją na polach, to po co ta drukować o tym wszystkim?..."

(L.9,198)

Die Naturschilderung des neoromantischen Stilisten distanziert den Erzähler von den Romanfiguren. Der Abstand vergrößert sich umso mehr, als der dörfliche Chronist seine Figuren mit dem Sammelnamen "naród" zu bezeichnen pflegt, während der Neoromantiker zur Verwendung des neutralen Begriffs "ludzie" neigt.

Zusammenfassend läßt sich konstatieren, daß die Gegenwart des Erzählers in der Tetralogie von drei Erzählhaltungen geprägt ist. Entsprechend der Idee des Erzähltextes tritt der dörfliche Erzähler (Chronist und Plauderer) am häufigsten auf, gefolgt vom neoromantischen Stilisten und realistischen Beobachter.¹ Jede Erzählhaltung offenbart einen eigenen Stil und greift auf jeweils andere Literaturtraditionen zurück. Die Tetralogie beinhaltet sowohl bäuerlich-volkstümliche als auch neoromantische und realistische Erzählelemente, sie ist daher weder als "Bauernroman" noch als "gawęda" zu betrachten:

"Fikcja i maska chłopskości opowiadania narzuca się z niezwykłą siłą, tak że narrator inteligent chowa się za nią, jak za zasłoną z gęstej gazy, ale trochę uwagi i łatwo go dostrzeżemy, jest niemal wszędzie obecny, on właśnie całą 'maszynę' wprawia w ruch, nie zaś jego sobowtór-chłop."²

Ein sich mit den Helden und der Romanwelt identifizierender Erzähler fehlt im Roman "Ziemia obiecana". Den epischen Wert der Tetralogie vermittelt dagegen das harmonische und aufeinander abgestimmte Zusammenwirken von drei Erzählhaltungen, deren nuancierte Verknüpfung eine in sich kompositorisch geschlossene, literarisch-ästhetische "Welt" entstehen läßt, die

¹Vgl. W y k a, Próba nowego odczytania "Chłopów" Reymonta 66.

²R z e u s k a, "Chłopi" Reymonta 179.

darauf hin angelegt ist, vom Leser akzeptiert und bejaht zu werden.

Diese Bejahung nimmt Umriss einer Vision an, je stärker das polnische Dorf in den Sog der Groß- und Industriestadt gerät. Dem "Schreckensbild Stadt" stellt Reymont das "Wunschbild Dorf" entgegen:

"Cały świat się urbanizuje. Ale szczęśliwi nieszczęśliwi mieszkańcy tych mrowisk z betonu i szkła będą tęsknić coraz bardziej do zieleni, pól i lasów, rzek i jezior, szerokich i czarodziejskich przestrzeni. Jakąż lektura lepiej niż Chłopi pozwoli udręczonemu mieszczuchowi oddychać w myśli świeżością natury jeszcze nie skażonej wynalazkami człowieka?"¹

Die Funktion der Erzählhaltung in der Tetralogie erschöpft sich allerdings nicht darin, dem Autor eine erzähltechnische Möglichkeit zu geben, die Romanwelt zu beschreiben und sich zu ihr in Relation zu setzen. Vielmehr erhält die zur Bejahung des Dorfes und seiner Bewohner tendierende Haltung ihren eigentlichen und tieferen Ausdruck in der künstlerisch relevanten Redewiedergabe.

6. 4. Zum Aspekt der Redewiedergabe im Roman "Chłopi"

Die Analyse der Erzählsituation orientierte sich bisher vorwiegend an der Erzählerrede. Auch wenn Figurenrede häufiger angeführt worden ist, galt das Interesse stets dem Wort des fiktiven Erzählers. Die Rede der Helden fungierte neben dem Figurenverhalten als Anschauungsmaterial, um den Bezug des Erzählers zur Romanwelt textimmanent herauszuarbeiten. Dieser Ansatz ließ zunächst bewußt außer acht, daß in der Tetralogie der Figurenrede besondere Bedeutung zukommt, zumal sie, wie sich bereits in Kapitel 6 dieser Arbeit abzeichnete,

¹ Franck-Louis Schöell, Czterdzieści lat później... In: Miągowski, Reymont we Francji 92.

anteilmäßig durchaus gleichberechtigt neben der Erzählerrede vorkommt und den Erzählverlauf mitbestimmt. Diesem Umstand wird nun verstärkt Rechnung getragen. Indem der Akzent auf Bereiche der Figurenrede gelegt wird, ergibt sich automatisch die Möglichkeit, die Rolle des Erzählers in der Tetralogie anhand der Rededarstellung interpretatorisch zu vertiefen.

Figurenrede manifestiert sich im Roman "Chłopi" insbesondere als direkte und wörtliche Rede. Der analoge polnische Begriff "mowa niezależna"¹ gibt überaus treffend die selbständige Funktion dieses Sprechakts in der Relation zum Erzählerkommentar wieder.

Wörtliche Rede der Romanhelden schließt den fiktiven Erzähler a priori von der Kommunikation der Redenden aus.² Während die Sprecher unter sich bleiben, beschränkt sich dieser auf die Dialogregie,³ deren Funktion hauptsächlich darin besteht, die jeweilige Aussage einem konkreten Sprecher zuzuordnen und so den Redekontext herzustellen.

Dabei werden die Einmischungen mittels Anführung von Verba dicendi, sentiendi und sonstigen Inquit-Formeln, wie bereits Stanzel in diesem Zusammenhang betonte, nicht als Äußerungen des eigentlichen Erzählers, sondern als bloße Füllwörter zur Gewährleistung des Dialogverständnisses vom Leser wahrgenommen.⁴ Bestärkende Argumente hierfür liefert die Dialogszene zwischen der alten Agata und dem Dorfpfarrer, mit der das Geschehen eröffnet wird. Das Gespräch beginnt unmittelbar und ohne jede Einleitung seitens des Erzählers, wodurch man genötigt wird, sich selbst zu orientieren. Der erste Satz wird als

¹Zum Terminus "mowa niezależna" und den Synonymen "mowa wprost" bzw. "przyczenie" vgl. als Einführung Stanisław Urbaniak (Hrsg.), Encyklopedia wiedzy o języku polskim. Wrocław etc. 1978, 199; Stanisław Jodłowski, Podstawy polskiej składni. Warszawa¹1977, 212-213; Przewodnik encyklopedyczny. Bd. 1, 694.

²Vgl. die bei Kanzog zitierten Definitionen des Erzählerstandpunkts. Kanzog, Erzählstrategie 28-29.

³Stanzel verbindet Dialogregie vor allem mit Merkmalen des auktorialen Erzählens. Vgl. Stanzel, Theorie des Erzählens 243-245.

⁴Vgl. ebd. 243.

Gruß aufgenommen, der, isoliert von den nachfolgenden Sätzen, als Begrüßung des Lesers interpretiert werden kann:

"... Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus!

- Na wieki wieków, moja Agato, a dokąd to wędrujecie, co?

- We świat, do ludzi, dobrodzieju kochany - w tyli świat!... - zakreśliła kijaszkiem łuk od wschodu do zachodu." (J.1,9)

Die beiden Sprecher benennen sich gegenseitig und charakterisieren sich im Verlauf des Gesprächs in einem Maße, daß Inquit-Formeln und Erläuterungen außerhalb der wörtlichen Rede zunächst überflüssig sind.¹ Aufbau und Verlauf des Textfragments lassen sich mit Friedmans Terminus "immediate scene" kennzeichnen, insofern als gleichsam nicht "erzählt", sondern "vorgestellt" wird.² Dabei schaltet sich der Kommentator in die kurze Szene insgesamt nur viermal ein. In den beiden ersten Fällen skizziert er vor allem die räumlich-zeitlichen Konturen der Situation, auf deren Hintergrund der Dialog abläuft: "über dem Westen hängt die blendende Sonne", der Pfarrer schaut in die "Weite" der Landschaft, die alte Agata be-

¹Vgl. Kap. J.1,9-10. Angesichts der Länge der meisten Dialog- und Monologpassagen ist es nicht möglich, die entsprechenden Textstellen in vollem Umfang anzuführen. Zitate verweisen daher automatisch auf den ganzen Textabschnitt. Die These, daß sich die Sprecher selbst charakterisieren, bedarf ohnehin der Abstraktion vom Zitat. Agata beschreibt sich als Heldin durch ihre Sprechweise. Sie unterbricht ihre Rede durch Atempausen. Aus der Art ihrer Vertreibung kann zweifellos geschlossen werden, daß sie eine alte Magd ist. Sie ist den Bauern im Winter von keinem Nutzen, d. h. sie eignet sich nicht mehr zum Spinnen, Stricken oder zur Stallarbeit. Angesichts des brutalen Existenzkampfes präsentiert sich der Pfarrer durch die Art seiner Frage an Agata "A może to ino niezgoda" (J.1,9) als ein Unwissender, der die herrschenden Verhältnisse im polnischen Dorf nur unzulänglich zu kennen scheint.

²Norman Friedman unterscheidet die Merkmale "summary narrative (telling)" und "immediate scene (showing)" als grundsätzliche Oppositionspaare. Für Szenen, und hier scheinen insbesondere Dialogszenen gemeint zu sein, gilt: "/.../ immediate scene emerges as soon as the specific, continuous, and successive details of time, place, action, character, and dialogue begin to appear." Norman F r i e d m a n, Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept. In: Publications of The Modern Language Association of America. Bd. 70 (1955), 1171. Zur ähnlichen Betonung der Szene bei Lubbock vgl. Robert W e i m a n n, "New Criticism" und die Entwicklung bürgerlicher Literaturwissenschaft. Geschichte und Kritik autonomer Interpretationsmethoden. München ²1974, 274-278. Vgl. auch Kapitel 4, 1 dieser Arbeit.

trachtet die "herbstlichen, leeren Felder" und schaut aus der Ferne auf die "Dächer des Dorfes, das in Obstgärten getaucht ruht". Unverzichtbar für das Verstehen des Dialogs sind dagegen die beiden letzten Erzählerkommentare, in denen seelische Vorgänge und daraus resultierende Reaktionen, die nur visuell an der Physiognomie des Menschen ablesbar sind, aufeinander bezogen werden. Die Information, daß der Dorfpfarrer Agata "beschämt" eine kleine Münze in die Hand drückt, kann die direkte Rede wohl unzureichend transponieren, um so besser jedoch der Kommentar des Erzählers, der diesen Vorgang beobachtet und beschreibt.¹

Die auktoriale Dialogregie wird sparsam verwendet und paßt sich dem jeweiligen Charakter der direkten Figurenrede an. Dabei zeichnet sich ab, daß die Aufgabe des Erzählers, Inquit-Formeln einzufügen, generell in dem Maße wächst, je mehr Figuren miteinander sprechen. Als sich der Altbauer Boryna mit Kuba über dessen Besuch beim Pfarrer unterhält, mischen sich die in der Szene anwesenden Familienangehörigen, die am Mittagstisch versammelt sind, spontan ein (J.4,65-66). Jede Person ergänzt und erweitert das Gesprächsthema. Aus einem harmlosen Tischgespräch entsteht allmählich Streit. In dieser Dynamik der wörtlichen Rede trennt der auktoriale Erzähler die kurzen Sätze lediglich nach ihren Sprechern: "ozwała się Józia", "wtracił Kuba", "dorzuciła Hanka" oder "ozwał się Antek". Während also zunächst schlicht die Reihenfolge der Wortmeldun-

¹Zugleich verbindet der Erzähler mit dieser Information ein wichtiges Kunstmittel der Figurencharakterisierung. Es gilt zu bedenken, daß in diesem frühen Stadium der Erzählung bereits das wichtigste Urteil über die Figur des Pfarrers fällt. Er charakterisiert sich durch sein Handeln. Der Pfarrer schwankt im ganzen Romangeschehen, wie erstmals im Gespräch mit Agata sichtbar, zwischen Wollen und Können und zeigt so die Gespaltenheit seines Charakters. Agatas Glaube kennt keinen Zweifel, daß nämlich Christus sie, wie sie glaubt, in der Fremde nicht verlassen werde. Der Dorfpfarrer wiederholt dieses Glaubensbekenntnis zweimal mit emphatischem Nachdruck, wie jemand, der sich laut etwas einredet: "- Nie opuści, nie - zawołał gorąco". Diesem Lippenbekenntnis folgt die Ergänzung "i wstydlíwie wsadził jej w garść złotych". (J.1,10) Den antiklerikalen Unterton kaschiert die Übersetzung d' Ardeschahs, indem das Adjektiv "beschämt" fehlt und "ein Złoty" durch "ein blankes Fünfzwehnkopekenstück" verfremdet wiedergegeben wird. Die Münze täuscht einen höheren Wert vor. Vgl. R e y m o n t, Die polnischen Bauern. Bd. 1, 4.

gen festgehalten wird, verändert sich der Charakter der Inquit-Formeln, als aus dem Familiengespräch ein Streit zwischen Boryna und Antek eskaliert, bei dem die anderen Figuren vor Angst verstummen. Von da an liegt der Akzent nicht mehr auf den Verba dicendi, sondern auf Adverbien, mit denen auf die zugespitzte Tonlage in den Worten beider Helden verwiesen wird: "rzekł urągliwie Boryna", "powiedział ostro Antek" usw. Da aus der sich dramatisch steigernden Wechselrede selbst ersichtlich ist, wer welchen Satz spricht, verstummt zuletzt auch der Kommentator.

Entsprechend der Dominanz der direkten Rede tritt die indirekte (mowa zależna)¹ als Technik der Redewiedergabe zurück. Der Erzähler verwendet sie gewöhnlich, wenn im Rahmen der Dialogszene ein Held den Anwesenden von Ereignissen berichtet, die dem Leser bereits bekannt sind.² In der zuletzt erwähnten Szene bezieht sich Kuba auf seinen Besuch beim Pfarrer, einem Ereignis, dem der Leser wenige Seiten vorher beiwohnte:

"- Pono ptaszki nosiłeś dobrodziejowi? - zagadnął Boryna.

- Nosiłem, nosiłem! - Położył z nagła łyżkę i jął opowiadać, jako go to ksiądz wezwał na pokoje, jako tam pięknie, że tyła księgow."

(J.4,65)

Direkte Rede geht in indirekte über, gerät in die Abhängigkeit vom Erzähler. Kubas Worte werden grammatisch in einen Nebensatz gezwängt. Allerdings läßt sich nicht leugnen, daß die Redewiedergabe nach wie vor eher die Figur als den Erzähler kennzeichnet, was darin sichtbar ist, daß die Rede sich von der fehlerhaften Sprechweise Kubas "anstecken" läßt.³ Der Erzähler

¹Zur Kategorie der "mowa zależna" gehört nach Kazimierz Wóycicki folgendes Merkmal: "Referuje ona zjawiska życia, ale życiem nie jest, nie czuć w niej zupełnie pracy wewnętrznej, z której się słowo mówiącego zrodziło." Kazimierz Wóycicki, Z pogranicza gramatyki i stylistyki. (Mowa zależna, niezależna i pozornie zależna.) In: Kazimierz Budzyk (Hrsg.), Stylistyka teoretyczna w Polsce. Warszawa 1946, 176.

²Vgl. Friedemann, Die Rolle des Erzählers in der Epik 164.

³Das Problem der "Ansteckung" der Erzählersprache erläuterte ausführlich Stanzel. Vgl. Stanzel, Theorie des Erzählens 248-250. Vgl. auch Kap. 6, 2 dieser Arbeit. Das Auftreten des dörflichen Chronisten ermöglicht nicht zuletzt die Vermengung von Erzähler- und Figurensprache.

korrigiert beispielsweise den Ausdruck "tyła księgow" nicht zum korrekten "tyle książ" bzw. "dużo książ", um auf den authentischen Duktus und die mundartliche Färbung der Aussage im Sinne eines originalen Zitats hinzuweisen.

Auf diese Weise solidarisiert er sich mit der konkreten Figur und verheimlicht aus gleichem Grund die Unstimmigkeiten zwischen dem, was Kuba im Pfarrhaus tatsächlich sah, und dem, was er in seinem Bericht vorgibt, gesehen zu haben.¹ Indem der Kommentator in der auktorialen Dialogregie den objektiven und neutralen Standpunkt aufgibt, verringert er den Abstand zwischen sich und den Helden der Romanwelt.² Noch eindeutiger tritt die Annäherung im inneren Monolog (monolog wewnętrzny) zutage. In der Tetralogie wird dieser häufig in der Form des "stummen Selbstgesprächs"³ vorgestellt. Die Rede unterscheidet sich formal vom Dialog dadurch, daß dem Sprecher ein Gesprächspartner fehlt. Im inneren Monolog legt andererseits der Held ohne jede Verstellung und unverblümt seine Gedankengänge, Pläne, Ziele und sein intimes Innenleben mit allen Hoffnungen,

¹Kuba protzt damit, in der Bibliothek des Pfarrers gewesen zu sein. Tatsächlich jedoch kam er nicht weiter als an die Hausschwelle, von wo aus er den Blick in ein Zimmer mit Bildern an der Wand hatte. Vgl. J.4,60. Indirekte Rede täuscht im vorliegenden Fall Bekanntes also nur vor.

²Erste Merkmale dieser Annäherung wurden in Kapitel 6. 2 analysiert. Das Engagement des fiktiven Erzählers, wie es hier für Kuba belegt werden kann, wird auf andere bäuerliche Figuren und die Dorfgemeinschaft ausgedehnt. Nur so ist es erklärlich, daß Jagna angesichts des drohenden Unheils mitleidvoll als "biedula" (L.13,238), die Dörfler im Frühlingshunger als "chudziaki" (W.8,200) bezeichnet werden können. Die Parteinahme für die Menschen äußert sich daneben in der Bewertung von Vorgängen nach der Kategorie von "gut" und "schlecht", "gerecht" und "ungerecht", "glücklicher-" und "unglücklicherweise". Der Konflikt zwischen Hanka und Jagna droht in einer Prügelei zu enden. Der Erzähler stellt mit Befriedigung fest: "Na szczęście do tego nie przyszło" (W.7,196). Hanka hört vom vermeintlichen Tod Anteks. Der Erzähler korrigiert: "Szczęściem /.../ dojrzała przy ojcowym wozie Antka żywego" (W.2,30). Im Frühjahr herrscht im Dorf Streitsucht, die Alltagssorgen eskalieren in Aggressionen. Der Erzähler sieht das Gemeinwohl des Dorfes gefährdet und kritisiert: "Juści, co się złe działo w Lipcach" (W.8,226). Die Parteilichkeit des Erzählers analysierte vor allem Maria Rzeuska. Vgl. R z e u s k a, "Chłopi" Reymonta 177-178.

³Die Bezeichnung verwendet Jochen Vogt. Vgl. V o g t, Aspekte erzählender Prosa 79.

Wünschen und Ängsten sowie Bewußtseinsvorgänge frei, die er keineswegs einer zweiten Romanfigur mitteilen kann.¹

"Ino Grzela z wojska do dom powróci, to niechta se Antek na żoni-
ną gospodarzkę wróci..." (J.2,27)

Diesen heimlichen Entschluß entdeckt Boryna nur dem Erzähler bzw. Leser, nicht aber den Mitspielern oder gar dem Betroffenen. Monologe geben wahre Auskunft über den Helden.² Der Dorfschmied verrät seine Absicht, Boryna zu schaden, gleich zweimal. Im Umriß deutet er dies in einem Gespräch mit Antek an (J.10,162-163). Aus Wut, von diesem entlarvt worden zu sein, beschließt er im anschließenden Selbstgespräch, wobei ihm nun auch Antek als Gegner und Rivale vorschwebt:

"Wyciągnąłeś ty ze mnie moje zamysły, to już cię, jucho, przyrhythuję, jaż cię frybra angielska potrzęsie!" (J.10,163)

Selbstgespräche klassifizieren und charakterisieren eine Figur, sind in höchstem Maße informativ bzw. kommunikativ, wie Głowiński, Okopień-Sławińska und Sławiński in ihrem Handbuch zur Literaturtheorie betonen. Doch es fällt noch etwas auf:

"Monolog wewnętrzny jest kształtem językowym myśli i przeżyć bohatera. W jego konstrukcji mogą występować dwie tendencje: z jednej strony dążenie do uporządkowania myśli i przeżyć postaci, do narzucenia im formy w wysokim stopniu komunikatywnej, z drugiej zaś dążenie do wiernego odtworzenia nie uporządkowanego i pogmatwanego

¹Der Ausdruck "Bewußtseinsvorgang" wird neutral verwendet und sollte nicht mit Henry James' Terminus "stream of consciousness", der in der neueren literaturtheoretischen Diskussion den Begriff des inneren Monologs zunehmend zu verdrängen scheint, assoziiert werden. Der "Bewußtseinsstrom" ('strumień świadomości') kann sich sui generis, um diesen 'strömenden' Charakter zu erhalten, nur bei größerer Länge einer Textpassage einstellen. In dem meist als klassisch bezeichneten Beispiel (James Joyce: "Ulysses") entfaltet er sich über fünfzig Textseiten. Die interpunktionslose und von Wortschöpfungen durchdrungene Aneinanderfügung von Erinnerungen, Phantasiebildern, Wunsch- und Alpträumen, wie sie bei Joyce vorkommt, zeichnet sich in der Struktur innerer Monologe in Reymonts "Chłopi" nicht ab, zumal hier "Selbstgespräche" kaum länger als eine Textseite sind. Zur Problematik vgl. Hans-Wilhelm S c h w a r z e, Ereignisse, Zeit und Raum. Sprechsituationen in narrativen Texten. In: Hans-Werner L u d w i g (Hrsg.), Arbeitsbuch Romananalyse. Tübingen 1982, 185-188.

²Zum Begriff der "Wahrheit" im Erzähltext vgl. G ł o w i ń s k i, Powieść młodopolska 85; K r z y ż a n o w s k i, Sztuka słowa 275-282.

toku świadomości w formie, jaką on istotnie mógł posiadać."¹

Einige Monologe lassen sich geradezu als Gespräche mit dem Erzähler interpretieren. Zur Veranschaulichung dieses Phänomens eignen sich besonders die beiden Monologe Borynas, die dem Besuch beim Dorfvogt vor- und nachgestellt sind, insofern als das Textfragment bereits detailliert unter räumlichen Gesichtspunkten analysiert worden ist.²

Der erste Monolog gliedert sich sichtlich in Abschnitte.³ Fünf von ihnen werden eindeutig (durch Gedankenstrich) als direkte Rede hervorgehoben. Entsprechend dem Charakter der Redeform erscheinen die Satzprädikate in der ersten Person Singular Präsens, im Imperativ oder Präteritum, sofern der Held auf Vergangenes Bezug nimmt. Vier Abschnitte entfallen ebenso eindeutig auf den Redeteil des auktorialen Erzählers, insofern als in ihnen Boryna oder das Dorf beschrieben werden. In den übrigen Absätzen bemerkt man Anzeichen einer Vermischung von Figuren- und Erzählerrede. Da die Aussagen nicht ausdrücklich als Figurenrede gekennzeichnet werden, scheinen sie formal dem Redeteil des Erzählers anzugehören. Inhaltlich jedoch setzen sie Borynas Gedankengänge fort. Der Erzähler bzw. Begleiter errahnt Borynas Gedanken mit großem Einfühlungsvermögen. Als deswegen

¹G ł o w i ń s k i, Zarys teorii literatury 343-344. Das letztere Merkmal gilt für den sog. "Bewußtseinsstrom", wie die Autoren im Anschluß ausdrücklich betonen. Sofern auf polnischer Seite der Begriff "strumień świadomości", wie zitiert, definiert wird, gibt es in Reymonts Epik durchaus einige Monologe, die diesen Gegebenheiten zumindest teilweise entsprechen. Gedacht wird hier an die Selbstgespräche Janka Orłowskas in den Romanen "Komediantka" und "Fermenty".

²Vgl. S. 68, Anm. 1 dieser Arbeit. Der innere Monolog beginnt analog mit den Worten "- Roboty jeszcze tyła..." und endet mit "W oknach się świeciło". Der zweite Teil wird eingeleitet durch "Boryna wolno wracał" und schließt mit dem Kapitelende (J.2,35).

³Jeder Abschnitt beginnt mit einer nach rechts eingerückten Zeile. Reymont setzt wörtliche Rede selten in Anführungsstriche (J.9,155), stattdessen leitet er direkte Rede meist durch einen Gedankenstrich ein. Ein ohne Gedankenstrich beginnender Abschnitt kennzeichnet in der Regel den Redeakt des Erzählers. Sofern der Kommentar die Rede eines Romanhelden am Ende des Abschnitts unterbrochen hat, erscheint im nächsten erneut ein Gedankenstrich, obwohl dieselbe Person spricht. Vgl. J.2,25. Im inneren Monolog wird dieses Schema teilweise variiert oder außer Kraft gesetzt, wobei aber die Gliederung nach Abschnitten erhalten bleibt.

der Altbauer seinen Schritt verlangsamt, weiß der Begleiter, daß er an seine verstorbene Frau denkt. Unmittelbar folgt die Bestätigung in Form der Figurenrede:

"- Ho! ho!... przy niej, co ją wspominał wieczorem w dobry sposób, nie przygodziłoby się tak granuli..." (J.2,27)

Anschließend wechselt die direkte in indirekte Rede, wobei nun der Erzähler den Gedankengang des Helden fortführt:

"Przyszedł z roboty, spracowany - to i jeść tłusto dała, i często gęsto kiełbasy podtykała kryjomo przed dzieciskami..." (J.2,27)

Im Sinne indirekter Rededarstellung läßt der Erzähler die Figur nur mittelbar und abhängig zu Wort kommen.¹ Gleichzeitig spricht nichts dagegen, denselben Satz als reinen Erzählbericht zu betrachten. In diesem Falle erscheint nicht Boryna als Subjekt der Aussage, sondern sein Begleiter, der durch die Art der Information seine Kompetenz als intimer Freund und Kenner des Altbauern unter Beweis stellt.

Ermöglicht wird der Gedankenaustausch nicht zuletzt dadurch, daß der Held seine Überlegungen gleichsam hörbar "ausspricht" und für den Begleiter akustisch wahrnehmbar macht.² Außer Verba sentiendi ("rozmyślał") begleiten das Selbstgespräch Verba dicendi mit gelegentlicher Ergänzung durch ein modifizierendes Adverb ("wykrzyknął prawie głośno").³ Dank dieses erzähltechnischen Hilfsmittels kann der innere Monolog in den echten Dia-

¹Auf die Rolle indirekter Rede im inneren Monolog verweisen grundsätzlich die Autoren des polnischen Handbuchs zur Literaturtheorie. Vgl. G ł o w i ń s k i, Zarys teorii literatury 345-346.

²Besonders häufig tritt dieses Merkmal in Erscheinung, wenn eine Figur mit toten Gegenständen oder Teilen der Natur redet und zu Gott betet. Rocho wundert sich beispielsweise, als der alte Bylica zu den Baumstämmen spricht, die für den Bau des neuen Hauses bestimmt sind (W.9,238), und Hanka drückt ihr Gesicht in die Kopfkissen, um während ihres Gebets die schlafenden Kinder nicht zu wecken (W.5,121).

³Das leise Vorsprechen der Gedanken unterstützen in den Monologen Ausdrücke wie: "szeptał" (J.12,208), "mruczał" (J.12,209), "przerzekał raz po raz, a coraz ciszej" (J.9,158-159), "mamrotał" (L.6,130), "pojękiwała" (W.1,10) u. ä. Das laute Sprechen kennzeichnen dagegen: "skowyczała dziko" (Z.9,156), "wykrzyknęła ze złością" (Z.9,160), "przywtórzyła głośniej" (W.7,180), "krzyknął radośnie" (L.6,131) u. a. Ein Sonderfall liegt vor, wenn die Dörfler in der Kirche beten. Vgl. J.4,62.

log übergehen¹ oder unvermittelt abbrechen:

"- Gront mój, wara komu drugiemu do niego. A nie chceta, to... - nie skończył, bo stanął przed chałupą Jagny." (J.2,33)

Gewöhnlich gilt für den inneren Monolog in etwa folgende Definition:

"Die Person macht sich mit ihren Gedanken selbständig und - kennzeichnend für die betreffenden Dichtungen - isoliert sich, und man muß sich geradezu gewaltsam darauf zurückbesinnen, daß sie vom Erzähler 'gemacht' ist - denn man hört den Erzähler nicht mehr!"²

In Reymonts Roman wird die Selbständigkeit der Figur zugunsten eines Wechselbezugs zum personalen Erzähler variiert. Seine Gegenwart verhindert einerseits die Isolation der Figur und andererseits ihre Dominanz gegenüber dem Figurenbestand des Erzählwerks. Im Dialog ist dieses Konzept sui generis gewährleistet. Während des Gesprächs im Hause des Dorfvogts tritt der Erzähler zurück, da das Gleichgewicht der Redeanteile zwischen Boryna und seinen drei Dialogpartnern gewahrt ist. Die Dominanz Borynas verhindert insbesondere der zweite Monolog. Der Begleiter beschreibt von sich aus die Gedanken und Zukunftspläne des Helden, während Figurenrede die Ausführungen eher ergänzt und durch einzelne Ausrufe bestätigt. Der direkten Rede fehlt in zunehmenden Grade die Kontinuität. Parallel dazu bewegen sich Borynas Worte an der Oberfläche äußerer Wahrnehmung, weswegen die Szene zuletzt nicht mehr im Sinne eines echten 'inneren' Monologs wahrgenommen werden kann.³

¹Der erste innere Monolog Borynas endet in dem Augenblick, als dieser auf seinem Weg zum Dorfvogt von einer unbenannten Figur durch direkte Rede "- Niech będzie pochwalony!" (J.2,27) unterbrochen wird.

²L ä m m e r t, Bauformen des Erzählens 236-237.

³"Freie indirekte Rede" ('style indirect libre'- Charles Bally) wurde und wird auch als "erlebte Rede" (E. Lorck) bezeichnet. In neuerer Zeit mehrten sich Stimmen, die zur Verwendung des aus der Romanistik entlehnten Terminus anraten, da "erlebte Rede" definatorisch zu mißverständlichen Assoziationen verleitet. In der polnischen Literaturtheorie prägte Kazimierz Wóycicki in Anlehnung an Bally den Ausdruck "mowa pozornie zależna". Vgl. L ä m m e r t, Bauformen des Erzählens 234-235, besonders aber 281-282. Anm. 130-131; S c h w a r z e, Ereignisse, Zeit und Raum, Sprechsituationen in narrativen Texten 182-183; W ó y c i c k i, Z pogranicza gramatyki i stylistyki 161-164.

Aufgrund der modifizierten Struktur tendiert der innere Monolog im Roman "Chłopi" von Anfang an zur freien indirekten Rede. Als Stilmittel¹ ergänzt, bereichert oder ersetzt sie insbesondere innere Monologe in der direkten Wiedergabe. Dank der arttypischen Verwendung des Satzsubjekts (dritte Person Singular) besteht vordergründig eine Verwandtschaft zur indirekten Rede² und zum Erzählerbericht. Als Aussagesubjekt fungiert der fiktive Erzähler:

"- Hale, będzie ją głaskał i wpoł jeszcze brał, dziadyga jakiś, nie dojda! - myślała ze złością, bo pierwszy raz spostrzegła jego starość, pierwszy raz obudził się w niej wstręt do niego i głęboka niechęć, nienawiść prawie. Z przyczajoną a radosną wzdardą przyglądała mu się teraz, bo istotnie, w ostatnich czasach postarzał się mocno, powróczył nogami, garbił się i ręce mu się trzęsły.

- Dziad ten, niezguła!" (Z.5,88)

Das Beispiel verdeutlicht, daß es sich bei diesem Phänomen nur bedingt um "Rede" handelt, denn der Erzähler gibt vielmehr die Emotionen und Gedanken³ Jagnas wieder. Der realistische Beobachter erschließt ihre Regungen nicht mehr aus der Physiognomie, dem Handeln oder der direkten Rede, sondern verlegt - wie seinerzeit Kayser betonte - den Standpunkt seiner Beobachtung in die "Seele der Gestalt" selbst.⁴ Angesichts dieser Verschiebung des Standpunkts gewinnen die bisherigen Merkmale der Erzählhaltung, die sich nicht zuletzt in der Solidarisierung mit den Romanfiguren und der Bejahung ihrer dörflichen Welt äußerten,

¹Auf die Rolle der freien indirekten Rede im neoromantischen Roman weist Głowiński hin, wenn er diesen als einen "Roman in der freien indirekten Rede" bezeichnet. Vgl. G ł o w i ń s k i, Powieść młodopolska 95.

²Gemeint sind innere Monologe in der Wiedergabe mittels indirekter Rede. Vgl. hierzu G ł o w i ń s k i, Zarys teorii literatury 355, dort besonders Punkt 2a.

³Hans Wilhelm Schwarze löst das definitorische Problem, indem er der "freien indirekten Rede" die "freie indirekte Gedankenwiedergabe" gegenüberstellt. Nicht uninteressant ist in diesem Zusammenhang Schwarzes Auflistung analoger literaturwissenschaftlicher Termini im Englischen und Französischen. Vgl. S c h w a r z e, Ereignisse, Zeit und Raum. Sprechsituationen in narrativen Texten 182-183.

⁴Vgl. K a y s e r, Das sprachliche Kunstwerk 147.

eine neue textimmanente Qualität. Ein Erzähler nämlich, der sich innerhalb des bäuerlichen Figurenensembles als "einer von ihnen" sprachlich und weltanschaulich legitimiert, der sich als profunder Kenner des Dorfes und seiner Bewohner ausgibt, besitzt a priori die erforderlichen Voraussetzungen, auch das Seelenleben seiner Helden glaubwürdig und kompetent vorzustellen. Das Interesse des personalen Erzählers an handelnden, sprechenden und fühlenden Helden findet seine kongeniale Form in der freien indirekten Rede. Dabei kann man mit Kayser von folgendem grundsätzlichem Leitgedanken ausgehen:

"Die erlebte Rede eignet sich dazu, /.../ nichtausgesprochene Gedanken, Gedankenketten, die kleinen Regungen des Innenlebens darzustellen. Bei dem Interesse für 'psychische' Vorgänge, das die Erzählkunst der letzten Jahrzehnte kennzeichnet, versteht man die Vorzugsstellung, die sie erlangen konnte."¹

Im Roman "Chłopi" lassen sich die Thesen detailliert nachweisen. Die Vorzugsstellung der freien indirekten Rede zeigt sich vor allem beim Vergleich mit dem inneren Monolog.² Während Boryna seine Gedanken "ausspricht", nimmt der Erzähler an Jagnas

¹Ebd. 147. Die Modernität der freien indirekten (bzw. erlebten) Rede betonen neben Kayser fast alle Forscher, die sich mit dieser Thematik beschäftigten. In gleichem Maße wird jedoch daran erinnert, daß Merkmale dieser Rede generell auch in der älteren Literatur nachweisbar sind. Nicht zufällig erläuterten Charles Bally ('style indirect libre') und E. Lorck ('erlebte Rede') ihre theoretischen Ansätze und Thesen unter anderem an den Werken der Romantiker und Klassiker. Wóycicki gelingt beispielsweise der Nachweis freier indirekter Rede in Mickiewicz' Epos "Pan Tadeusz". Erst an der Jahrhundertwende gelangte jedoch das Stilmittel im personalen Erzählen zu seiner Bedeutung par excellence. Die spätere Verwendung freier indirekter Rede selbst in Zeitungsromanen und in der Trivialliteratur, ein Umstand, auf den Käte Hamburger hinweist, ist als Ergebnis und Beweis der Popularität des Stilmittels zu werten. Zu Bally und Lorck vgl. В о л о ш и н о в, Марксизм и философия языка 138-153; Zur Entwicklungsgeschichte des Stilmittels vgl. außerdem W a l z e l, Gehalt und Gestalt 380-382; S t a n z e l, Theorie des Erzählens 247-248; H a m b u r g e r, Die Logik der Dichtung 81.

²Bereits Oskar Walzel betonte die Trennung beider Redeformen, als er darauf hinwies: "Die erlebte Rede ist nicht stiller Monolog noch indirekte Rede. Sie wird keinem übergeordneten 'er sann' oder 'er dachte' unterworfen. Die syntaktische Form widerspricht ebenso den Bräuchen eines Selbstgesprächs wie denen einer Oratio obliqua." W a l z e l, Gehalt und Gestalt 380.

unausgesprochenen Gedankengängen teil. Er erlebt ihr psychisches Befinden und setzt die Gefühlsregungen, die das Mädchen bewegen, in Worte um.¹ Da Boryna und andere Personen im gleichen Raum anwesend sind, kann Jagna ihre Regungen in dem sonst üblichen Schema des inneren Monologs nicht "aussprechen".

Eine andere Dimension nimmt die freie indirekte Rede Jagnas an, wenn man sich vergegenwärtigt, welche inhaltlichen Unterschiede zwischen ihren Gedanken und denen Borynas bestehen. Auf dem Weg zum Dorfvogt analysiert der Altbauer Fakten nach dem Prinzip von Ursache und Wirkung, sucht nach einem Ausweg aus seiner Lage und findet zu einem klaren Entschluß.² Zudem bewegt sich sein Problem im Rahmen eines herkömmlichen Familienkonflikts,³ der den anderen Altbauern von Lipce nicht unbekannt ist. Aufgrund dessen kann Boryna sich von gleichaltrigen und gleichrangigen Figuren beraten lassen.

Jagnas Problematik ist dagegen diffiziler Natur, grenzt an Tabus und intime Eheerlebnisse. Das plötzliche Gefühl der Abscheu und des Ekels vor dem eigenen Ehemann trifft sie außerdem, wie der Erzähler entschuldigend anführt, unvorbereitet. Ihre Gefühle und Gedanken befinden sich in statu nascendi und nicht in der Phase, die Entscheidungen fordert.⁴

¹ Im genannten Zitat (S. 146) handelt es sich nur bedingt um die Rede des Erzählers. Der erste und letzte Satz kennzeichnet ohne Zweifel direkt die Heldin. Der einleitende Ausruf "Hale" ist typisch für Jagnas mundartliche Sprechweise. Der Erzähler paßt sich Jagnas Sprachstil an und ahmt auch ihre Neigung nach, sich bei Entrüstung und Wut durch Schimpfwörter Erleichterung zu verschaffen: "dziadyga", "niedojda" usw. Als Indiz mag hier Jagnas direkte Rede dienen, in der das Mädchen dem plumpen Annäherungsversuch Pietreks wütend und schimpfend Abfuhr erteilt (W.7,195).

² Der Entschluß, nicht nachzugeben, hat, wie man dem Kontext entnehmen muß, eine längere Vorgeschichte, die außerhalb des Romangeschehens liegt. Die Entscheidung ist das Ergebnis eines Reifungsprozesses, sie ist der Schlußpunkt unter den halbjährigen Konflikt mit seinen Kindern, seit der Bauer Witwer wurde.

³ Zum Generationskonflikt als einem klassischen Motiv bäuerlich-dörflicher Erzähltexte vgl. H e i n, Dorfgeschichte 39, Punkt 2.

⁴ Jagna spricht ihren Haß gegen Boryna erst auf dessen Totenbett aus: "/.../ nachylajęc się nad nim zasyczała nienawistnie: - Abyś zdechł jak najprędzej, ty stary psie!... Chory wytrzeszczył na nią oczy i cosik zamamrotał, ale już odleciała". (W.10,262-263) Vgl. auch W.7,180.

Die Verschmelzung von Figuren- und Erzählerrede zeigt sich nicht nur in der Skizzierung der affektgeladenen Seelenlage Jagnas, sondern auch in der auktorialen Rechtfertigung, die der Erzähler mit dem kausalen Nebensatz "bo istotnie" einleitet. Die freie indirekte Rede wechselt inmitten eines Satzes von der Figuren- zur Erzählerperspektive, denn die Schilderung "tatsächlicher" Vorgänge bleibt dem Kommentator vorbehalten.

In die Beschreibung der Gefühlsregungen Jagnas mischen sich abstrakte Begriffe: "obudził się w niej wstręt", "głęboka niechęć" oder "z przyczajoną a radosną wzdardą". Eigentlich sind derartige Abstrakta der bäuerlichen Heldin fremd, ihre Funktion besteht darin, die jeweilige Situation expressiv und dramatisch zu verstärken.¹ Im Mittelpunkt stehen intensive und stürmische Emotionen, die über die Heldin hereinbrechen. Stanisław Wyspiański's neoromantischer Ausspruch "chłop potęgą jest - i basta"² findet bei Reymont ein Äquivalent in der Zeichnung starker bäuerlicher Persönlichkeiten, die in tiefe dramatische Konflikte verstrickt sind. Dieses gilt namentlich für Jagna, Antek und Hanka. Freie indirekte Rede kreist ständig um eine der drei Figuren, wobei beispielsweise die Gedanken der einen immer wieder die beiden anderen zum Gegenstand haben.³

Dramatik akzentuiert auch Hankas Selbstgespräch, das auf die Schreckensnachricht folgt, Antek und Jagna unterhielten

¹Głowiński prägte in diesem Zusammenhang den Begriff "emotionaler Poetismus". Vgl. G ł o w i ń s k i, Powieść młodopolska 126-127.

²Der sog. piastische Mythos fand bei vielen Neoromantikern großen Anklang. Er führte zur ideologisierten Überschätzung des Nationalgedankens sowie innerhalb der Nation zur Überbewertung des Bauerntums. Von dieser polnischen Variante der "Blut- und Boden- Ideologie" sind allerdings sowohl Wyspiański, der in seinem Drama "Wesele" dieses Gedankengut ironisiert, als auch Reymont zu trennen. Zur historischen Entwicklung des "piastischen Mythos" und der neoromantischen Volkstümlichkeit ('ludowość młodopolska') vgl. R z e u s k a, "Chłopi" Reymonta 180-213, besonders 193-197; K r z y- ż a n o w s k i, Twórca i dzieło 75-78; B u r s z t a, Chłopskie źródła kultury 217-256.

³Sowohl Rzeuska als auch Głowiński illustrieren die freie indirekte Rede im Roman "Chłopi" am Beispiel Hankas und Jagnas. Vgl. R z e u s k a, "Chłopi" Reymonta 169 (Hanka); G ł o w i ń s k i, Powieść młodopolska 106-107 (Jagna). Freie indirekte Rede kennzeichnet Boryna und Antek sowie andere Romanhelden in der Regel spürbar schwächer.

ein Liebesverhältnis. Hanka ist der neuen Situation nicht gewachsen und erscheint hilflos. Erneut beschreiben abstrakte Begriffe, verstärkt noch durch die Wahl der Adjektive, die tragische Szene. Zwei zerstörende Kräfte bedrohen die Heldin, der Winter, der wie eine Chimäre das Haus immer mehr in seinen Besitz nimmt und zu Eis erstarren läßt, sowie Hankas Depression. Beide Kräfte werden zum Symbol heldenhafter Tragik:

"Niemoc ją ogarnęła, niemoc ogromna, cicha i bolesna, tak strasznie bolesna, że nawet płakać nie mogła, nie miała siły, trzęsła się ino w sobie jako ta drzewina drętwiejąca z zimna, co ani uciecze od męki, ni poratunku uprosi, ni obronić się poradzi - jako ta drzewina skrzytviała Hanczyna dusza." (Z.2,38)

Freie indirekte Rede skizziert in diesem Falle nicht die Krise selbst, sondern erst ihre erste Überwindung:

"Ale nazajutrz wstała spokojniejsza nieco, bo i jakże, miała to czas na turbowanie jak jaka dziedziczka! Może tak jest, jak młynarz powiadał, a może i nie jest! Opuści to ręce, płakać będzie i wyrzekać, kiej wszystko na jej głowie, i dzieci, i gospodarstwo, i bieda cała! Kto temu zaradzi jak nie ona?" (Z.2,38)

Ohne Zweifel gehört der Beginn des ersten Satzes noch in die Erzählerperspektive, dagegen schafft die Formel "bo i jakże" den Übergang in die Gedankenwelt der Figur.¹ Im Anschluß fehlen dann abstrakte Begriffe, an ihre Stelle treten mundartliche Ausdrücke, die der Sprechweise der Figur entsprechen. Da im Gegensatz zur Gedankenwiedergabe Jagnas seitens des Erzählers Inquit-Formeln und Ankündigungen von Figurenrede fehlen ('myślała' und Vorhandensein von Gedankenstrichen), gehen Erzähler- und Figurenrede harmonischer und deutlicher ineinander über.

Bislang orientierten sich Monologe und freie indirekte Rede stets am Individuum. Zu erwähnen bleiben Situationen, in denen sich die Dorfgemeinschaft insgesamt gedanklich zu äußern scheint. Die Vorstufe hierzu bilden zunächst Dialogpassagen,

¹Rzeuska stellte an der gleichen Stelle fest, die Formel "bo i jakże" könne sowohl der Erzähler- als auch Figurenrede angehören. Vgl. R z e u s k a, "Chłopi" Reymonta 169.

die sich durch das Vorhandensein mehrerer anonymer Sprecher auszeichneten.¹ Formal unterscheidet sich die freie indirekte Rede von Dialogen, wie sie bisher analysiert wurden, durch das Fehlen der auktorialen Dialogregie. Die Äußerungen werden von konkreten Romanfiguren abstrahiert und, da auch der Kontext keine Rückschlüsse auf die jeweiligen Sprecher zuläßt, verallgemeinert. Bei der Beerdigung Borynas ergreift die Dörfler allgemeine, kollektive Trauer. Existenzielle Fragen nach dem Sinn von Leben und Tod kommen auf und beginnen, sich nacheinander in einzelnen Reflexionen zu artikulieren.²

Jeder Ausspruch steht im Zusammenhang der Themavorgabe "Tod". Es handelt sich jedoch nicht, wie wohl zu erwarten wäre, um einzelne ad hoc und spontan vorgetragene, voneinander also unabhängige Gedanken. Vielmehr folgen die Überlegungen einem übergeordneten Ordnungsprinzip und fügen sich als Teile zur Gesamtkomposition zusammen, die Merkmale lyrischer Dichtung aufweist. Vom Thema her gruppieren sich die einzelnen Sätzen zu einem kollektiven Klagelied oder Kanon.³ Der Vortrag des Chores gliedert sich in zwei gleichlange symmetrische Teile. Nach einer doppelten Invokation entfaltet sich ein dreimaliger Wechsel von Frage und Antwort, der immer wieder das Motiv der "vanitas vanitatum"⁴ modifiziert. Mit dem Paralle-

¹Vgl. S. 73/74 dieser Arbeit. Den anonymen Dialog (J.11,192/193) leitet die Inquit-Formel "dziwili się ludzie" ein.

²Vgl. L.1,26, beginnend mit "Jezu, bądź nam grzesznym miłościwy!" bis "O duszo, po cóż dźwigasz człowieczego trupa, po co?" Die Textpassage gliedert sich in sechzehn Abschnitte, von denen jeder einen Gedanken enthält. Die durchnumerierten Abschnitte bilden die Grundlage der folgenden Ausführungen.

³Petsch empfahl für ähnliche lyrische Formen die Bezeichnung "chorische Spruchdichtung". Vgl. Robert P e t s c h, Die lyrische Dichtkunst. Ihr Wesen und ihre Formen. Halle (Saale) 1939, 61.

⁴In Anlehnung an das Motto des Predigers Salomo (Ekklesiastes) entwickelt sich eine Gedankenkette. Direkte Verbindungen zum Alten Testament sind, wie es scheint, nicht vorhanden. Am ehesten erinnert bei Reymont die Sentenz 3 an die Verse des Predigers in Kap. 1, 3-4 und 11. Zur polnischen Version des biblischen Textes vgl. Stanisław Herakliusz L u b o m i r s k i, Eklezjastes. In: Kazimiera Ż u k o w s k a (Hrsg.), Poeci polscy od średniowiecza do baroku. Warszawa 1977, 622-624.

lismus geht ein alternierender Rhythmus einher, der durch die beinahe gleichlautende Wiederkehr der Fragewörter ('A cóże', 'I cóże', 'A cóżeś') verstärkt wird.¹

Angesichts des Todes werden Leben und Arbeit, Glück bzw. Wohlstand und zuletzt der Mensch selbst, der sich als Herr der Schöpfung betrachtet, als nichtig beklagt. Der Skeptizismus mündet in die Frage, die sich an den Menschen richtet: "I ty się masz panem wszystkiego świata, człowieku?...", die kompositorisch genau in der Mitte des Klagelieds steht.² In der zweiten Hälfte knüpfen jeweils drei konzessive und kausale Sätze an die Zentralfrage nach der Stellung des Menschen in der Welt an und geben mit Hilfe unterschiedlicher Bilder eine desillusionierende Antwort, daß nämlich der Mensch allein in seiner Sterblichkeit zu sehen ist. Analog leitet sich das Menschenbild ausschließlich vom Tod her, insofern erscheinen sämtliche Metaphern und Vergleiche als Symbole menschlicher Vergänglichkeit, eine Vorstellung, die konsequenterweise in den Ausruf gipfelt, die "Seele schleppe den menschlichen Leichnam". Mit der symmetrischen Komposition korrespondiert eine elegische Sprachgestaltung. Der Text erreicht durch seinen rhythmischen, klanglichen Duktus feierliche Erhabenheit. Auffallend sind rhetorische Figuren, insbesondere Anhäufungen von jeweils drei synonymen und abstrakten Substantiven (4 und 5), drei Verben (7), Adjektiven (14) oder Nebensätzen (8). Den Ton unterstützt auch die Wortwahl. Sie orientiert sich am Wortschatz der Bibel oder tendiert zu stilisierten Archaismen: "/.../ wnet zdradna ręka przydusi za gardziel i lubego żywota zbawi" (15).³ Bei der Interpretation des Fragments wurde außer acht gelassen, daß der Erzähler den Text als freie indirekte

¹ Aufgrund dieses Wechsels (Frage und Antwort) assoziierte Wyka den Text mit der Stimmung in einer kirchlichen Litanei. Vgl. W y k a, Próba nowego odczytania "Chłopów" Reymonta 64.

² Absatz 1 und 2 sowie 16 werden als Einleitung bzw. Schluß betrachtet. Der zitierte Absatz (9) befindet sich dann folglich in der Mitte der verbleibenden 13 Sätzen.

³ Zum Archaismus vgl. W y k a, Próba nowego odczytania "Chłopów" Reymonta 65.

Rede (im Sinne der Gedankenwiedergabe) vorstellt.¹ Im Anschluß an die letzte Sentenz faßt er daher zusammen:

"Tak ci ano czuł naród, tak ci medytował i w sobie rozważał, a patrzył smutnie po ziemiach zielonych, włóczył tęsknymi oczami po świecie i wzdychał ciężko z onych niewypowiedzianych boleń, aż twarze kamieniały i dusze się trzęsły." (L.1,26-27)

Entsprechend der Anzahl der Sentenzen werden die Gedanken von mindestens zwei und höchstens sechzehn Romanfiguren erfaßt. Die Konsolidierung von Figuren- und Erzählerrede erlangt einen hohen Grad, wodurch der dörfliche Chronist als einer der anonymen Sprecher des Chorlieds auftreten kann:

"Mowa pozornie zależna chóralna nie występuje tylko po to, by przekazywać powszechne mniemania danej społeczności na jakiś temat, czasem służy podkreśleniu, że narrator jest jednym z tłumy, o którym opowiada, że nie ma pomiędzy nimi dystansu."²

Gefördert wird diese Verschmelzung beider Ebenen durch die lyrisch-poetische Ausschmückung des Textes, d. h. die Einbettung dichterischer Kunstmittel in die bäuerliche Figurenrede.³ Die zentrale Bedeutung der "freien indirekten Chorrede" kann im Hinblick auf die personalen Erzählhaltungen und die Motive des Romans⁴ auch an ihrem Unterschied zur sonstigen Figurenrede veranschaulicht werden. Wörtliche Rede und innerer Monolog mit individuellen und namentlich gekennzeichneten Sprechern beinhalten Alltagskonflikte und zwischenmenschliche Probleme. Gewöhnlich verhindert der Egoismus des Individuums, der Familie oder der Gruppe (Alt, Jung; Reich, Arm; Männer, Frauen usw.)

¹Es darf allerdings nicht übersehen werden, daß der für direkte Rede meist obligatorische Gedankenstrich fehlt, womit der Tatsache entsprochen wird, daß es sich um die Wiedergabe von Gedanken handelt.

²G ł o w i ń s k i, Powieść młodopolska 124. Der Begriff der "freien indirekten Chorrede" wird im folgenden übernommen.

³Bei der Analyse des Fragments fiel Kazimierz Wyka auf, daß die Mehrzahl der Sentenzen, nämlich 2-9, 14, 11-13(?) und 15(?), der bäuerlichen Denk- und Sprechweise fremd zu sein scheinen. Sie charakterisieren demnach eher den neoromantischen Erzähler. Vgl. W y k a, Próba nowego odczytania "Chłopów" Reymonta 65.

⁴Zum Motiv 'Leben und Tod' vgl. S. 104 dieser Arbeit.

das Zustandekommen eines Konsens in der Dorfgemeinschaft.¹ Eintracht und Harmonie treten hinter Zänkereien, Streitigkeiten und Prügeleien zurück. Nicht selten sucht der Held im Dialog mit anderen Unterstützung und Hilfe gegen einen Rivalen, Gegner, Konkurrenten oder Neider, der die eigenen Wünsche, Ziele und bereits erreichte Privilegien in der Dorfhierarchie gefährden könnte. Daher richtet sich Figurenrede häufig gegen jemand und thematisiert auch diese Antagonismen. Wenn Einmütigkeit doch errungen wird, mobilisiert sie die verbündeten Kräfte gegen Abweichler und Ausgestoßene (Antek und Jagna) oder gegen äußere Feinde (Gutsherr, Deutsche oder Russen). Letztlich zielt der Konsens auf den Vorteil der jeweiligen Mehrheit. Und dieses Kennzeichen wird, wie es scheint, nur während der Beerdigung Borynas - schließt man hierbei die kollektiv begangenen Feste und Feiern, an denen viele Konflikte vorübergehend ruhen, aus - zugunsten einer tieferen Eintracht überwunden, indem der Tod den Helden ihre existentielle Gleichheit vor Augen führt. Auf dieser Gemeinsamkeit basiert die Beteiligung des Erzählers an der Wechselrede des Klagelieds, in dem Głowiński den Erzähler als Chorführer zu erkennen glaubt.² Für diese These sprechen die Textpassagen, die sich an die "freie indirekte Chorrede" anschließen. Der Erzähler selbst befreit die Dörfler aus der psychischen Belastung, die auf ihnen ruht, indem er der lähmenden Schwermut die Hoffnung entgegenstellt, wobei er, mit diesen eins, im Glauben an den auferstandenen Christus den Er-

¹Otto Mallek betonte in seiner Analyse der Tetralogie die "Heterogenität der Dorfgemeinschaft". Während er jedoch ihre Ursachen in der sozialen und ökonomischen Struktur des polnischen Dorfes suchte, eine These, die in ihrem allgemeinen Gehalt grundsätzlich bejaht werden kann, führte Maria Rzeuska dasselbe Phänomen auf die textimmanente Situation des Erzählvorgangs und die epische Grundstruktur des Romans zurück. Vgl. M a l l e k, Die Aufnahme der "Bauern" 101-102; Maria R z e u s k a, Problemy akcji w "Chłopach" Reymonta. In: Prace ofiarowane Kazimierzowi Wóycickiemu. Wilno 1937. (Nachdruck. Würzburg 1978), 449-466. Dieselben Thesen wiederholte die Forscherin später in ihrer Reymont-Monographie. Vgl. "Chłopi" Reymonta 10-22.

²Sein Kernsatz lautet: "To rozmyślanie ludowego chóru dlatego właśnie jest w mowie pozornie zależnej, że pozwala wystąpić narratorowi jako jego koryfeuszowi." G ł o w i ń s k i, Powieść młodopolska 124-125.

retter aufzeigt. Die religiöse Symbolik von Ostern und Pfingsten, zwei Festen, die in der Tetralogie zentrale Bedeutung besitzen, skizziert nach und nach ein gegenläufiges Menschenbild. Der Sterblichkeit des Körpers steht die Unsterblichkeit der Seele gegenüber:

"Ale i to zarówno wiedzieli, co jedyna człowiekowa dufność w Panajezusowej łasce, a jedyna ucieczka duszy w Jego świętym miłosierdziu." (L.1,27)

Wenn auch zunächst zaghaft beginnen die Trauernden, auf die Mahnung des Erzählers zu reagieren und aus seinen Worten Kraft zu schöpfen. Bezeichnend hierfür ist der Wandel der Gedankengänge der Romanfiguren und die Metaphorik des Erzählers. Während der Mensch im Klagelied der "freien indirekten Chorrede" noch als ein "hilfloses, schwaches und unfruchtbares Blättlein, das der Wind durch die Welt treibt" (14) beschrieben wird, gleicht er anschließend, analog zum vorherigen Bild, den Bäumen, die in der Erde verwurzelt, dem tödlichen Blitz trotzen:

"/.../ szli kwardzi a zrezygnowani, szarzy i mocni kiej te głązy widne na miedzach, gotowi już na wszystko a nieulekli, ugorom i zarazem tym bujnym, okwieconym polom podobni, i tym drzewom równi w sile i kruchości - drzewom, w które piorun mógł trzasnąć leda chwila i w ręce śmierci podać, a one hardo pną się ku słońcu i śpiewają głęboką, radosną pieśń życia..." (L.1,27)

Dem Erlebnis der tiefen Trauer schließt sich kontrapunktisch Lebensbejahung und Stärke an. Im Klagelied vergleicht der Erzähler den Menschen mit Objekten, die wesentlich kleiner sind (kleines Blatt, kleiner Vogel), die spurlos zerrinnen (Schnee), die nicht greifbar (Windhauch, Rauch) oder wertlos sind (Morder). Die Gegenstände des zweiten Vergleichs orientieren sich dagegen kontrastiv an der überdimensionalen Größe (Bäume), der Schwere (Findlinge), der Unverrückbarkeit und Unvergänglichkeit (Brachland, Felder).

Reymont greift an dieser Stelle nicht zum ersten Mal im Roman auf das Motto des alttestamentarischen Predigers "Omnia tempus habent" zurück, er realisiert dabei im Erzählvorgang das Konzept einer Lebenshaltung, die bereits in den Worten des anonymen Bauern auf der Hochzeit Borynas anklingt und sich wie

ein roter Faden durch den ganzen Roman zieht. In dieser Hinsicht sind Textpassagen aufschlußreich, in denen mehrere parallele Vorgänge beschrieben werden:

"Kto biedował, zabiegał, kłopotał się, kto się zabawiał i rad w kieliszki przedzwaniał z przyjaciół, kto się puszył i wynosił nad drugie, kto za dzieuchami się uganiał, kto chyrlał i na księżą oborę poglądał, kto na ciepłym przypiecku legiwał, komu radość była, komu smutek, komu zaś ni jedno, ni tamto - a wszyscy żyli gwarno, z całej mocy, duszę całą." (Z.3,54)

Im Anschluß an die kollektiv erlebte Trauer schafft die Rede der alten Jagustynka mit der magischen Formel, Weinen störe die Seele des Toten in ihrer Ruhe und hindere sie daran, "zu des Herrn Jesus Gefilden zurückzukehren", neuen Freiraum, indem die Türen des Trauerhauses geöffnet werden.

7. Aspekte der Figurenkonzeption. Der literarische Held und sein Name im Roman "Chłopi"

Das Verhältnis von Erzähler- und Figurenrede prägt die Komposition eines Erzählwerks wesentlich mit und bestimmt als eines der wichtigsten Kriterien die Figurenkonzeption.¹

Es wurde bislang betont, daß im Roman "Chłopi" diese beiden Sprechenebenen anteilmäßig einander in etwa entsprechen. Wenn man jedoch die Textpassagen ausklammert, in denen Reymont die Natur, das Wetter, das im Jahreskreis wechselnde Bild des Dorfes in der Landschaft oder Gegenstände beschreibt, die insgesamt nicht unmittelbar zur Charakterisierung von Menschen beitragen, allein die Naturbeschreibung macht etwa zehn Prozent des Romanumfangs aus,² rücken in den Mittelpunkt der Analyse umso deutlicher Dialoge und Monologe der Handlungsträger.

Direkte Charakterisierung³ richtet sich dabei ausschließlich nach Auskünften, die eine Figur über eine oder mehrere andere erteilt, wobei es wohl nahe liegt, daß derartige Informationen einander widersprechen können und müssen, um glaubwürdig zu sein.⁴ Gerade diese Kontraste und Widersprüche ermöglichen es dem Leser, die Wechselbeziehungen zwischen den Helden aufzuschlüsseln, ohne daß textfremde soziologische

¹Figurenkonzeption wird als Oberbegriff verwendet, der sämtliche Merkmale der Darstellung von Figuren in Erzählwerken umfaßt. Figurenkonzeption orientiert sich am Figurenbestand allgemein, an der Art der Benennung, der Identifizierung und Charakterisierung. Vgl. K a h r m a n n, Erzähltextanalyse 148.

²Vgl. R z e u s k a, "Chłopi" Reymonta 44.

³Zur Begriff der direkten Charakterisierung vgl. K a y s e r, Das sprachliche Kunstwerk 199.

⁴Vgl. ebd. 199-200. Unzutreffende, falsche und irreführende Informationen der Figuren dienen nach Ansicht Kaysers der Erhöhung der Spannung. Sie sind darüber hinaus entsprechend dem Spiel-Charakter der Erzählung von der Informiertheit der Figur abhängig, besitzen also eine mimetische Funktion. Die Anzahl der Fehlinformationen steigt bei personalem Erzählen wohl in dem Maße, in dem der "allwissende" Erzähler fehlt. Zur mimetischen Funktion vgl. Jürgen S c h u t t e, Einführung in die Literaturinterpretation. Stuttgart 1985, 50.

Aspekte bei der Interpretation den Ausschlag geben.

In diesem Zusammenhang wird deutlich, daß die Analyse bei der Definition des Begriffs der Figur ansetzen muß. Wenn nämlich bisher in den Erzählungen Reymonts von Helden, Dörflern, Bauern oder allgemein Menschen die Rede war, wurden alle diese Ausdrücke als Synonyme der literarischen bzw. erzählten Figur aufgefaßt. Etymologisch kann dabei nicht übersehen werden, daß sowohl "Figur" als auch "Fiktion" prinzipiell vom lateinischen Zeitwort "fingere" abstammen, wodurch in beiden Fällen auf etwas künstlich bzw. künstlerisch Geschaffenes (*pocula de humo fingere; carmina fingere*) verwiesen wird.¹ Über den sich daraus anbietenden Vergleich mit dem Schachspiel gelangte Robert Petsch zu einer klassischen Wesensbestimmung der literarischen Figur, die als "Träger gewisser Funktionen innerhalb des dichterischen Vorgangs" verstanden wird.² Umso größere Bedeutung gewinnt dieser Ansatz in personalem Erzählen, bei dem es bezeichnenderweise zwischen Erzähler und Figuren zu einer Rollenverschiebung kommt, auf die bereits im Zusammenhang der Figurenrede hingewiesen wurde. Bei der Analyse Reymontscher Erzählwerke kam deshalb Głowiński zu einem Ergebnis, das die bisherigen Ausführungen weitgehend bestätigt:

¹An die teilweise pejorative Färbung erinnert das Zeitwort "fingieren". Es sei hier auf die vertiefenden und für die Literaturwissenschaft wichtigen Ausführungen Käte Hamburgers verwiesen. Vgl. H a m b u r g e r, Die Logik der Dichtung 57-60.

²Petschs Ansatz bildet die Grundlage für weitere Überlegungen in dieser Arbeit. Daher kann auf die Zitierung der wesentlichen Kernsätze nicht verzichtet werden. Der Forscher führt aus:
 "Wie die Schachfiguren nur als Träger gewisser Spielbewegungen von bestimmter Stärke und Richtung etwas gelten und dadurch in abgegrenzte Wechselwirkungen untereinander treten können; wie ihre Bezeichnungen als König, Königin, Bauer usw. nur von fernher, als 'Einkleidung', etwa an ein Turnier- oder Schlachtfeld erinnern und das ganze Spiel wie der einzelne Zug durch Spiel-Fälle wie 'Rochade', 'matt' oder 'remis' einen starken Stimmungswert erhält: so steht es ähnlich mit den Figuren in einer 'pragmatischen Dichtung'. Eine solche Figur ist von Hause aus nur Träger gewisser Funktionen innerhalb des dichterischen Vorgangs, vollzieht aber ihre Tätigkeit wie ihre eigene Sache gemäß ihrer charakteristischen Einkleidung in einem entsprechend (ähnlich oder gegensätzlich) gestalteten Raum; sie übt dann ihre besondere seelisch-sinnliche Wirkung auf uns aus." P e t s c h, Wesen und Formen der Erzählkunst 189-190.

"/.../ narrator od siebie daje tylko najniezbędniejsze informacje o zachowaniu, czynnościach i położeniu bohaterów, wszystko inne pozostawia zaś im samym, opisy rzeczy i innych postaci, deklaracje światopoglądowe itp."¹

Wenn aber offensichtlich der Erzähler auf einen Teil seiner Kompetenz verzichtet, läßt sich daraus umgekehrt folgern, daß die Zahl von Funktionen auf der Figurenebene zunimmt.

Durch Aussagen charakterisieren sich Figuren nicht nur gegenseitig, sondern auch selbst, meist allerdings indirekt, da der Leser die betreffende Eigenschaft abstrahierend erschließen muß, indem er die verschiedenen Äußerungen einer bestimmten Figur miteinander vergleicht und interpretiert.²

Indem beide Arten der Charakterisierung durch den Erzähler (Beobachter, dörflichen Chronisten) ergänzt, durch die Schilderung des Handelns und Verhaltens von Figuren ausgemalt werden, kristallisiert sich ein mehrschichtiges Bezugssystem heraus, dank dessen jede (zentrale) Figur in ihrer Farbigkeit und Lebendigkeit vor den Leser tritt.

Zu den wichtigsten Funktionen wird die Art und Weise der Benennung und somit Identifizierung von Figuren gerechnet. In den Erzählwerken Reymonts überläßt der fiktive Erzähler diese Aufgabe häufig den Figuren selbst, ein Umstand, der bei der Analyse der Eröffnungsszene im Roman "Chłopi" und in der Erzählung "Szczęśliwi" hervorgehoben wurde.³ Kürzere Erzähltexte, die mit einem überschaubaren Figurenbestand auskommen, benennen Helden nach Geschlecht (Personalpronomina), sozialem Stand, Beruf, nach Vor- oder Familiennamen. Am Anfang der Prosaskizze

¹G ł o w i ń s k i, Powieść młodopolska 91.

²Zum Begriff der indirekten Charakterisierung vgl. ebenfalls K a y s e r, Das sprachliche Kunstwerk 199. Abweichend von den Ausführungen des Forschers wird das Handeln der Figuren, sofern nicht Situationen vorliegen, in denen ein Handlungsträger von bereits vergangenen Geschehnissen berichtet, dem Kompetenzbereich des Erzählers zugerechnet.

³Betrachtet man die Anfänge der bäuerlich-dörflichen Erzählungen wird deutlich, daß die Helden sich besonders dann gegenseitig benennen, wenn der Text mit einer Dialogszene eröffnet wird: "Śmierć", "Suka", "W porębie", "Matka" und "Skazaniec nr 437".

"Wigilia Bożego Narodzenia", in der lediglich zwei Personen auftreten - sie sind Patienten einer Sterbeklinik - erwägt der Erzähler einen Satz lang, die Helden schlicht nach den Ziffern über ihren Krankenbetten zu benennen:

"Dwóch ich było. Nazywali się... Zresztą po co nazwiska? Starczą numery, jakie mieli napisane nad łózkami. Na czarnej tablicy migoczą kredą wypisane cyfry: 43 i 44."¹

Mit dieser Überlegung gibt der Erzähler zu bedenken, daß es in Erzähltexten eine Hierarchie von Benennungsarten gibt. Als er weiterhin den ersten Plan verwirft und den beiden Helden Vornamen verleiht, findet er eine Lösung, die wohl am ehesten seiner Konzeption gerecht wird:

1. Abstrakte Bezeichnungen (Nr. 43, die Frau, der Bauer, der Apotheker, der Gutsherr u. ä.) sind wenig differenziert und schaffen zwischen Erzähler und Figur Distanz.² Sichtbar wird es darin, daß die Verwendung derartiger Abstrakta den Figuren selbst verwehrt bleibt.
2. Durch Familiennamen erhalten Figuren zwar formal ein individuelles Zeichen, sobald jedoch die Sprecher einander mit Familiennamen anreden, erhalten ihre Dialoge einen förmlichen Charakter, der nicht der Erzählsituation in der obengenannten Skizze entspricht.
3. Vornamen identifizieren Figuren bei personalem Erzählen sowohl in der Erzähler- als auch Figurenrede. Das Merkmal des Vornamens charakterisiert den Helden als Angehörigen einer engen Gemeinschaft (Familie, Freundeskreis, soziale Gruppe usw.). Mit dieser Gemeinschaft sympathisiert der Erzähler, indem er die gruppeninternen Namen übernimmt.³

¹ R e y m o n t, Pisma (Bar), Bd. 1, 103.

² In der Novelle "Adeptka" erhält die Titelheldin ebensowenig einen Namen wie die Frau und der Apotheker in der Skizze "W aptece", der Bauer in der Novelle "Venus", der Gutsherr in "Jaškowe ambicje" oder der alte Fabrikant in "Cmentarzysko". Den Verzicht auf Namen kennzeichnen daneben einige symbolistisch geprägte Erzähltexte. Der Name des russischen Zaren, des Protagonisten in den beiden Erzählungen "Na krawędzi" und "Historia, która by mogła się stać", wird mit Hilfe des Personalpronomens "On", das stets in Anführungsstriche gesetzt wird, verfremdet. Eine ähnliche Methode wandte Bolesław Prus in seiner Novelle "On" (1882) an, in der mit dem Fürwort auf Otto von Bismarck angespielt wird.

³ Zur Rolle des Vornamens vgl. allgemein U r b a ń c z y k (Hrsg.) Encyklopedia wiedzy o języku polskim 126-127.

Reymont verwendet in seinen Erzählwerken vorzugsweise Vornamen in der Kurz- und Koseform.¹ Männliche Figuren heißen ungleich häufiger Jasiak oder Jasio ("Sprawiedliwie", "Chłopi", "Skazaniec nr 437", "Jaškowe ambicje") als Jan ("Syn szlachecki", "Pracy!", "Lili", "Marzyciel"), weibliche dagegen beispielsweise Marysia oder Maryška ("W porębie", "Tomek Baran", "Chłopi", "Na Niemca!") und selten Maria. Deminutiva und Hypokoristika charakterisieren - wenn auch nicht ausnahmslos so doch in der Tendenz - sowohl Kinder und Minderjährige als auch Bauern, Arbeiter, kleine Angestellte und Handwerker, Bedienstete oder Provinzschauspieler, mithin also (wenn man Minderjährige ausklammert) Vertreter unterprivilegierter sozialer Schichten. Der Held der gleichnamigen Skizze "Franek" könnte aufgrund seines Vornamens jeder dieser Gruppen angehören. Durch den Untertitel "Szkic z życia zakulisowego" wird er konkret im Theatermilieu angesiedelt und erweist sich bei der Lektüre als das Faktotum einer Schauspielertruppe.

Auf besonders markante Weise identifizieren deminutive Vornamen bäuerliche Figuren. Dabei folgt der Autor, beginnend mit den ersten bäuerlich-dörflichen Erzählungen bis hin zur unvollendet gebliebenen Novelle "Gęsiarka", mehreren Traditionen gleichzeitig. Zum einen sind ja deminutive und hypokoristische Nomina in polnischen Dialekten generell verbreiteter als in der Literatursprache,² ein Sachverhalt, der in der Volksliteratur vielfach belegt werden kann.³ Andererseits schufen

¹Der Erzähler orientiert sich deutlich an der Tatsache, daß im Polnischen einem Taufnamen in der Regel jeweils mehrere Kurz- und Kosenamen gegenüberstehen. Ihnen wird in der Umgangssprache der Vorzug gegeben. Vgl. Wanda J a n o w a u. a., Słownik imion. Wrocław etc. 1975.

²Vgl. U r b a ń c z y k (Hrsg.), Encyklopedia wiedzy o języku polskim 400-401 ("Zdrobnienia i spieszczenia w dialektach").

³Vgl. ebd. 137-138 ("Język folkloru" und "Język literacki"). Als besonders typische Erscheinung werden Deminutiva hervorgehoben. Sehr anschaulich dokumentieren dieses auch polnische Volkslieder, in denen die Helden geradezu stereotyp immer wieder Jaś, Kasia oder Marysia heißen. Vgl. Julian P r z y b o ś (Hrsg.), Jabłoneczka. Antologia polskiej pieśni ludowej. Warszawa 1957. In den etwa 650 Volksliedern der Sammlung nennt der erste Vers fast dreißigmal den Vornamen Jaś, zwanzigmal Marysia und zehnmal Kasia.

Orzeszkowa, Prus oder Sienkiewicz in ihren Erzählungen und Romanen eine literarische Typologie bäuerlicher Figuren und Namen, auf die Reymont zurückgreifen konnte.¹ Im Rahmen dieser Typisierung wurden dann besonders häufig vorkommende Deminutiva zum Synonym für bestimmte Eigenschaften und Haltungen der Helden: 'durny Michałko' ("Michałko"- B. Prus), 'głupia Zośka' ("Placówka"- B. Prus), 'głupi Bartek' bzw. 'Bartek wyłupiasty' ("Bartek Zwycięzca"- H. Sienkiewicz) u. ä.² In Reymonts Erzählungen wird auf solche Etikettierungen seitens des Erzählers verzichtet, vielmehr wird dieses den Figuren selbst überlassen. Als es den Schauspielern in der Novelle "Lili" gelingt, vom Gutsherrn empfangen zu werden, sind sie stolz darauf, nicht mit irgendeinem bäuerlichen Hausdiener - den sie automatisch mit dem Vornamen Maciek assoziieren - sprechen zu müssen.³ In einer ähnlichen Gedankenverbindung benutzt Boryna die Vornamen Bartek und Wojtek. Auf die Bitte Rochos, den Armen im Dorf zu helfen, erwidert er nämlich hochmütig:

"Mam co innego na głowie. To i płakał nie będę, że tam który Wojtek abo Bartek nie ma co do gęby włożyć". (Z.6,110)

Auf die Darstellung des bürgerlichen oder adligen Helden lassen sich die bisherigen Funktionen nicht ohne weiteres übertragen. Es müssen in diesem Kontext erneut die Ausführungen in der Skizze "Wigilia Bożego Narodzenia" aufgegriffen werden, in de-

¹Vereinzelt wurde bereits gegen Ende der achtziger Jahre des 19. Jhs. die Benennung der literarischen Helden mittels Deminutiva und sprechender Namen von bäuerlicher Seite als stereotyp kritisiert. Vgl. dazu Mieczysław Brzezicki, *Beletrystyka ludowa i ... nasi wielcy*. In: Stanisław Fita, "Placówka" Bolesława Prusa. Warszawa 1980, 186.

²Bei Sienkiewicz heißen bäuerliche Helden meist Jaśko, Bartek oder Wojtek. In den historischen Romanen des Autors lassen die wenigen Namen bäuerlicher Romanfiguren Rückschlüsse auf Geschichte nicht zu. Vgl. Zofia Kurzowa, *Uwagi o nazwach bohaterów Trylogii Sienkiewicza*. In: *Symbolae philologicae in honorem Vitoldi Taszycki*. Wrocław etc. 1968, 186. (Künftig zitiert: *Festschrift Taszycki*.)
Polnische Sprichwörter verbinden "Dummheit" dagegen mit folgenden Vornamen: Agnieszka, Andrzej (Jędrysek, Jędrak, Jędruch), Gaśka (kein echter Vorname), Jan (Jasio, Jasiek), Katarzyna (Kasia), Maciej (Maciek), Marcin, Wojciech (Wojtek) und Bartłomiej (Bartek, Bartosz). Vgl. hierzu *Nowa księga przysłów polskich*. Bd. 4, 342-343.

³Reymont, *Pisma* (Bar), Bd. 5, 410.

nen der Verzicht auf Anredeformeln und Familiennamen einer Begründung des Erzählers bedurfte. Auch wenn es in den neunziger Jahren des 19. Jhs. in der Literatur ein großes Repertoire von Möglichkeiten gab, bürgerliche Helden vorzustellen,¹ überwog doch häufig folgendes Schema:

1. Titel ('pan', 'pani', 'panna', u. a.) sowie
2. Familienname oder
3. Vorname (mit und ohne Familiennamen) oder
4. Rang, Stellung usw.²

Der bloße deminutive Vorname 'Franek' erscheint als ein Minusmerkmal, insofern als der Held im Rahmen der Typologie des Bürgertums und Adels als 'pan Franciszek' zu bezeichnen wäre, wodurch die obengenannte Unterprivilegierung des Protagonisten sprachlich-onomastisch verankert wird. Darüber hinaus ist jedoch eine ergänzende Unterscheidung notwendig. Es zeigt sich nämlich, daß quer durch das Spektrum bürgerlicher und adliger Figuren aller Reymontscher Erzählwerke eine Trennungslinie verläuft, die ganz offensichtlich nach dem Merkmal von Jung und Alt differenziert. Dabei erhalten ältere Helden ungleich häufiger als junge reine Taufnamen, womit ihnen seitens des Erzählers ein besonderer Status in der fiktiven Welt verliehen wird.³

¹Vgl. Henryk M a r k i e w i c z, *Tradycje i rewizje*. Warszawa 1957, 137-138.

²Belege hierfür sind sehr zahlreich, selbst wenn man sich nur auf die Titel einiger Werke anderer Autoren konzentriert: "Pan Jowialski" (A. Fredro), "Pan Wołodyjowski" (H. Sienkiewicz), "Pan Podstoli" (I. Krasicki), "Pan Tadeusz" (A. Mickiewicz), "Pan Dezydery Boczek i służa jego Pafnucy" (K. Gaszyński), "Hrabina Cosel" (J. I. Kraszewski), "Jak się p. Lubomirski nawrócił" (H. Sienkiewicz) u. a. Umso anschaulicher merkmalisieren diese Kennzeichen den bürgerlichen und adligen Protagonisten in Novellen, wenn der Gegensatz zu bäuerlichen Helden akzentuiert wird. In der Erzählung "Szkice węglem" entstehen auf diese Weise zwei konträre Gruppen: pan Zołzikiewicz, pan Skorabiewski, pan Floss, pan Dścieszynski, panna Jadwiga Skorabiewska, pan naczelnik einerseits und Maryśka Rzepowa, Wawrzon Rzepa, Baśka Żabianka, Wach Rechnio, Franciszek Burak, Gomuła, Środa, Jasiek, Jagna oder Herszek andererseits.

³Abzulesen ist dieses beispielsweise an den Vornamen der beiden Gestalten in "Wigilia Bożego Narodzenia". Während die Helden sich gegenseitig mit den Kosenamen Bolek und Stefek anreden, verwendet der Erzähler als Ausdruck seiner Achtung die Taufnamen Bolesław und Stefan.

In ähnlicher Weise unterscheidet auch der Erzähler des Romans "Chłopi" zwischen Maciek (Kind) und Maciej (Altbauer Boryna), Szymek (junger Bauer) und Szymon (Dorfschulze), Pietrek (Hofknecht) und Piotr (Dorfvogt). Klammert man weiterhin Vornamen aus, die bei Reymont so gut wie nie mit einem Deminutiv-Suffix ausgestattet werden (Adam, Michał, Mateusz, Filip u. a.), verkürzte bzw. zusammengezogene Vornamen (Magda, Jaguś, Witek, Stacho, Kuba), läßt sich feststellen, daß Taufnamen älteren oder besonders angesehenen Personen vorbehalten bleiben, zumal wenn man jotierte¹ Vornamen mitberücksichtigt: Maciej; Szymon (meist sołtys), Piotr (meist wójt); Roch (meist Rocho), Ambroży (meist Jambroży), Agata (seltener Jagata), Walenty (auch Walek) und Wawrzon (auch Wawrzek).²

Versucht man innerhalb dieser kleinen Gruppe - sie repräsentiert nur vier Prozent des gesamten Figurenbestands - nach weiteren Merkmalen zu suchen, erweist sie sich als durchaus heterogen und instabil. Sie umfaßt einerseits Zentral- und Randfiguren, andererseits Helden, die in der Hierarchie der fiktiven Dorfwelt sehr unterschiedliche Positionen einnehmen. Aufgrund dessen läßt sich zusammenfassen, daß durch den Taufnamen, als einem Kennzeichen für Alter und Ansehen zugleich, der Altbauer Boryna aus dem Gros der rund einhundertachtzig Romanfiguren herausragt. Dadurch daß Assoziationen mit dem Deminutivum 'Maciek', dem Synonym des 'dummen Bauern', wie es sich in Sprichwörtern präsentiert,³ konsequent vermieden werden, erfährt der Protagonist eine unübersehbare Aufwertung seiner Position.

Die Untersuchung der Vornamen kann nur als Zwischenergebnis betrachtet werden. Die Instabilität der obigen Gruppe von Figuren resultiert nicht zuletzt aus der bisherigen Vernachläss-

¹Zur sog. Jotierung vgl. U r b a ń c z y k (Hrsg.), Encyklopedia wiedzy o języku polskim 325. ("Spółgłoski protetyczne".) Vgl. auch R z e u s k a, "Chłopi" Reymonta 141.

²Auffällig ist, daß nicht alle Figuren, die als alt und geachtet beschrieben werden, zu dieser Gruppe gehören. Dieses gilt besonders für den Altbauern Kłab (meist 'Tomek') und die von allen geachtete (gefürchtete) Jagustynka.

³Vgl. Nowa księga przysłów polskich. Bd. 2, 361-364.

sigung des Familiennamens.

7. 1. Morphologisch-semantische Merkmale des Familiennamens

Als bekannt wird, daß der Gutsherr den Wald abholzen lassen will, versammelt sich bei Boryna der Ältestenrat von Lipce, dessen Mitglieder nacheinander aufgezählt werden:

"/.../ stary Kłęb stanął we drzwiach, a za nim wchodzili wolno, otrzepując się i objając o próg buty ze śniegu - Winciorek, kulawy Grzela, Michał Caban, Franek Bylica, brat Hanczynego ojca, Walenty z krzywą gębą i Józek Wachnik..." (Z.5.92)

Nur fünf Personen weisen sich durch einen Familiennamen aus, während dieser in zwei Fällen irrelevant, unbekannt bzw. nicht vorhanden zu sein scheint.¹ Im Gegensatz zum Vornamen koordiniert der Familienname, da er auf mehrere Romanhelden übertragbar ist, die Figurenkonstellation, indem er innerhalb der Romanwelt interne Gruppierungen aufzeigt. Bei Reymont übernimmt die Benennung, über die Etikettierung mittels sog. sprechender Namen hinaus,² weitreichende Aufgaben. In der Erzählung "Tomek Baran" assoziiert die alte Jagustynka den Namen des Titelhelden mit dem ursprünglichen Appellativum "baran":

"- Baran, trzymaj ty w sobie tego wilka mocno, trzymaj, bo o nieszczęście nie trudno."³

Zwischen dem Eigennamen und Grundwort wird ein ursächlicher

¹Reymont bezieht sich dabei wohl auf historisch nachgewiesene Beobachtungen, wonach im Bauerntum der Familienname lange Zeit die Ausnahme bildete. In einigen Regionen war er noch im 17. Jh. wenig verbreitet. Dabei besaßen vor allem die ärmeren sozialen Schichten (Knechte, Mägde, Landarbeiter und Einlieger) meist nur einen Vornamen, Bei- oder Schimpfnamen. Vgl. Karin M u s i o ł e k, Żorska Księga chrztów z lat 1629-1679. In: Onomastica Slavogermanica 10 (1976), 142.

²Vgl. C u r t i u s, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter 486-490; K r z y ż a n o w s k i, Sztuka słowa 172-177.

³R e y m o n t, Pisma (Bar), Bd. 5, 219.

semantischer Bezug hergestellt, der von der wissenschaftlichen Onomastik durchaus bestätigt wird:

"Nazwy odapelatywne wskazywały na jedną, dominującą w człowieku cechę, wyróżniającą w szczególny sposób daną postać spośród innych, wskazywały na zawód, godność, funkcję społeczną, stosunki rodzinne, miejscowe itd. Nazwisko było lapidarnym określeniem człowieka, jego wyglądu fizycznego, cech psychicznych, sprowadzało postać do jednego rysu, było elementem jego charakterystyki."¹

Trotz dieser Hinweise ist es zunächst unmöglich, sich für ein konkretes Merkmal (äußeres Aussehen, Eigenschaften usw.) zu entscheiden, das dem Held seinen Namen gab. Bei der Figurenanalyse gilt daher die Aufmerksamkeit solchen morphologischen und semantischen Kennzeichen, die sich auf möglichst viele Familiennamen übertragen lassen. Damit wird die These, wonach die Namengebung im literarischen Kunstwerk die erste Form der Charakterisierung darstellt, aufgegriffen und modifiziert.²

Es wäre verfehlt, wollte man sich auf die Analyse des isolierten Einzelnamens beschränken, da er in Wirklichkeit seine Funktion erst im Kontext der übrigen Namen eines Erzähltextes erhält. In der Tetralogie werden vierundzwanzig Familiennamen aufgezählt, deren Träger als Bewohner von Lipce gelten:

- | | |
|-----------------------------|----------------------|
| 1. Balcerek | 13. Kozioł |
| 2. Banach | 14. Krakalina (fem.) |
| 3. Białek | 15. Pacześ |
| 4. Boryna | 16. Pakulanka (fem.) |
| 5. Bylica | 17. Pietras |
| 6. Caban | 18. Płoszka |
| 7. Gołęb | 19. Pryczek |
| 8. Gulbas | 20. Rakoski |
| 9. Jankiel | 21. Sikora |
| 10. Kłęb | 22. Socha |
| 11. Kobus | 23. Wachnik |
| 12. Koprzywianki (fem. Pl.) | 24. Winciorek |

¹M u s i o ł e k, Żorska Księga chrztów 159; Vgl. Stanisław R o s p o n d, Gramatyka historyczna języka polskiego. Warszawa 1979, 178-179.

²Vgl. W e l l e k / W a r r e n, Theorie der Literatur 236.

Die Liste veranschaulicht den prinzipiellen Unterschied zwischen der Namengebung in einem literarischen Kunstwerk (nazewnictwo literackie)¹ und der auf historisch-statistischem Material basierenden Onomastik. Die Familiennamen der Reymontschen Romanhelden reflektieren Teilaspekte innerhalb des morphologisch-semantischen Systems polnischer Anthroponyme und lassen auf ein bewußtes Auswahlprinzip seitens des Romanautors schließen. Dank dieser Selektion werden einige Merkmale hervorgehoben, andere dagegen teilweise oder gänzlich vernachlässigt. Während beispielsweise viersilbige Familiennamen im Polnischen durchaus häufig vorkommen, sind sie in der Tetralogie selten. Die drei Beispiele "Koprzywianki", "Krakalina" und "Pakulanka" stellen dabei von männlichen Namen abgeleitete und durch das Suffix '-ina' bzw. '-anka' sekundär gebildete Namensvarianten dar, die weibliche Familienangehörige (Ehefrauen und Töchter) bezeichnen.² Streift man die Endungen ab, erhält man die männlichen Grundformen des Namens "Koprzywa", "Krakal" und "Pakula". Damit zeigt sich gleichzeitig, daß sämtliche Familiennamen im Roman allenfalls dreisilbig sind, wobei ein- und zweisilbige deutlich dominieren.³

Die Bevorzugung kurzer Namen deutet auf künstlerische und ästhetische Erzählkonzeptionen hin, daher geht mit der Einprägbarkeit eine strukturelle Einfachheit einher, die, in Anlehnung an Karin Musiołeks Ausführungen, signalisiert, daß der Erzähler "einfache" Menschen beschreiben will. Unterstrichen wird

¹Zum Forschungsstand vgl. Aleksander Wilkoń, Nazewnictwo w utworach Stefana Żeromskiego. Wrocław etc. 1970, 12-21.

²Vgl. Alfred Zaręba, O nazwiskach żeńskich typu Kępina, Kępianka we współczesnej polszczyźnie. In: W służbie nauce i szkole. Księga pamiątkowa poświęcona Profesorowi Doktorowi Zenonowi Klemensiewiczowi. Warszawa 1970, 149-154. (Künftig zitiert: Festschrift Klemensiewicz.)

³Bei der Sichtung onomastischer Arbeiten läßt sich eine derart ausgeprägte Dominanz kurzer Familiennamen nicht erkennen. Vgl. Stanisław Rospońd, Słownik nazwisk śląskich. Bd. 1/2. Wrocław etc. 1967/73; Teresa Gołębiewska, Antroponimia Orawy. Kraków 1971; Edward Klisiwicz, Nazwiska mieszkańców parafii Rudawa k. Krakowa w rozwoju historycznym (na podstawie ksiąg metrykalnych z lat 1570-1897). Studia językoznawcze. Streszczenia prac doktorskich. 10. Wrocław etc. 1985; Musiołek, Żorska Księga chrztów 146-159.

dieses Kennzeichen durch das Fehlen von Komposita und Doppelnamen.¹ Stattdessen findet man die Endungen "-ek" (Balcerek, Białek, Pryczek, Winciorek), "-nik" (Wachnik), "-ka" (Płoszka) und "-as" (Gulbas, Pietras), die als sehr verbreitet betrachtet werden können. Entsprechend der Klassifizierung Rosponds lassen sich die vierundzwanzig Namen in primäre und sekundäre einteilen. Dabei gliedern sich primäre Anthroponyme ("nazwiska prymane, proste, niederywowane")² in solche, die (A) mit einem Appellativum bzw. (B) mit einem Vornamen identisch sind. Die lexikalisch-semantische Analyse stützt sich auf die Wörterbücher Lindes, Karłowicz' und Taszyckis.³

Gruppe I. A (Appellativa):

5. Bylica: bylica, bielica, bilica
 ("Artemisia"; "zielsko, chwaścisko") Linde 1, 105.
 auch: belica, bélica, bylina
 ("rzecz była, to, co się działo istotnie"; bylice i niebylice ogłaszać") Karł 1, 154.⁴

¹ Beide Kategorien sind nicht sehr verbreitet: 'Moczygęba', 'Pędziwiatr'; bzw. 'Boy-Żeleński', 'Grzymała-Siedlecki'. In Reymonts Erzählwerken verweisen Komposita stets auf deutsche Namen. Ihre Träger sind Deutsche und Juden. Im Roman "Ziemia obiecana" tragen von den rund einhundertachtzig Romanhelden etwa fünfzig zusammengesetzte Namen. Die Beispiele reichen von 'Blumenfeld' und 'Blumental' zu 'Mendelsohn' und 'Wasserman'. Sehr selten bezeichnen Doppelnamen polnische Romanhelden. Sieht man von historischen Personen (Boscamp-Lasopolski, Szczęsny Potocki u. a.) ab, taucht nur im og. Roman ein Adliger mit dem Namen Starża-Starzewski auf.

² R o s p o n d, Słownik nazwisk śląskich. Bd. 1, XIV.

³ M. Samuel Bogumił L i n d e, Słownik języka polskiego. Bd. 1-6. Warszawa 1951. (=Linde); Jan K a r ł o w i c z, Słownik gwar polskich. Bd. 1-6. Kraków 1900-1911. (Karł); Jan K a r ł o w i c z u. a., Słownik języka polskiego. Bd. 1-8. Warszawa 1900-1927. (=sł. warsz); Witold T a s z y c k i, Słownik staropolskich nazw osobowych. Bd. 1-6. Wrocław etc. 1965-1983.

⁴ Die Pflanze besaß für die bäuerliche Bevölkerung außer einer Zauber- und Heilkraft keinen Nutzwert und galt als 'Unkraut'. Die botanische Bezeichnung lautet 'bylica pospolita' bzw. 'bylonik', russisch: 'попынь чернобыльник'. Karłowicz leitet das Substantiv von 'byl' bzw. 'byle' (Stengel einer Blume oder Blüte) ab. Als 'sucha belica' symbolisiert sie im Jahreskreis das Osterfasten: "Dwunastu orłów, pięćdziesiąt kawek do roku jedno jaje zniesie, a po tem jajy trzęsawica, a po tej trzęsawicy sucha belica, a po suchej belicy modry kwiat, co rozweselił cały świat." Karł 1, 153-154.

6. Caban: caban
("gatunek większych baranów"; "W prostej mowie, caban, o człowieku, basałyk, niezgrabny") Linde 1, 215.
auch:
("bogaty łyk, miejski kupiec") Karł 1, 157.
7. Gołąb: gołąb
("ptak należący do rzędu wróblego") Linde 2, 84-85.¹
10. Kłąb: kłąb
("nici w kulkę zwinięte"; "grono drzew sadzonych czyli rosnących razem"; "u konia, grzywa powstająca na karku") Linde 2, 361.
11. Kobus: kobus bzw. kobuz
("z drapieżnych ptaków najmniejszy") Linde 2, 392.
12. Koprzywa: vgl. Pl. koprzywy
("ziele, olszownik") Linde 2, 441.
auch: koprzywa
("pokrzywa") Karł 4, 228.
13. Kozioł: kozioł bzw. kozieł
("samiec kozy") Linde 2, 473.²
15. Pacześ: pacześ
("wyczoski lniane, konopne drugiego czesania, lepsze od zgrabi") Linde 4, 17.
16. Pakuła: pakuła
("kłaki wyczesane ze lnu i konopi") Karł 4, 12.
21. Sikora: sikora
("ptak, należy do rzędu wróblego") Linde 5, 267-268.
22. Socha: socha

¹Unterschiede zwischen dem Nomen simplex und dem Namen treten bei der Deklination auf: 'gołąb', Gen. 'gołębia'; 'Gołąb', Gen. 'Gołąba'. Vgl. Stanisław K a n i a, Jan T o k a r s k i, Zarys leksykologii i leksykografii polskiej. Warszawa 1984, 198; Zur Problematik der Deklination von Familiennamen vgl. auch Jan M i o d e k, Rzecz o języku polskim. Szkice o współczesnej polszczyźnie. Wrocław etc. 1983, 170-173.

²Nachnamen vom Typ 'Koprzywa' oder 'Kozioł' können auch von identischen altpolnischen Vornamen abgeleitet werden (I. B). Ihre Zugehörigkeit zur Gruppe I A gilt nur bedingt. Vgl. hierzu R o s p o n d, Słownik nazwisk śląskich. Bd. 1, XVIII; Witold T a s z y c k i, Rozprawy i studia polonistyczne. Bd. 1. Onomastyka. Wrocław etc. 1958, 87-89.

("rozsochate drzewo do podparcia, dźwigania, rozsocha";
"gatunek pług czyli radła") Linde 5, 364-365.

Sofern man altpolnische Vornamen ('Koprzywa', 'Kozioł' u. ä.) ausschließt, lassen sich Familiennamen vom Typ I. B in der Tetralogie nicht belegen, woraus sich nun der Schluß ergibt, daß die andere Hälfte der vierundzwanzig Anthroponyme auf die sekundäre Gruppe entfällt, die (A) vom Appellativum bzw. (B) vom Vornamen abgeleitet und durch Suffixe erweitert werden:

Gruppe II. A (Appellativum + Suffix):

3. Białek: biał-ek (vgl. biały).¹
8. Gulbas: gulb-as
gulba (= "gula, bulba") Karł 2, 144-145.
bulba ("ziemniak"; "zamiast kartofle, mówią 'bulwy' lub 'gulby'") Karł 1, 136.²
14. Krakał: kraka-ł (vgl. krakać).³
19. Pryczek: prycz-ek
prycz ("Pritsche") Linde 4, 492.
pryc ("szpicruta, batog"; "Pricke") Sł. warsz 5, 9.⁴

Gruppe II. B (Vornamen + Suffix):

1. Balcerek: Balcer-ek
Balcer (= "Baltazar") Karł 1, 40.
Balcerek ("imię sławnego śpiewaka; ztąd śpiewaka doskonałego oznacza") Linde 1, 48.
2. Banach: Ban-ach (= "Benedykt") Karł 1, 43 und 64.⁵

¹Der Name benennt den Träger nach der Farbe des Gesichts, des Haares usw. Vgl. R o s p o n d, Słownik nazwisk śląskich. Bd. 1, 43; Vgl. auch Alfred Z a r ę b a, Nazwy barw w dialektach i historii języka polskiego. Wrocław 1954, 107-109. Zum Appellativum 'białek' vgl. Linde 1, 93.

²Zu 'gula' vgl. S ł a w s k i, Słownik etymologiczny. Bd. 1, 376.

³Zur Analogiebildung 'musieć' - 'Musiał', 'porwać' - 'Porwał' usw. vgl. M u s i o ł e k, Żorska Księga chrztów 150.

⁴In dieser Ableitung zitieren die Autoren eine Textpassage aus der Tetralogie: "W podle zaś Pryczki siedziały w starej pokrzywionej chałupinie". Vgl. Sł. warsz 5, 9; vgl. auch Kap. W. 1, 17.

⁵Unabhängig davon verweist Karłowicz auf das Appellativum "banach" ('niezgrabny młodzienc', 'niezgrabjasz'; 'dzieciak niegrzeczny'; 'bękart'). Karł 1, 43. Vgl. auch R o s p o n d, Słownik nazwisk śląskich. Bd. 1, 20.

4. Boryna: Bor-yna.¹
 9. Jankiel: Jan, Janek, Jan-kiel.²
 17. Pietras: Pietr-as.³
 18. Płoszka: Płoch, Płosz-ek, Płosz-ka.⁴
 23. Wachnik: Wach-nik
 Wach ("zdrobniałe imię Wawrzek") Karl 6, 62.⁵
 24. Winciorek: Więcek, Więciorek.⁶

Zusammenfassend kann festgestellt werden, daß der Autor seine Helden vor allem nach Appellativa benennt. Aus diesem Grund wurden in der Gruppe II. B neben den entsprechenden Vornamen bewußt Substantive aufgezählt, die sozusagen eine alternative Ableitung des betreffenden Familiennamens ermöglichen. Es ist nämlich nicht zu ersehen, ob Reymont beispielsweise die Herkunft des Anthroponyms 'Banach' vom analogen Vornamen oder vom mundartlichen Ausdruck 'banach' ableitet.

In den Gruppen I. A und II. A dienen als Grundlage der Namengebung Pflanzen- und Tiernamen, Bezeichnungen für Gegenstände des täglichen Gebrauchs, Werkzeuge und Erzeugnisse der Handarbeit, Begriffe, die insgesamt auf etwas Gewöhnliches, Unscheinbares und von Natur aus Kleines verweisen. Zwar zählen

¹Zu '-bor' als Bestandteil zusammengesetzter Vornamen vom Typ 'Racibor' und 'Borosław' vgl. T a s z y c k i, Rozprawy i studia polonistyczne. Bd. 1, 9-15; Vgl. auch d e r s., Słownik staropolskich nazw osobowych. Bd. 1, 217 und 231.

²Der Name taucht bereits im Epos "Pan Tadeusz" auf und bezeichnet ebenfalls einen jüdischen Schankwirt. Zu 'Jankiel' vgl. auch R o s p o n d, Słownik nazwisk śląskich. Bd. 2, 180-181 und 186.

³Vgl. M u s i o Ź e k, Żorska Księga chrztów 153.

⁴Zu 'Płoszczyk' (Patronym 'Płoszka') vgl. ebd. 157. Zu 'Płoch' vgl. auch R o s p o n d, Słownik nazwisk śląskich. Bd. 1, XXI. Die Ableitung vom Substantiv 'płocha' bzw. Deminutiv 'płoszka' ist damit nicht ausgeschlossen, zumal sie im Roman belegt ist: "Hanka narządziła pod oknem warsztat i przeciągała paczesny wątek przez płochy". (J.10,166)

⁵Vgl. K l i s i e w i c z, Nazwiska mieszkańców parafii Rudawa 15.

⁶Zu 'Więcek' ('Więcsław', 'Więcerad', 'Więcimir') vgl. M u s i o Ź e k, Żorska Księga chrztów 152; T a s z y c k i, Słownik staropolskich nazw osobowych. Bd. 6, 87 und 111. Zum Substantiv 'więciorek' ("czerpak do łowienia ryb") vgl. Karł 6, 122 und 127.

Brennessel und Beifuß eher zum Unkraut, andererseits jedoch zeichnen sie sich durch anspruchslosigkeit, Zähigkeit und Unverwüstlichkeit aus. Klein und unscheinbar ist auch die Kartoffel, und doch bildet sie das Grundnahrungsmittel der bäuerlichen Bevölkerung. Aus der Webstube stammen die Begriffe 'kłąb', 'pacześ', 'pakula' oder auch 'płocha'; das Gabelholz besitzt zwar keinen Wert an sich, eignet sich jedoch zum Abstützen von Hauswänden, Dachbalken und bildete jahrhundertlang ein primitives Gerät zum Pflügen. Die Auswahl der Tiernamen orientiert sich ausschließlich an kleinen heimischen Tieren, die sich den klimatischen Lebensbedingungen gut anpassen können und in der Nähe des Dorfes leben. Umso mehr gilt dieses für Haustiere, die den Bauern von Nutzen sind. Der Mundart sind Bezeichnungen entnommen, mit denen nicht nur Gegenstände, sondern auch negative Eigenschaften des Menschen gekennzeichnet werden. Unter diesem Aspekt muß man die Familiennamen 'Banach' und 'Caban' als wenig schmeichlerisch ansehen, da ihnen, ähnlich wie dem Namen 'Kozioł', der Charakter von Bei- und Schimpfnamen anhaftet. Im Falle der ursprünglich altpolnischen Vornamen neigt der Autor zur Verwendung von Suffixen, die zumindest formal an das Deminutivsuffix erinnern, wodurch in den Familiennamen mit der Endung "-ek", "-ka" usw. die Merkmale "klein" und "unbedeutend" symbolisiert werden.

Eine Ausnahme bildet der einzige Name mit der Endung "-ski".¹ Bei der Interpretation empfiehlt es sich, zwei Gesichtspunkte voneinander zu unterscheiden. Generell gelten Namen dieses morphologischen Typs, auch wenn man regionale Unterschiede mitberücksichtigt, allgemein als durchaus verbreitet. In der Onomastik hat sich folgende Einschätzung durchgesetzt:

"Nie ma wątpliwości, że w nazwiskach polskich sufiks -ski jest najczęstszy i na tle nazwisk innoślōwiańskich oraz pozasłōwiańskich najbardziej charakterystyczny. Już parę wieków temu zdawali sobie z tego sprawę rodacy i obcy podróżnicy, chociaż podkreślali także sto-

¹Vgl. Paweł S m o c z y ń s k i, O semantycznych i morfologicznych właściwościach sufiksu -ski w nazwiskach polskich. In: Studia językoznawcze poświęcone Profesorowi Doktorowi Stanisławowi Rospondowi. Wrocław 1966, 435-443. (Künftig zitiert: Festschrift Rospond.)

sowanie jego przeważnie tylko w Koronie, nie na ziemiach pruskich i litewskich."¹

Dieser Erläuterung zufolge erscheint es nur allzu natürlich, wenn in Reymonts Tetralogie ein Held den Namen 'Rakoski' besitzt. Taszyckis Anregungen aus den dreißiger Jahren haben zur wissenschaftlich fundierten Aufarbeitung altpolnischer Namen geführt.² Dabei wurde die traditionelle Vorstellung, die den Namen auf "-ski" mit einem Nymbus von Geschlecht und Adel umgab, de facto weitgehend desillusioniert.

Reymont dokumentiert dagegen den Trend, in dem Vertreter unterer sozialer Schichten, ihrem ökonomischen und gesellschaftlichen Aufstieg entsprechend, durch das mehr oder minder willkürliche Anfügen des erwähnten Suffix ihrem einfachen, unscheinbaren Nachnamen Wohlklang, Ansehen und Exklusivität verleihen. Nicht ohne zeitkritische Ironie skizziert der Erzähler im Roman "Ziemia obiecana" den Typus des "homo novus" Karczmarek, der sich selbst "adelt". Für seine Namensänderung führt der Romanheld folgendes Argument ins Feld:

"Powiadają, że jak się zwał, tak się zwał, aby się dobrze miał, ale to nieprawda. Jak się w Łodzi nazywałem po staremu, to byle parch albo Szwab, albo inny ciarach powiedział: 'Karczmarek! chłopie, chodź no tutaj!' - a jak się przezwałem po szlachecku, to mi mówię: 'Panie Karczmarski, może pan będzie łaskaw!'"³

Mit der Annahme des wohlklingenden Namens geht ein Prozeß der Entfremdung und Distanzierung vom ursprünglichen sozialen Stand einher. Der Neureiche und Aufsteiger verleugnet seine Zugehörigkeit zum Bauerntum und wird, indem er den großbürgerlichen Lebensstil kopiert, zur komischen Figur. In den Romanen "Komediantka" und "Fermenty" glaubt der junge Grzesikiewicz, Sohn des zu Reichtum und Wohlstand gelangten Schankwirts Grzesik, seiner adligen Geliebten, Janka Orłowska, imponieren zu kön-

¹Ebd. 435.

²Vgl. T a s z y c k i, Rozprawy i studia polonistyczne. Bd. 1, 161.

³R e y m o n t, Pisma (Jodełka-Burzecki), Bd. 3, 366. Der so entstandene Name wirkt unecht und in sich komisch.

nen, wenn er Französisch lernt und das Haus wahllos mit teurem Mobiliar ausstattet, während der Dorfvogt Rakoski sich von den Dörflern distanziert, indem er mit dem adligen Gutsherrn gegen das Dorf paktiert.

Es ist nicht unwesentlich, daß der Erzähler die negative Charakterisierung des Dorfbeamten in ein Kunstmittel verkleidet, das besonderer Erwähnung bedarf. Eigentlich wird nämlich an keiner Stelle des Romans "Chłopi" der genannte Familienname im Zusammenhang der Romanfigur direkt verwendet. Von den Ambitionen, sich durch den Namen vor den Dörflern mit ihren schlichten Familiennamen auszuzeichnen, erfährt man durch das Auftreten einer zweiten Romanfigur, die meist als "Grzela, wójtów brat" bzw. "wójtów brat, Grzela Rakoski" vorgestellt wird. Dank der Existenz dieses Doppelgängers entwickelt der Erzähler kausale Zusammenhänge, aufgrund derer nicht der stotternde und einflußlose Grzela, sondern sein Bruder ironisiert wird. Während Karczmareks Geltungssucht gestillt ist, nachdem er sich in 'pan Karczmarski' verwandelt hat, geht der Dorfvogt in seinem Ehrgeiz und Hochmut einen Schritt weiter, indem er allein den Amtstitel hervorhebt und den unechten Familiennamen seinem armen Bruder überläßt. Es ist ihm bewußt, daß der Amtstitel höheres Ansehen verleiht, gleichzeitig kennt er jedoch das Mißtrauen, das die Dörfler jedem zaristischen Amtsträger entgegenbringen. Diesen Widerspruch versucht er zu überwinden, indem er das Amt aufwertet und sich gleichzeitig als vertrauenswürdig und ehrlich empfiehlt. Seine übertriebenen Beteuerungen "Ja, wójt, to wama mówię, to wierzcie" dokumentieren umso deutlicher das Mißtrauen der Bauern von Lipce und die Isolation des Dorfbeamten. In seiner Arroganz unterschätzt er, ebenso wie der Gutsherr und die deutschen Ansiedler, die Stärke der "kleinen Leute" und kommt zu Fall.

In der überwiegenden Mehrzahl verraten die Familiennamen starke Abhängigkeit von der Begriffswelt des Bauerntums. Darüber hinaus zeichnet sich in einigen Fällen zwischen dem betreffenden Anthroponym und der Rolle des Helden im Roman eine recht deutliche Verknüpfung ab. Zwischen dem Namen des Altbauern Boryna, dem Appellativum 'bór' (Wald, Nadelwald) und der

Fabel der Tetralogie wird dieses recht klar veranschaulicht.¹ Dabei vergleicht der Erzähler häufig einzelne Dörfler mit Bäumen bzw. die gesamte Bauernschaft mit dem Wald. Umso mehr konzentrieren sich aber diese Vergleichsmomente auf den Altbauern. Seiner Vorrangstellung entsprechend überragt er, "wie die Eiche die Bäume des Waldes",² die anderen Romanhelden. Und auf markante Weise verbindet sich das Schicksal Borynas mit dem Wald von Lipce. Er kämpft als erster um dessen Erhalt und bezahlt den Sieg mit dem Leben. In dieser Hinsicht enthält der Name die schicksalhafte Bestimmung des Helden.

7. 2. Typisierende Merkmale des Familiennamens

Gelegentlich treten die Romanhelden nicht als Individuum, sondern als Teil des Familienverbandes auf. Durch die Verwendung mundartlicher Pluralformen³ wird die bäuerliche Figur a priori von der bürgerlichen sprachlich abgesondert. Auf dem Hintergrund der Literatursprache wirken die Namen exotisch:

Płoszka	Mz. Płoszki,
Socha	Mz. Sochy,
Wachnik	Mz. Wachniki,
Gołąb	Mz. Gołębie,
Sikora	Mz. Sikory,
Bylica	Mz. Bylice,
Kobus	Mz. Kobusy,
Pacześ	Mz. Paczesie. (Z.13,232-233)

¹Reymont deutet den Namen offensichtlich traditionell-intuitiv, wie dieses im Falle zusammengesetzter Vornamen 'Swantybor', 'Cnybor' und 'Myślibor' bereits bei Jabłonowski typisch war. Vgl. hierzu T a s z y c k i, *Rozprawy i studia polonistyczne*. Bd. 1, 44.

²Vgl. Kap. J.11,185; Z.13,230-231.

³Zur Herkunft der Formen vgl. Halina Ś w i d e r s k a, *Dialekt Księstwa Łowickiego*. In: *Prace Filologiczne* 14 (1929), 319.

In der ungewöhnlichen Aufzählung werden einige neue Aspekte der Figurenkonzeption sichtbar. Zum ersten Mal wird das Figurenspektrum dank der Pluralform des Familiennamens über die bekannten Handlungsträger hinaus vergrößert. Denn aus dem Romanverlauf kennt der Leser, greift man beispielsweise die Familie Gołąb heraus, nur einen einzigen männlichen Helden, der diesen Namen trägt. Mateusz Gołąb wohnt, folgt man den Auskünften des Erzählers, vorwiegend bei seiner Mutter und besitzt außer Nastka Gołębianka, die häufig bei den Borynas und Pacześ anzutreffen ist und später Szymek Pacześ heiratet, ausschließlich weibliche Geschwister, die sämtlich als minderjährig ausgegeben werden. Andere Verwandte sind unbekannt. Als sich jedoch die Dörfler versammeln, um die Holzfäller zu vertreiben, tritt Mateusz überraschenderweise als Anführer eines größeren Familienverbandes auf.

Die Pluralform des Familiennamens suggeriert mithin das Vorhandensein einer Großfamilie. Allerdings verwendet der Erzähler diese Information weniger zur Betonung des Verwandtschaftsgrades der Helden untereinander, ein Umstand, der allein schon aus der Tatsache folgt, daß außer Mateusz alle anderen männlichen Träger des Namens Phantom bleiben, als vielmehr zur Typisierung und Klassifizierung von physiologisch-charakterlichen Eigenschaften, mit denen jeder Familienname ausgestattet wird. Der Erzähler konzentriert sich hierbei auf vier Beispiele:

Płoszki: "naród był nieurodny, ale pyskaty, szumny i wielce w siebie dufający",

Wachniki: "chłopy drobne, suche, ale zajadłe kiej osy",

Gołębie: "niewiela ich było, jeno że starczyli za pół wsi, bo same zabijaki nieustępliwe i rozrosłe kiej dęby",

Sikory: "krępe niby pnie, żylaste i mrukliwe". (Z.13,232)

Physiognomie und Charakter kennzeichnen in gleicher Weise alle Angehörigen einer Familie, so als übernehme der Mensch mit dem Namen automatisch einen bestimmten Körperbau und innere Werte. Mit der Abstraktion, in der Eigenschaften gleichsam unverfälscht bzw. rein vererbt werden, verwandelt sich der Begriff der Familie in den des Geschlechts, der Begriff des individuellen bäuerlichen Helden in den eines Archetyps mensch-

lichen Daseins. Reymonts Vorstellungen vom polnischen Bauern-
tum sind aufgrund dessen nicht mehr real greifbar, entsprechen
aber umso mehr der Erzählkonzeption der Tetralogie. Einen Hin-
weis hierauf findet man in den antithetisch angelegten Merk-
malsgruppen, die in den vier Familien wiederkehren. Das erste
Kriterium klassifiziert die Figuren nach einem offensichtlichen
Fehler bzw. Makel. Da sie zunächst als nicht gerade "schön ge-
wachsen", "klein und dürr", nicht "zahlreich" sowie "knorrig"
beschrieben werden, wirken sie unscheinbar. Dieses unschein-
bare Äußere bewirkt, daß sie von ihren Gegnern unterschätzt
werden. Aufgewogen werden die Nachteile durch die zweite Grup-
pe von Merkmalen, von denen vor allem die Verbissenheit, Streit-
sucht und das starke Selbstbewußtsein Erwähnung finden, Eigen-
schaften, die, sobald sie zusammenwirken, die Dörfler in ein
furchterregendes Bauernheer verwandeln:

"Szli mocno, aż się ziemia trzęsła, posępni, kwardzi a groźni kiej
ta chmura gradowa, co to jeno połyскуje, nabrzmiewa piorunami, głuch-
nie, a leda chwila spadnie i świat cały roztratuje." (Z.13.233)

In seiner Studie zur Namenkunde in der polnischen Literatur
des 19. Jhs. stellte Konrad Górski bezüglich der Typisierung
bäuerlicher Helden folgende Grundregel auf:

"Chłopskie nazwiska lub często używane w tej klasie społecznej
imiona mogą służyć tylko dla podkreślenia przynależności osób do
ich środowiska/.../."¹

Darüber hinaus können jedoch derartige Benennungen nach Gór-
skis Ansicht durchaus überraschende Effekte in sich bergen.
In Reymonts Roman äußert sich dieses Moment durch die neuar-
tige Kombination gegenläufiger Personendarstellung, die beson-
ders dadurch auffällt, daß die Helden als Träger von Merkmalen
auftreten, die der Semantik ihres Namens widersprechen. Unter
diesem Aspekt besitzt der Name "Gołąb" keine Gemeinsamkeit mit
dem ursprünglichen Appellativum "gołąb". Auf diesen Gegensatz
weist der Erzähler hin, als er Mateusz Gołąb vorstellt:

"Chłop był rozrosły jak dąb, mocny, dufający w siebie i przez to

¹Konrad G ó r s k i, Dnomastyka w literaturze polskiej XIX i XX w. In:
Pamiętnik Literacki 54 (1963), Heft 1/2, 406.

tak harny i nieustępliwy, że mało kto się go nie bojał. /.../
Gołęb było mu na przewisko, choć i do jastrzębia prędziej był podobien z twarzy i z onej zapalczywości..." (J.7,115-116)

Die Charakterisierung tendiert zur Assimilation und somit zur Vereinfachung, insofern als der Erzähler den Einzelhelden und die Familie mit denselben Adjektiven und Redewendungen kennzeichnet.¹ Da jedoch Mateusz im Erzählverlauf des Romans wesentlich früher vorgestellt wird und bis Kapitel 7. 13 dem Leser recht gut bekannt ist, erscheint er als Prototyp, der für die anderen Familienmitglieder gleichsam das Muster abgibt.

In der Konzeption des Erzählers liegt die Absicht, die Szene im Wald als großangelegtes Schlachtenbild darzustellen. Hinweise darauf geben nicht nur die Zahlenangaben im Vorfeld des Ereignisses,² sondern auch die wiederholte Verwendung der Begriffe "naród" und "gromada". Das Aufbieten einer großen Menschenmenge gelingt dem Autor mittels eines einfachen, aber erzähltechnisch wirkungsvollen Kunstgriffs, der darin besteht, daß konkrete Einzelhelden sozusagen "vervielfältigt" werden.³

Aus dem Wechselbezug zwischen den Namen, den Wesensmerkmalen des Individuums und der Familie, wie er sich in der Begrenzung und Auswahl typisierender Beiwörter abzeichnet, ergibt sich unmittelbar eine weitere Besonderheit der Figurendarstellung, deren Interpretation allerdings zunächst einige Vorüberlegungen erfordert. In der wissenschaftlichen Auseinanderset-

¹Zum Plural "Gołęb" vgl. S. 176 dieser Arbeit. Wiederholt werden in beiden Fällen die Eigenschaftswörter "nieustępliwy" und "rozrosły", der Vergleich "rozrosły jak dąb" und die Betonung der außergewöhnlichen körperlichen Kraft "mało kto się go nie bojał" bzw. "starczyli za pół wsi".

²Am Vorabend versammeln sich in der Dorfschenke bereits einhundert Bauern. Tags darauf ist die Zahl der zum Kampf Entschlossenen weiter angestiegen, und der Erzähler suggeriert, man könne die Familien im einzelnen nicht mehr zählen. Im Wald werden die Dörfler später von vierzig Holzfällern und den ihnen zur Hilfe eilenden Leuten des Gutsbesitzers erwartet. Zum Topos der Unzählbarkeit vgl. S. 126 dieser Arbeit.

³Daraus folgt, daß in der Waldszene keine wirklich neuen, sondern nur die bereits bekannten Romanfiguren agieren können. Tatsächlich lassen sich außer Boryna, Antek, Mateusz, Stacho Płoszka, Jędrzych Pacześ, Kobus und der Bäuerin Kozłowa die übrigen Beteiligten nicht näher identifizieren.

zung mit der Tetralogie und den bäuerlich-dörflichen Erzähltexten wurde bislang eher sporadisch dem Sachverhalt Rechnung getragen, daß Reymonts bäuerliche Romanfiguren weitgehend dem Bild entsprechen, das man sich an der Jahrhundertwende auch außerhalb Polens von dieser sozialen Schicht machte, und das nicht immer frei von romantisierenden bzw. irrationalen Vorstellungen war.¹ Von Bedeutung sind in dieser Hinsicht die gesellschaftskritischen Thesen nationalliberaler, konservativer und völkisch gesinnter Forscher, die der bürgerlichen Gesellschaft die bäuerliche als "Heile Welt" vorstellten. Den Weg bereiteten hierfür die Ansätze Wilhelm Heinrich Riehls, der angesichts der gescheiterten Revolution von 1848/49 im deutschen Bauerntum eine neue staatstragende Kraft entdeckte:

"Der Bauer hat in unserem Vaterlande ein politisches Gewicht wie in wenig andern Ländern Europas; der Bauer ist die Zukunft der deutschen Nation. Unser Volksleben erfrischt und verjüngt sich fort und fort durch die Bauern."²

Im Gegensatz zum Bürger, der nach Ansicht Riehls in seiner Erscheinung als Einzelpersönlichkeit auftritt, repräsentiert der Bauer durch seine Physiognomie und Denkart den sozialen Stand, dem er angehört. Es fehlen ihm folglich individuelle Merkmale. Stattdessen dominiert bis in die Physiognomie hinein das Typische, das im Sinne eines konstruierten Idealbilds alle positiven bzw. erwünschten Eigenschaften des Volkes auf sich konzentriert. Mit dieser Vorstellung wird zugleich die Rückwendung zur Geschichte, insbesondere zum deutschen Mittelalter als einer Blütezeit, vollzogen, wodurch das Bauerntum zuletzt als Bewahrer der deutschen Kultur und des nationalen Wesens jenseits aller fremden, d. h. stets schädlichen, Ein-

¹In erster Linie fallen Arbeiten auf, die Reymonts Schaffen auf dem Hintergrund der polnischen Literatur und der Entwicklung des Bauernromans analysieren. Vergleichende Studien zu Zola bilden eine Ausnahme. Vgl. Adam Grzymała - Siedlecki, Vorwort in: Reymont, Pisma (Grzymała-Siedlecki), Bd. 1, 52-69; Rzeuska, "Chłopi" Reymonta 180-213; Krzyżanowski, Twórca i dzieło 74-84.

²Wilhelm Heinrich Riehl, Die bürgerliche Gesellschaft. Herausgegeben und eingeleitet von Peter Steinbach. Frankfurt/M. etc. 1976, 57. In der vorliegenden Fassung erschien das Werk erstmals 1851.

flüsse erscheint:

"Der Bauer hat keine Geschichte gelernt, aber er ist historisch. Alle andern Stände sind aus ihren ursprünglichen Kreisen herausgetreten, haben ihre uralten Besonderheiten gegen die ausebnende allgemeine Zivilisation dahingegeben, die Bauernschaft dagegen besteht, wenn auch nicht unberührt von allem Schliff, doch noch in gar knorriger Eigenart als ein trutzig selbständiges soziales Gebilde."¹

Die Selbständigkeit kennzeichnen vor allem zwei Grundaspekte. Das erste Element, als "knorrige Eigenart" beschrieben, charakterisiert die bäuerliche Kultur als roh, derb bzw. primitiv, gleichzeitig aber auch als sehr alt, ursprünglich und unverfälscht. Das zweite Merkmal äußert sich in der "trutzigen" Haltung des Bauerntums, d. h. in der Abwehr des Fremden, das als "welsch" verachtet wird.²

Ohne Riehls Einfluß auf polnische Kritiker und Schriftsteller im einzelnen nachweisen zu wollen, fällt doch auf, daß diese und ähnliche Ansätze besonders geeignet waren, die Widerstandskräfte einer geteilten Nation zu mobilisieren. Während nämlich der deutsche Bauer durch seinen Konservatismus und Traditionalismus innenpolitische Entwicklungen bremst, wird der polnische Bauer der Neoromantik zur Symbolfigur des Widerstands gegen die Überfremdung durch die ausländischen Teilmächte. Diese neue Konzeption, die a priori die Schwächen des polnischen Bürgertums kritisierte, kündigte sich in den Äußerungen Włodzimierz Tetmajers an. Wie bereits bei Riehl gilt die Aufmerksamkeit den Adjektiven, mit denen der soziale Stand typisiert wird:

"...te dzielne postacie chłopów, to nie zmarniałe, nikczemne figurki bladych nerwowców... pod nimi, gdy idą, ziemia tętni, bo oni zdrowi, silni, bo w nich życie, w nich zdrowa myśl, bo w nich przyszłość narodu /.../ chłop lepszym dziś Polakiem od innych."³

¹Ebd. 58.

²Kritisiert wird in erster Linie die Übernahme französischer Begriffe und Lebensformen durch das Bürgertum.

³Zitiert nach R z e u s k a, "Chłopi" Reymonta 206-207.

Die von Tetmajer hervorgehobenen Merkmale stehen im Zusammenhang mit nationalen, politischen und gesellschaftlichen Erwartungen, die an das polnische Bauerntum gerichtet werden. Nach dem adligen Freiheitskämpfer der Romantik, der an der Seite Napoleons für eine bessere Zukunft Polens kämpfte und mit dem Schwert in der Hand den Feind aus dem Land vertreiben wollte, nach den bürgerlichen Kaufleuten, Ingenieuren, Fabrikanten und den liberalen Gutsherrn des Positivismus, die in der "organischen Arbeit" das Gebot der Stunde erkannten und auf dem Umweg über den sozialen Fortschritt und die wirtschaftliche Macht zunehmend Druck auf die Politik der Teilungsmächte ausüben und in einer weißen Revolution die Fremdherrschaft abschütteln wollten, trat in der Literatur auf den Plan der Bauer der Neoromantik, der in entlegenen Regionen oder zumindest abseits der großen Machtzentren, die sich auf die Stadt konzentrieren, lebt und dank seines angeborenen Konservatismus gegen alles Fremde und Neue gewappnet ist.¹

Da die neoromantischen Helden in ihrem Kampf weder beim Adel noch im Bürgertum auf Unterstützung rechnen durften - als integraler Bestandteil gehört zu diesem Bild das historische Versagen beider sozialen Stände - werden die neuen Exponenten des Polentums mit geradezu übermenschlichen Kräften ausgestattet. In Reymonts Tetralogie sind die Romanfiguren auf mehrere Feindbilder gleichzeitig fixiert, so daß zahlreiche Erzählstränge in Kampfszenen münden. Der martialische Charakter zeigt sich nicht nur in der Auseinandersetzung der Dörfler mit inneren und äußeren Feinden, sondern auch in der Verwendung wiederkehrender Beiwörter, mit denen die Protagonisten vorgestellt werden. Bevorzugt werden dabei Adjektive, die grundsätzlich auf einer Wertung beruhen, einen Vergleich zulassen und steigerungsfähig sind. In der indirekten Charakterisierung seitens des dörflichen Erzählers besitzen die Eigenschaftswörter, die bereits beispielsweise bei Riehl und Włodzimierz Tetmajer auftauchen, in der Häufigkeitsskala spürbare Priorität. Hierbei

¹Zur Kritik vgl. Lech B u d r e c k i, Sprawa Władysława Reymonta. In: Pamiętnik Literacki 42 (1951), Heft 1, 67.

wird die Grundhaltung der männlichen Helden vor allem durch folgende Attribute gekennzeichnet:

"mocny", "silny", "rozrosły",
 "pyskaty", "dufający w siebie", "mądry",
 "zjadły", "zapalczywy",
 "nieustępliwy", "harny".¹

Mateusz Gołąb unterscheidet sich angesichts seiner Charakterzüge nur unwesentlich von Boryna, Antek, Grzela, Płoszka, Bartek Kozioł und vielen anderen Handlungsträgern. Modifiziert werden die häufigsten Qualitätsadjektive allenfalls durch Synonyme. Als Boryna vom Verlust seiner Kuh erfährt und auf dem Hof erscheint, breitet sich unter den versammelten Dörflern panische Angst aus. Die Nachbarn ziehen sich zurück, da man Borynas angeborenen Jähzorn, der sich gewöhnlich in Prügeleien entlädt, kennt. Wenn der Erzähler hierbei die Redewendung "skory zazwyczaj do bitki" (J.2,21-22) verwendet, ersetzt er lediglich die häufigeren Adjektive "zapalczywy" und "zjadły".² Sobald eine größere Gruppe vorgestellt wird, treten die bisher aufgezählten Merkmale kollektiv zutage, wobei je nach Zusammensetzung der Personen, die Beschreibung durch neue Adjektive ergänzt wird. Den Ausgangspunkt bilden das Alter und Geschlecht. Auf diese Weise unterscheidet der Erzähler innerhalb des Figurespektrums vier Untergruppen:

1. Bauernsöhne und jüngere Bauern: ("chłopaki młode, dorodne, kiej sosny śmigłe, w pasie cienkie, w barach rozrosłe, taneczniki zapamiętałe, pyskacze harde, zabijaki sielne, z drogi nieustępliwe") J.11,182.
2. Alte Bauern: ("siwi wszyscy, wyschli, wygoleni, równiaki latami, czerstwi jeszcze, choć już starością i pracą przygięci do ziemi, niby te głązy polne omszali, surowi, kwardzi, nieprzystępni a mądrze") Z.5,92.
3. Bauerntöchter und junge Bäuerinnen: ("wywiedły Jaguś na izbę, a druhnny otoczyły ją wiankiem, a tak strojne i urodne wszystkie, że kwiaty

¹Häufig verwendet der Erzähler mundartliche Ausdrücke. Zum Adjektiv "harny" bzw. "hardy" vgl. R z e u s k a, "Chłopi" Reymonta 342. Zu "hardy", russisch "гордый", lateinisch "magnanimus" (superbus, gloriosus), "hart" (stark, mannhaft, gebieterisch, stolz u. ä.) vgl. L i n d e, Słownik języka polskiego, Bd. 2, 172-173.

²Vgl. als Beispiel Kap. J.3,38-39; J.10,169-172; Z.13,238.

to były, nie kwiaty, a ona między nimi najśmigsza i kieby ta róża najśliczniejsza stojała w pośrodku") J.11,184.

4. Ältere Bäuerinnen: ("Sadowiły się wielkim kołem w pośrodku izby, pod lampą wiszącą u pułapu, kiej te krze na szerokiej grzędzie, rozrosłe, dostałe i późną jesienią owarzone, bo starsze już były a prawie jednolatki") Z.10,165.

Von Bedeutung ist neben der Häufigkeitsskala der Adjektive ihre Wertung nach "gut" und "schlecht". Im Sinne einer klischeehaften Vorstellung von Schönheit entsprechen die jungen Bauern zunächst dem Idealbild, indem sie als "stattlich", "schlank", "dünn in der Taille" und "breit in den Schultern" geschildert werden. Die letzten drei Merkmale - "großmäulig", "rauflustig" und "unnachgiebig" - ergänzen bzw. setzen das positive Bild fort, wobei der Erzähler bewußt die Tatsache mißachtet, daß derartige Charakterzüge im sozialen Zusammenleben eher negativ wahrgenommen werden und den Menschen zum gesellschaftlichen Außenseiter stempeln. Noch deutlicher gestaltet sich die Umkehrung der traditionellen Wertordnung bei der Darstellung der alten Bäuerinnen. Über die fünfte wird folgendes ausgesagt:

"/.../ wtoczyła się gruba kiej beczka Płoszkowa, czerwona na gębie, spaśna, zestrojona zawdy, dufna w siebie, dworująca nad wszystkie i wyszczekana, jak mała która, ale ogólnie nielubiana". (Z.10,164)

Aufmerksamkeit verdient die mit der Konjunktion "ale" eingeleitete Satzergänzung. Dem Leser bieten sich zwei Möglichkeiten an, die Personenbeschreibung zu interpretieren. Wenn man davon ausgeht, daß der Erzähler - in der literarischen Tradition des 19. Jhs. - eine negative oder doch zumindest komische Romanfigur präsentiert, ergibt sich das Merkmal der Unbeliebtheit, das die Heldin kennzeichnet, konsekutiv aus der Funktion der zuvor erwähnten Details der Physiognomie und des Charakters. Dieser Zusammenhang schreibt eine verbindende bzw. anreihende Konjunktion vor. Tatsächlich wird eine adversative Konjunktion verwendet, d. h. zwischen dem letzten Merkmal, das als eindeutig negativ hervorgehoben wird, und den vorangehenden verläuft eine Trennungslinie. Nach Ansicht des dörflichen Erzählers und seiner Romanhelden besitzt die Bäuerin Płoszko-

wa allem Anschein nach gerade wegen ihres Imponiergehaves und ihrer Streitsucht alle Voraussetzungen, von den Frauen als Respektsperson anerkannt und bewundert zu werden.

Wenn sie entgegen dieser Erwartung "dennoch" mehrheitlich als Autorität abgelehnt wird, kann dieses nur bedeuten, daß die Gründe hierfür vom Erzähler verheimlicht werden oder doch zumindest unklar bleiben. Erst durch die letzte Information "ale ogólnie nielubiana" erhält die Romanfigur ihre negative Wertung.¹ Wenn weiterhin Großmüligkeit, Rauflust, Streitsucht, Geltungssucht, Hochmut, Unnachgiebigkeit usw. als positive Eigenschaften hingestellt werden, findet eine Verfremdung gängiger Wertvorstellungen statt. Dieser Verfremdungs- und Überraschungseffekt korrespondiert mit der semantisch-lexikalischen Struktur der Vor- und Familiennamen der Reymontschen Bauern, mit der Erzählkonzeption und textimmanenten Situation des Romans.² Auf diesem Hintergrund markiert die Protagonisten das Charakteristikum, daß sie gleichsam ein Übermaß an Kraft, Entschlossenheit, Durchsetzungsvermögen und Vitalität besitzen, wohingegen die bäuerlichen Handlungsträger der übrigen Erzähltexte diesbezüglich durch das extreme Gegenteil auffallen, das

¹Es ist nicht möglich gewesen, die parallelen Textstellen in der Erstausgabe und der Fassung im "Tygodnik Ilustrowany" kritisch heranzuziehen. Allerdings weist Jodełka-Burzecki in seiner textkritischen Studie zu den unterschiedlichen Fassungen der Tetralogie im Falle der Beschreibung der Bäuerin Płoszkowa auf keine Textabweichungen hin. D' Ardeschah weicht der Problematik der Umkehrung der Wertordnung aus, indem er die Heldin irrtümlicherweise als "beliebt" bezeichnet: "/.../ ihr nach kam, wie ein dickes Faß, die Ploschkabäuerin angewackelt mit roten Backen, gut ausgefüttert, ewig geputzt, voll Selbstbewußtsein, alle im Räsonnieren überrtreffend und großmülig, wie selten eine, aber doch allgemein beliebt". In der deutschen Übersetzung verlieren die Eigenschaftswörter ihren verfremdeten Charakter. Vgl. J o d e ł k a - B u r z e c k i, Nad tekstami "Chłopów" 76; R e y m o n t, Die polnischen Bauern. Bd. 2, 238.

²In diesem Sinn kann man die Helden und Heldinnen der Tetralogie an denen der frühen und späten bäuerlich-dörflichen Erzähltexte Reymonts messen. Während Jagna und Wawrzon ("W porębie"), Tomek Baran, Jaś Winciorek ("Sprawiedliwie"), Jasiiek ("Jaśkowe ambicje"), die Bäuerin Jaszczukowa ("Osądzona") und andere sich gar nicht, zu spät oder ungeschickt gegen das Unrecht wehren, in der Regel überlassen sie den Gegnern die erste Initiative, überraschen die Bewohner von Lipce dadurch, daß sie eine drohende Gefahr frühzeitig erkennen, abzuwenden versuchen und eventuelle Gegner bereits im Vorfeld ausschalten.

eine läßt sich dabei vom anderen nicht trennen. Denn im Kontext des Gesamtwerks bewegen sich beide literarische Typen bäuerlicher Handlungsträger auf einer Skala zwischen zwei entgegengesetzten Polen, die Stärke hängt mit der Schwäche zusammen, so als ob die Bewohner von Lipce aus den Fehlern der Protagonisten der frühen bäuerlich-dörflichen Erzählungen gelernt hätten, ein Umstand, der zusätzlich daraus abgeleitet werden kann, daß die Familiennamen bereits in den Novellen auftauchen.¹

Gleichzeitig verwandelt sich zwischen den zehn Erzählungen, die vor 1901 entstanden, und der Tetralogie das literarische Bild des Reymontschen Bauerntums, das zunehmend positivistische Merkmale ablegt und neoromantische annimmt. Der Unterschied läßt sich recht deutlich aus dem Vergleich mit Prus' Roman "Placówka" erschließen, in dem der Hauptheld in seiner Existenz als von außen bedroht dargestellt wird. Nachdem der adlige Gutsbesitzer seine Ländereien verkauft hat, erscheinen bei dem Bauern Ślimak deutsche Siedler, die auch sein Land kaufen wollen. Als dieser sich weigert, drohen ihm die neuen Nachbarn. Widrige Umstände, Schicksalsschläge und eigenes Ungeschick führen letztlich zum Untergang des Bauern, ohne daß die Deutschen unmittelbar eingreifen. Ślimak ist das Opfer der veränderten Lebensumstände. In der motivgleichen Szene in der Tetralogie wiederholt Reymont beinahe wortwörtlich die Argumente der polnischen und der deutschen Seite, die Initiative

¹Der Name Płoszka wird zum Beispiel schon in der Novelle "Szczęśliwi" erwähnt. In der Romanskizze "Sprawiedliwie" trifft man auf die Namen Winciorek, Banach und Sikora, in der Erzählung "Tomek Baran" treten unter anderem Gulbas, Kłęb und Boryna auf. Beispiele dieser Art lassen sich fortführen, wichtiger erscheint jedoch das mehrfache Auftauchen des Namens Boryna. Im letzteren Fall handelte es sich um eine Person, die der Autor in seiner Jugend gekannt hat und dessen Namen er, beginnend mit der ersten Idee zur Novelle "Pewnego dnia", immer wieder verwendete. Vgl. dazu J o d e Ź k a - B u r z e c k i, Reymont przy biurku 72; Zur ersten Erwähnung des Namens Maciej Boryna vgl. "N o w y K o r b u t" 377 (Sign. 6960/II.); Zu den anderen Namen von Helden, die aus der Tetralogie bekannt sind, vgl. auch G r z y m a Ź a - S i e d l e c k i, Niepospolici ludzie 251-252; R z e u s k a, "Chłopi" Reymonta 38-39; Monika W a r n e Ń s k a, Śladami pisarzy. Warszawa 1972, 441-445; Jerzy S k ó r n i c k i, Nachwort in: R e y m o n t, Dzieła wybrane (Markiewicz), Bd. 9, 595-596. Die Forscher zitieren ausführlich aus einem Reisebericht von J. Benešić.

geht jedoch von den einheimischen Bauern aus, denn sie suchen die fremden Ansiedler auf, drohen ihnen mit Repressalien und fordern sie zum Verlassen der Gegend auf.¹

Das Recht des Stärkeren, dem Reymonts bäuerliche Romanhelden recht unverhohlen huldigen, und die Parteinahme des Erzählers entscheiden innerhalb der Figurenkonzeption a priori über die negative Charakterisierung der Deutschen, die den Dörflern physisch und moralisch unterlegen sind.² Als die Fremden resigniert abziehen, spottet Mateusz Gołęb:

"- Do cna miętki naród, na oko chłopy kiej dęby, a spuścisz pięść, to jakbyś w pierzynę trafił". (L.2,43)

Es kann nicht überraschen, daß patriotisch oder völkisch gesinnte Kritiker mit diesem neoromantischen Bild des literarischen Helden ihre eigenen Wunschvorstellungen verbanden.³

Interessant erscheint in diesem Zusammenhang die Einschätzung Grzymała-Siedleckis, der - neben einigen damals geläufigen Ansichten - ein wichtiges neues Merkmal hervorhob, das die bisherigen Ausführungen zur Figurenanalyse bekräftigt:

"Gdy chłop romantyków politycznych i romantyków poetyckich jest zjawiskiem stwarzanej ad hoc legendy, gdy chłop Dygasińskiego jest zjawiskiem przeszłości i terażniejszości, - chłop Reymonta jest zjawiskiem przyszłości. Wszystkie jego zalety i wszystką jego siłę warstwową Reymont kroił na wyrost. Na początku XX wieku powstały utwór przedstawiał chłopą nie dokładnie takiego, jaki był przeciętnym przekrojem ludu polskiego, lecz takiego, jakim może się stać za niepodległości."⁴

¹Vgl. Bolesław Prus, Placówka. Powieść. Opracował Tadeusz Żabski. Biblioteka Narodowa. Serie I. Nr. 251. Wrocław etc. 1987, 124-131; Reymont, Chłopi, L.2,43.

²Damit korrigiert der Erzähler seine Beschreibung in Kap. W.8,223-224.

³Dębicki suggeriert, in der Tetralogie Reymonts die Charakterzüge des "echten" polnischen Bauerntums entdeckt zu haben. Vgl. Dębicki, Vorwort in: Reymont, Pisma (Dębicki), Bd. 1, 10.

⁴Grzymała-Siedlecki, Vorwort in: Reymont, Pisma (Grzymała-Siedlecki), Bd. 1, 68. Von zweitrangiger Bedeutung ist hierbei, ob bzw. inwieweit Dębicki und Grzymała-Siedlecki einander widersprechen, da beide Äußerungen gleichermaßen subjektiv sind.

Der Umstand, daß in der Tetralogie die Charakterisierung der bäuerlichen Helden im Widerspruch zum historisch Überprüfba- ren, Gewöhnlichen und scheinbar Bekannten steht, resultiert daraus, daß der Erzähler in diesen Textpassagen zwischen den Stilmitteln der Über- und Untertreibung schwankt.¹ Unter die- sem Aspekt präsentieren sich das Individuum, die Familie und die Bauernschaft allgemein in übermenschlicher Größe und neh- men "Homerische Dimensionen" an.²

Dennoch ufern die großzügig angelegten Bilder, Metaphern und Symbole³ nicht zur ideologisierenden Glorifizierung des Bauerntums als gesellschaftlicher Schicht aus, da die Darstel- lung gleichzeitig durch gegenläufige Erzähltechniken modifi- ziert wird. Einen wichtigen Beitrag hierzu leistet die Erzähl- haltung, durch die der Autor den Erzähler und die Romanhelden ironisiert. Indem er in die Rolle des naiven dörflichen Chro- nisten schlüpft,⁴ der immer wieder bekennt, kein großer "Den- ker" zu sein, und den in einigen Erzählsituationen tatsäch- lich ein begrenztes Denkvermögen kennzeichnet, müssen die im Roman gemachten Aussagen über das Dorf und seine Bewohner ent- sprechend relativiert bzw. analog zur hyperbolischen Sprech- weise dieses Volkserzählers als offenkundige Übertreibungen eingestuft werden.⁵

¹Zur Funktion der Hyperbel vgl. Julian K r z y ż a n o w s k i, *Nauka o literaturze*. Wrocław etc. 1966, 46-49.

²Ebd. 47.

³Wenn beispielsweise Kurt Lück den Bauernroman "als den besten, den die Weltliteratur kennt", bezeichnet, gilt sein Interesse ausschließlich dem Repertoire allzu positiver Eigenschaften und Merkmale, aufgrund derer ihm die Reymontschen Bauern imponieren. Vgl. Kurt L ü c k, *Der Mythos vom Deutschen in der polnischen Volksüberlieferung und Literatur. Forschungen zur deutsch-polnischen Nachbarschaft*. Posen 1938, 330-333.

⁴Vgl. hierzu S. 121-129 dieser Arbeit.

⁵Hyperbolisches Sprechen kennzeichnet sowohl die Erzähler- als auch Figu- renrede: Hanka bereitet das Essen in einem 'gewaltigen' Tiegel, Boryna schneidet eine 'mächtige' Scheibe von einem Brotlaib, der so groß ist, wie ein Getreidesieb (J.2,23), bei der Prügelei mit dem Vater ist Anteks Mund angeschwollen wie ein 'Topf' (J.10,172) usw. Nicht minder wichtig ist die Verwendung der Zahlwörter. Vgl. Kap. Z.1,10 und L.4,89.

Einer verzerrten soziologischen Interpretation der Romanhelden in Anlehnung an allzu plakative und romantisierende Vorstellungen vom Bauerntum arbeitet der Autor dadurch entgegen, daß er im Erzähltext Schlagwörter meidet, die klischeehaften Beigeschmack besitzen.¹ Vor allem mundartliche Ausdrücke erweisen sich hierfür als förderlich, da die Bedeutung eines Begriffs durch die spezifische phonetische, morphologische und lexikalische Färbung nuanciert wird. Darauf weist beispielsweise die Verwendung der Qualitätsadjektive 'kwardy' und 'miętki' hin, die als Oppositionspaar auf der einen Seite die polnischen Bauern und auf der anderen die deutschen Siedler kennzeichnen. Beide Adjektive verfremden nicht nur die schematisierende Relation der Werturteile 'twardy' und 'miękki', sondern sind als zwei neue Begriffspaare zu rezipieren, d. h. sie lassen sich nicht mit 'hart' und 'weich' (in der pejorativen Bedeutung 'verweichlicht' bzw. 'degeneriert') übersetzen. Hinsichtlich der in Kap. 7. 2 angeführten Zitate aus der Tetralogie können rund vierzig verschiedene Adjektive isoliert werden, mit denen Romanfiguren beschrieben werden. Die lexikalische Analyse beweist, daß der Autor, nicht allein aus stilistischen Gründen, einen differenzierten Wortschatz verwendet und allgemein vertraute oder gefühlsbeladene Adjektive durch seltenere Synonyme ersetzt.²

Die Figurenanalyse bleibt weiterhin unvollständig, sofern man die ironisierenden Untertöne überhört, mit denen der Erzähler zahlreiche alltägliche Vorgänge und Ereignisse in Lip-

¹Während bei einigen zeitgenössischen Kritikern Reymonts Modebegriffe, wie 'krew obca', 'samorodność rasowa', 'rasowość psychiczna', 'czyste rasy', 'praaryjski' usw., vorkommen, fehlen sie im Erzähltext völlig. Vgl. Dębicki, Vorwort in: Reymont, Pisma (Dębicki), Bd. 1, 5-20. Die erwähnten Termini werden von Dębicki allerdings meist in Anführungsstriche gesetzt.

²Von den sechsenddreißig Adjektiven notieren die Autoren des "Mały słownik języka polskiego" nur fünfundzwanzig. Bei Doroszewski, in dessen Wörterbuch 'kwardy', 'nieurodny', 'sielny' und 'zestrojony' nicht belegt werden, gelten zehn weitere Adjektive als veraltet, selten, gehören der Mundart, Umgangs- oder Büchersprache an. Vgl. Stanisław Skorpka u. a., Mały słownik języka polskiego. Warszawa 1968; Witold Doroszewski, Słownik języka polskiego. Bd. 1-11. Warszawa 1958-69.

ce begleitet. Dabei werden die Dörfler sogar der Lächerlichkeit preisgegeben. Als Jagna und ihre Brüder singen, wecken sie mit ihrem Gesang die Hühner im Flur, die aufgeschreckt zu gackern anfangen (J.6,113), der Versuch, den die Frauen unternehmen, um Borynas Kuh vor dem Tod zu retten, ist eher imstande, ein gesundes Tier umzubringen (J.2,19), und wenn die Dörfler zu Tisch sitzen, übertönt das Tischgespräch lautes Schmatzen, so daß der Erzähler kein Wort verstehen kann (Z.4,70). Um die ironisierende Haltung genauer veranschaulichen zu können, ist es erforderlich, sich Klarheit darüber zu verschaffen, welche Merkmale die neoromantische Volkstümlichkeit ("młodopolska ludowość") generell ausmachen. Von besonderer Hilfe erweisen sich die Erläuterungen Rzeuskas. Die Forscherin unterscheidet drei Bereiche:

"Chłop - potomek Piasta, powaga, dostojność, godność.

Chłop - żywioł, zdrowie, animusz, utajona siła.

Chłop - syn ziemi, nieodłączny element krajobrazu wsi."¹

Der Altbauer Boryna vereinigt auf sich alle drei Charakteristika.² Andererseits wird jedoch weitgehend übersehen, daß er nicht nur als eine Personifikation der Würde und Weisheit auftritt, sondern auch daneben als eine durchaus komische Figur interpretiert werden muß. Am stärksten trübt das Bild vom idealtypischen Bauernführer und Dorfaristokraten der unübersehbare Umstand, daß Boryna sich vom Dorfvogt und dessen Frau zum "Hanswurst" stempeln und überlisten läßt.³

Wenn man bedenkt, daß die Heirat mit Jagna motivisch ihren tragikomischen Anfang im Gespräch mit dem Dorfbeamten besitzt, der Boryna hereinlegt, um vom eigentlichen Anliegen abzulenken, desillusioniert dieser Faktor die obigen Vorstellungen nachhaltig.

¹R z e u s k a, "Chłopi" Reymonta 194. Vgl. auch Maria J a n i o n, Odnowienie znaczeń. Kraków 1980, 277.

²Vgl. S. 124 u. 182 dieser Arbeit. Zur Charakterisierung Borynas unter diesem Aspekt vgl. auch K r z y ż a n o w s k i, Twórca i dzieło 85-86; L i c h a ń s k i, Biblioteka analiz literackich. Nr. 30, 43-44.

³Vgl. Kap. J. 2, 30-32.

Komik und Tragik liegen in dieser zentralen Szene eng beieinander. Maciej Boryna lenkt die Geschicke von Lipce, ist jedoch gleichzeitig leicht beeinflussbar, so daß es oft schwerfällt, zwischen dem Herrscher und den Beherrschten zu unterscheiden. Auf dem Weg zum Dorfvogt beschäftigt den Altbauern unter anderem der Konflikt um die Weiderechte im Gemeindewald. Seine Absicht, den Gutsherrn zu verklagen, entspringt dem eigenen wirtschaftlichen Anliegen. Indem er private Interessen wahrnimmt, tritt er automatisch für die Sicherung der Dorfrechte ein und legitimiert sich als Dorfführer. Der akute Rechtsbruch des Gutsherrn wird nicht erörtert, da Boryna einem plumphen Ablenkungsmanöver des Dorfbeamten erliegt:

"Ale wójt zaczął mu tłumaczyć i przekładać, żeby się wstrzymał, jako w pierwszej złości zawsze się źle radzi, bo stał za dworem, a w końcu, żeby zwrócić rozmowę w inną stronę, mrugnął na żonę i powiedział:

- Bobyście się, Macieju, ożenili i miałyby kto gospodarstwa pilnować." (J.2,30)

Mit diesem Vorschlag wird das öffentlich-dörfliche Problem verharmlost. Die Schuldfrage bleibt ungeklärt bzw. wird auf die rein private Ebene (Familie) verlagert. Um etwaigen Einwänden des siebenundfünfzigjährigen Bauern entgegenzutreten, wird ihm die Ehe mit einer "gleichaltrigen" Bäuerin empfohlen. Tatsächlich konzentriert sich aber die Wahl auf die neunzehnjährige Jagna, die Tochter der Bäuerin Dominikowa, an der sich der Dorfvogt offensichtlich rächen möchte. Die Warnungen des blinden Bettlers, der das Komplott durchschaut, verhallen zwar ungehört, bestimmen aber die Tragik des Geschehens:

"- Jak stary młódkę bierze, diabeł się cieszy, bo profit z tego miał będzie". (J.2,32)

Da Boryna den verhängnisvollen Plan realisiert, scheidet er partiell aus dem Kampf um die Dorfrechte aus und stürzt sich selbst, die Familie und das Dorf in Konflikte und Krisen.

8. Zur Darstellung der Figurenhierarchie im Roman "Chłopi"

Dank der aufgezählten Kategorien von Benennungen ergeben sich ausschließlich am Erzähltext ausgerichtete Ansätze, sämtliche Romanfiguren Gruppen zuzuordnen und nach gruppenspezifischen Besonderheiten aufzuschlüsseln. Es lassen sich vor allem vier Gruppen unterscheiden.

Die Analyse beginnt mit denjenigen Figuren, deren Benennung die meisten Varianten aufweist, während die nachfolgenden jeweils durch immer weniger Kennzeichen determiniert werden.¹

Nur die Mitglieder der ersten Gruppe besitzen Familiennamen. Auf die vierundzwanzig Namen entfallen rund neunzig Dorfbewohner, wobei es sich sowohl um Zentral- als auch Randfiguren handelt. Jeder Familie steht ein männliches Oberhaupt vor, das als eigentlicher Träger des Namens auftritt.² Der Altbauer gibt dem Haus, den Familienangehörigen, den Hofknechten und Mägden, dem Grund und Boden, den Haustieren sowie Gegenständen seinen Namen. Folgende Beispiele verdeutlichen dieses:

1. Boryna
2. Borynowa chałupa; Borynowe obejście u. a.
3. Borynowa (sc. żona, kobieta)
4. Antek Borynowy bzw. Antek Boryna (Sohn)
5. Józka Borynianka (Tochter)

¹Den Ausgangspunkt bilden die im Text vorliegenden Benennungen von zentralen Figuren. Im Falle Borynas, Dominikowas, Kłabs, Gołabs, Antek Borynas oder Jagna Dominikowas usw. ist die Anzahl weiterer Bezeichnungen höher als bei Jambroży, Jagustynka, der Organistenfrau u. ä. Der Altbauer Boryna wird z. B. vorgestellt als: Maciej, Boryna, Maciej Boryna, stary Boryna, stary, gospodarz, pan gospodarz, bogacz, ociec u. a. Dagegen weisen die drei Letztgenannten eine derartige Vielzahl austauschbarer Benennungen nicht auf, vielmehr wird der jeweilige erste (und einzige) Name konstant beibehalten.

²Daher kennzeichnen die Namen Bylica, Caban, Boryna, Gulbas, Kłab, Koziół usw. fast ausschließlich die Altbauern und wesentlich seltener erwachsene Söhne. Die im Text vorkommenden Bezeichnungen: stary Bylica, stary Kłab, stary Pryczek, stary Boryna oder stary Płoszka unterstreichen diesen Zusammenhang. Da die Altbäuerin Dominikowa als Witwe vorgestellt wird, ihr Mann hieß Dominik Pacześ, trägt sie nur in Ausnahmefällen den eigentlichen Familiennamen Pacześ bzw. Paczesiowa.

6. Kuba Borynowy, Pietrek Borynów (Knechte)¹

7. Borynowa pszenica (Weizenfeld)

8. Łapa Borynowy (Hund)

9. Krzyż Borynów

Anstelle des Genetivs tritt ein Possessivpronomen oder ein vom Eigennamen abgeleitetes Adjektiv, wodurch der Hinweis auf den Besitzer stärker akzentuiert wird.² Die Besitz-Hierarchie gliedert sich weiter unter, indem jeder Familienangehörige seinerseits anderen Personen und Sachen den Namen verleiht:

1. Antek: Antkowa (sc. żona)

Antków wieprzak

2. Kuba: Kubowe miejsce (Schlafstelle)

3. Witek: Witkowy bociek

Gewöhnlich ist das Handeln darauf gerichtet, den Besitzstand zu sichern, auszudehnen und gegen eventuelle Rivalen zu verteidigen.³ Bezeichnenderweise trifft dieses nicht nur für die Altbauern im Dorf zu, sondern entwickelt sich bis zu den Knechten und Mägden fort. Einerseits verklagt also Boryna den Gutsherrn wegen des Verlustes einer Kuh auf Schadenersatz und meldet seinen Anspruch auf den ihm zukommenden Teil des Gemeindewaldes an, den der Adlige selbstherrlich als sein Eigentum betrachtet. Andererseits verteidigt er mit gleicher Entschlossenheit seine Vorrangstellung auf dem Hof, die ihm seine erwachsenen Kinder streitig machen. Dabei folgt der Altbauer dem Grundsatz: " - Któren swojego broni, nie krzywdzi" (Z.8,135). Nicht anders verfährt Borynas Kuhjunge, dessen einziger Besitz ein dressierter Storch ist. Als Boryna den Vogel unbefugterweise dem

¹Einschränkend sei erwähnt, daß diese ausschließlich von Dritten so bezeichnet werden und nur bedingt zur Familie gehören.

²Im Zusammenhang der Benennung erweist sich das Possessivpronomen mit den Endungen '-ów', '-owy', '-owa', '-owe' in der Tetralogie als überaus produktiv, wie Rzeuska betont. Daß es sich bei dem Namen Pietrek Borynów nicht um einen Genetiv Plural handelt, beweisen Beispiele wie: ociec Kubów, parobek dobrodziejów u. ä. Vgl. R z e u s k a, "Chłopi" Reymonta 146-147.

³Dabei kann man Maria Rzeuska durchaus zustimmen, wenn sie zwischen dem Motiv der Arbeit (Feld- und Hofarbeit) und dem Streben nach Besitz (Felder und Wiesen bzw. Viehbestand) eine Verbindung sieht. Vgl. ebd. 45-46.

Pfarrer schenkt, schwört jener, sich sein Eigentum zurückzuholen.¹ Nachdem ihm dieses gelungen ist, erläutert er stolz:

"- Swoje odebrałem. Pedziałem, co nie daruję, i odebrałem..."(W.5,119)

Der im Frühjahr heimkehrenden Bettlerin Agata präsentiert sich das Dorf in seiner Besitzstruktur.² Ihre Aufmerksamkeit erregen neben den zentralen Gebäuden (Mühle, Schmiede, Kirche, Häuser des Dorfvogts und Dorfschulzen) ausschließlich sieben Bauernhäuser. Sie sind Sitz der Familien Gulbas, Pryczek, Płoszka, Balcerek, Boryna, Gołąb und Kłęb. Jenseits der Schematisierung von Arm und Reich, die in dieser Aufzählung natürlich auch anklingt, versinnbildlicht der Familienname die besondere Bindung der Romanfiguren an das Bauernhaus, die Felder und somit an das Dorf. Daher orientiert sich das Denken an der untrennbaren Einheit von Haus, Grund und Boden sowie Familie. Am Hochzeitsmorgen erläutert die Mutter der Braut diesen Zusammenhang:

"A obejrzyj się ino po wsi, po ludziach, to obaczysz, o co się kłóćą, o co prawują, o co zabiegają! O grunt jeno, o dobro! Dobrze by ci to było bez tego zagona, bez tej świętej ziemi, co?" (J.11,177)

Bei der Darstellung dieser Zusammenhänge rücken in den Vordergrund neben den Borynas und Pacześ die Familien, deren Höfe bei der Rückkehr Agatas aufgezählt werden. Die Struktur der anderen Familien tritt infolge der Selektion der Sujets eher lückenhaft zutage.³ Im Ausnahmefall charakterisiert die ganze Familie ein einziges Merkmal,⁴ beispielsweise die bloße Erwähnung des Namens, des Bauernhauses oder eines einzigen Charakter-

¹Vgl. Witeks Reaktion auf das ergangene Unrecht durch Boryna und den Pfarrer in Kap. Z.8,146-147.

²Die starke Ausrichtung der Reymontschen Bauern nach der Besitz-Hierarchie betonen mehrere Forscher. Sofern dieser Aspekt in Relation zu anderen Merkmalen der Figurenhierarchie gesetzt wird, kann man gegen ihn wohl nichts einwenden. Zur Besitz-Hierarchie vgl. B u d r e c k i, Reymont. Zarys monograficzny 129-131; L i c h a ś k i, Biblioteka analiz literackich. Nr. 30, 58; Juliusz K l e i n e r, Zarys dziejów literatury polskiej. Wrocław 1965, 485.

³Selektion wird als Auswahl bzw. Andeutung aufgefaßt. Vgl. dazu L ä m m e r t, Bauformen des Erzählens 22-23.

⁴In diesem Kontext wird der Begriff der "flachen" Charakterisierung verwendet. Vgl. W e l l e k / W a r r e n, Theorie der Literatur 237-238.

zuges. Oft gelten Merkmale als typisch für alle Figuren der Gruppe.¹ Sieht man von Mateusz Gołąb und dem jüdischen Dorfwirt Jankiel ab, können die übrigen als Landwirte bezeichnet werden, die vom Ertrag eigener oder gepachteter Felder leben. Entsprechend erkennen die Dorfältesten den Bauern Boryna als ihren Führer in der Dorfgemeinschaft an. Während der Versammlung werden hierfür folgende Gründe laut:

- "- Bez was stanowić nie możem...
- Boć pierwszym we wsi jesteście.
- A rozumu też Wam Pan Jezus nie poskąpił.
- I choć przez urzędu, a gromadzie przewodzicie...
- Kuźden się na was ogląda.
- Ile że o wszystkich krzywdę chodzi." (Z.5,92)

Sofern der Rang - nach Borynas Tod geht er automatisch auf Antek über -² allein durch den Besitz bestimmt wird, gilt Boryna faktisch als der zweitgrößte Landwirt. Entweder betrachten die Sprecher den Müller nicht als einen der ihren, oder die Autorität richtet sich nach anderen Kriterien. Einen wichtigen Hinweis gibt diesbezüglich Stefan Lichański:

"Ilość ziemi i żywego inwentarza - to podstawowa gwarancja powagi w gromadzie. Dodajmy tu wszakże na pochwałę gromady, że nie tylko ilościowy stan posiadania jest w tym wypadku ważny, ale również poziom gospodarskiej sprawności. Boryna cieszy się uznaniem ze względu na swoje morgi i 'lewentarz', ale także dlatego, że gospodaruje bardzo dobrze."³

Aus diesem Grunde findet Boryna offensichtlich nicht nur Anerkennung bei den Hofbauern. Als angesichts des drohenden Wald-

¹ Wenn der Erzähler die Bäuerin Wachnikowa dadurch charakterisiert, daß sie zur Lichtstube der Bäuerin Kłęb mit Wolle und Strickzeug kommt, ergeben sich unmittelbar Parallelen zu anderen weiblichen Figuren dieser Gruppe, insofern als alle in dieser Szene mit Handarbeiten erscheinen. Vgl. Z.10,164-165. Vgl. dazu auch M a t a w o w s k a, Epicki obraz pracy chłopskiej 25.

² Aus beinahe denselben Gründen wartet man auf die Zustimmung Anteks, als man berät, Jagna aus dem Dorf zu verjagen: "-A kajże to Antek Boryna? Cała wieś się zebrała, on pierwszy w Lipcach gospodarz, to przez niego nie można radzić, będzie nieważne." (L.13,241)

³ L i c h a ń s k i, Biblioteka analiz literackich. Nr. 30, 58.

verkaufs durch den Gutsherrn zuletzt ein Dorfältester äußert, das Unrecht treffe "alle", handelt es sich um eine größere Figurengruppe als die bislang genannte.

Diese zweite Gruppe bilden Figuren, die sämtlich durch einen Vornamen benannt werden. Den Vornamen ergänzen allenfalls Bei- und Schimpfnamen, wie 'kulawy Grzela', 'Walenty z krzywą gębą', 'Jasiek Przewrotny', 'Tereska żołnierka' oder Zusätze, wie 'Bartek za wodą', 'Filip z za wody', 'Ulisia, tego Wojtką, co to za kościołem siedzi' u. a. Von diesen rund fünfzig Romangestalten treten am häufigsten Jagustynka, Jambroży, Rocho, Agata und Tereska auf, während die übrigen im Hintergrund verbleiben. An allen lassen sich jedoch Merkmale ablesen, die bei der Analyse der ersten Gruppe nicht vorkamen und die als Unterprivilegierung unterschiedlichen Grades charakterisiert werden können. Während Rocho als Bettler auftritt, um bei den Behörden mit seiner aufklärerisch-erzieherischen Arbeit auf dem Lande kein Aufsehen zu erregen,¹ erscheinen die anderen gewöhnlich als Opfer einer tatsächlichen Benachteiligung. Ausschlaggebend ist wenigstens einer der folgenden Faktoren:

Die Helden und Heldinnen fallen durch Gebrechen, fortgeschrittenes Alter und Unfähigkeit zur Ausübung der schweren Hof- und Flurarbeit, uneheliche Schwangerschaft u. ä. auf. Andere besitzen kein eigenes Haus, keine Familie, keinen oder zu wenig Grund und Boden bzw. haben diese Werte verloren.

Mit dem Verlust des Hofes scheidet Jagustynka aus der Elite der besitzenden Hofbauern aus und verliert, nachdem sie alles den Kindern übergeben hat, den Familiennamen. Analog dazu entfällt das Merkmal der familiären Zugehörigkeit und der Bindung an eines der Bauernhäuser. Der Erzähler folgt der Heldin kein einziges Mal an den Ort, an dem sie sich im Dorf häuslich niedergelassen hat, weswegen Jagustynka und die meisten übrigen Vertreter der Figurengruppe zwei heimatlos zu sein schei-

¹Zur Charakterisierung Rochos vgl. K r z y ż a n o w s k i, Twórcza i dzieło 95-96; L i c h a r ś k i, Biblioteka analiz literackich. Nr. 30, 53-54. Eine abweichende, aber nicht minder interessante Einschätzung der Figur gab bereits in den zwanziger Jahren Falkowski. Vgl. F a l k o w s k i, Reymont 50.

nen.¹ Sie agieren ausnahmslos in den Häusern fremder Familien (Boryna, Pacześ, Kłęb, beim Organisten, Dorfvogt usw.), an den dörflich-öffentlichen Schauplätzen (Dorfschenke, Kirche) oder innerhalb der Dorfgemarkung. Während Familiennamen eine Figur eindeutig individualisieren, heben Vor- und Beinamen diese Kennzeichen weitgehend auf. Der Zusatz Bartek 'za wodą' läßt darauf schließen, daß der Held weitere Namensvetter im Dorf besitzt, ein Umstand, der sich im Erzähltext bestätigt, da neben Bartek Koziół auch ein dritter Namensträger (Bartek z tartaku) auftritt. Wenn in einer Szene eine weibliche Figur als Weronka Bartkowa vorgestellt wird, entsteht das Problem, nicht bestimmen zu können, welchem der drei Namensträger die Genannte als Familienmitglied zuzuordnen ist. Potentiell könnte sie die Tochter eines im Text ungenannten vierten 'Bartek' sein. In jedem Falle wird der familiäre Bezug sichtlich gelockert. Da diese Besonderheit auch andere Personen der Gruppe zwei kennzeichnet, kann sie in dem hier skizzierten Rahmen als typisch hervorgehoben werden. Indem Jagustynka, Agata, Rocho, Jambroży und andere sehr häufig bei den Bauern angetroffen werden,² kristallisieren sich Bezugspunkte heraus, die auf einige Gemeinsamkeiten zwischen beiden Gruppen hinzudeuten scheinen.

¹Dieser Umstand besitzt weitreichende Folgen für die Komposition des Romans und die Haltung des personalen Erzählers. Bei der Darstellung Jagustynkas herrscht zwischen der Lesererwartung und dem eigentlichen Erzählvorgang spürbare Spannung. Vom ersten Romankapitel an erzählt die Heldin über die Konflikte mit ihren Kindern. Das Merkmal der Entwurzelung und Heimatlosigkeit Jagustynkas verbietet es dem Erzähler, ihr an den Ort des Geschehens zu folgen, da damit der familiäre Bezug (Name der Kinder) aufgezeigt werden müßte. Stattdessen berichtet Jagustynka über ihre Probleme stets im nachhinein und in fremden Räumen. Während ihre Zuhörer und der dörfliche Erzähler andeuten, in diese Vorgänge eingeweiht zu sein, werden dem Leser Informationen vorenthalten. Zu den Rätseln zählt dabei nicht nur der Familienname Jagustynkas, sondern auch automatisch der ihrer Kinder als der Kontrahenten des Familienkonflikts. Eine partielle Auflösung erfolgt erst in Kapitel W. 3 (66 u. 70), als Jagustynka den Familiennamen ihres Sohnes oder Schwiegersohnes nennt.

²Bei der Darstellung dieser Figuren entwickelte Reymont das Konzept der frühen Erzählwerke fort. Die Tragik der Helden in den Novellen "Zawierucha", "W jesienną noc", "W porębie", "Sprawiedliwie" oder "Śmierć" findet in der Tetralogie ein Pendant in der Darstellung Jagustynkas, Agatas, Tereskas, Jambrożys, aber auch Kubas, Witek's, Jewkas und Bylicas.

Über grundsätzliche Gemeinsamkeiten - Sprache, Religion, Kultur, Denkweise und Ausübung landwirtschaftlicher Berufe - hinaus verbindet beide unter anderem der Konsens bezüglich der Lösung des Waldproblems, des Konflikts mit den deutschen Ansiedlern oder den russischen Behörden. Die bei Boryna beratenden Dorfältesten repräsentieren eine Interessengemeinschaft.¹ Als die Dörfler aufbrechen, um die Holzfäller aus dem Gemeinwald zu vertreiben, umreißt Boryna in seiner Rede den Charakter dieser Gemeinschaft, zählt die Bündnispartner auf und nennt den Zweck der Allianz:

"- Narodzie chrześcijański, Polaki sprawiedliwie, gospodarze a komorniki! Krzywda się nam wszystkim stała, krzywda równa, jakiej ni ścierpieć, ni podarować! Dwór las nasz tnie, dwór nikomu z naszych roboty nie dawał, dwór ciągiem na nas nastaje i do zaguby wiedzie!..."
(Z.13,231)

Die beiden Gruppen, Boryna bezeichnet sie als 'Bauern' und 'Kätner', bilden das Volk (naród bzw. gromada). Indem er übersieht, daß einige Bewohner des Dorfes vom Gutsherrn eine einträgliche Arbeit erhielten - der Schmied und der Dorfvogt verdienen am Transport des Holzes, das der Dorfmüller in seinem Sägewerk verarbeitet - zählt er diese offensichtlich nicht zu den Dorfbewohnern bzw. zum Volk.

Diese dritte Gruppe manifestiert sich nicht nur durch den Kontrast zur eigentlichen Dorfgemeinschaft (gromada), sondern auch durch die Art der Benennung ihrer Mitglieder. Es fehlt ihnen das Merkmal des Familiennamens. Sie werden sowohl vom Erzähler als auch von den Dörflern nach dem Amt bzw. Handwerk benannt, das sie im Dorf ausüben: Der Dorfpfarrer, Organist, Müller, Schmied, der Dorfvogt und Dorfschulze. Ergänzt werden diese Berufsamen allenfalls durch den Vornamen: sołtys, sołtys

¹An mehreren Stellen des Romans wird die Ausgangssituation der dramatischen Verknüpfung aufgegriffen. Das Zusammenleben in Lipce wird durch einen harten Konkurrenz- und Verdrängungskampf gestört. Der alte Bylica weiß zu berichten, daß ehemals im Dorf 15 Bauernfamilien wirtschafteten, während es zum Zeitpunkt der Handlung 40 sind. Das Motiv der Landverknappung, des Zerfalls alter dörflicher Strukturen und der Verelendung des Bauerntums verkörpern teilweise die Helden der zweiten Gruppe, wobei Bylica auch für die Hofbauern eine düstere Zukunftsprognose zeichnet.

Szymon oder Szymon.¹ Auf dem Weg nach Lipce trifft der blinde Bettler fünf Mädchen aus dem Dorf. Diese stellen sich nacheinander vor:

"- Marysia Balcerkówna!... Nastka Gołębiów!... Ulisia sołtysowa!... Kłębowa Kasia!... Sikorzanka Hanusia!" (W.7,167)

Während sich vier Figuren als Bauerntöchter zu erkennen geben, bezeichnet sich die dritte nach dem Amt ihres Vaters.² Der Name des Amtes bzw. Handwerks ersetzt den Familiennamen.³ Einschließlich der Angehörigen, der Knechte und Mägde gehören zu dieser Gruppe rund dreißig Romanfiguren:

organiscina (Frau des Organisten),

Jaś organisciak (Sohn),

Michał organistów (Verwandter),

Magda organistów (Magd);

młynarzów Stacho (Sohn),

Franek młynarczyk (Knecht),

Ewka od młynarza bzw. Jewka od młynarzów (Magd).

Wie die Hofbauern besitzen die Amtsträger und Handwerker Häuser. Doch werden diese nur dann zum Schauplatz des Geschehens, wenn sie von den Mitgliedern und Bediensteten der Familien Boryna oder Pacześ aufgesucht werden. Kuba geht zum Pfarrer, um ihm Rebhühner zu schenken. Antek besucht den Schmied, seinen Schwager, um sich mit ihm wegen der Hochzeit des Altbauern zu beraten. Boryna ist beim Dorfvogt wegen seines Gerichtstermins. Hanka macht auf der Suche nach Arbeit beim Organisten Station. Jagna hält sich im Haus des Organisten auf, weil sie in Jaś verliebt ist. In anderen Fällen werden die Häuser von außen

¹Wenn im Falle dieser Figur der Nachname indirekt erschlossen werden kann, bildet dieses eine Ausnahme. Vgl. Kap. Z.13,232.

²Das Amt bzw. Handwerk kennzeichnet den Helden unter semiotischen Aspekten in hinreichendem Maße, sofern es, wie im Roman "Chłopi", nur von einer Person ausgeübt wird. Ungenannt bleiben nicht nur die Familiennamen, sondern auch die Vornamen folgender Helden: Organist, Organistenfrau, Müller, Müllersfrau und Dorfpfarrer.

³Unter historischen Gesichtspunkten beobachtete Karin Musiołek ähnliche Tendenzen in Quellen des 17. Jhs. Sie schrieb: "/.../ nazwa profesji staje się jednowyrazowym określeniem człowieka obok nazwiska." Musiołek, Żorska Księga chrztów 145.

beschrieben und bleiben den bäuerlichen Figuren verschlossen.¹ Meist treten die Repräsentanten der Gruppe im Dorf oder in den Häusern der Dorfbauern auf. Vom Gros der Dorfbewohner werden sie mit 'pan', die Angehörigen mit 'pani', 'panna' und 'panicz' angeredet,² womit einerseits auf den elitären, andererseits aber auf den distanzierten und isolierten Charakter der Personen in der Dorfhierarchie hingewiesen wird. Boryna, Kłęb, Płoszka oder der alten Dominikowa bleibt es vorbehalten, den Dorfvogt mit dem Vornamen anzureden, wodurch sich die Helden in der Hierarchie gegenseitig als gleichrangig akzeptieren. Anders als die Bauern leiten die Amtsträger und Handwerker ihren Wohlstand nur partiell oder gar nicht mehr aus der Landwirtschaft her. Vielmehr verwandeln sie sich zunehmend zu Arbeitsvermittlern, Geldverleihern und Kleinunternehmern. Aufgrund ihres sozial-ökonomischen Aufstiegs gerät das Gleichgewicht zwischen ihnen und den Hofbauern ins Wanken. Neben dem Organisten vertreten die Gruppe vor allem die Organistenfrau, der Schmied, der Dorfvogt und, wenn auch unter anderen Aspekten, der Dorfpfarrer.

Auf der untersten Stufe stehen Figuren, die, obwohl sie Bewohner des Dorfes sind, dem Namen nach unbekannt bleiben: 'wdowa po Tomku', 'chłop z krzywą gębą',³ 'panienka z młynu' u. a. Gerade sie verstärken den Eindruck, der sich teilweise bereits bei den ersten drei Gruppen einstellt, Reymonts Lipce sei ein

¹Das Merkmal der Verschlossenheit ermöglicht es dem Erzähler, die Vorgänge aus der Sicht der Hofbauern zu beschreiben, die im einzelnen das Agieren der Amtsträger und Handwerker mit Mißtrauen beobachten. Nachhaltig wird dieses Moment geschildert, als der Gutsherr im Dorf erscheint und sich mit dem Dorfvogt, Müller und Schmied zur Beratung zurückzieht, während Boryna vergeblich wartet, hinzugezogen zu werden. Vgl. Z.6,109-110.

²Zur Modernität dieser Anredeformeln und ihrer Verbreitung im 19. Jh. bei gleichzeitiger Verdrängung älterer Titel im polnischen Adel vgl. Halina S a f a r e w i c z o w a, Tytuły grzecznościowe w Panu Tadeuszu. In: Festschrift Klemensiewicz 267-275. Erhalten blieb nur der Titel 'dobrodziej'.

³In der Erzählerperspektive des realistischen Beobachters läßt sich einige Male beobachten, daß Figuren nach einem hervorstechenden Merkmal der Physiognomie benannt werden. Die Figur ist entweder identisch mit Walenty bzw. Grzela 'z krzywą gębą' oder stellt eine dritte Person dar.

überbevölkertes Dorf, weswegen nur ein Teil seiner Bewohner im Roman Erwähnung findet, während das Vorhandensein der anderen sozusagen assoziiert werden soll.¹ Zu den Dörflern treten namenlose Bettler und Hausierer hinzu. Von den Helden der vierten Gruppe greift nur der blinde Bettler an mehreren Stellen in den Handlungsverlauf ein. Aus Gründen der Vollständigkeit werden hierher auch die als Volksgruppe beschriebenen Romanhelden gerechnet, d. h. die Russen, Deutschen, Zigeuner und die jüdischen Kaufleute. In der Regel stehen die Figuren der vierten Gruppe außerhalb der Dorfhierarchie. Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß die Gruppen der Hofbauern, Kätner, Amtsträger und Handwerker jeweils eigene Protagonisten besitzen. Dieser Umstand resultiert aus der Komposition des Romans und seinen Sujets. Geht man von der Familie Boryna aus, auf die die meisten Sujets konzentriert sind, kann nachgewiesen werden, daß andere Figuren umso stärker zu Zentralfiguren werden, je mehr der Erzähler sie mit den Borynas und Pacześ in Verbindung bringt.²

¹ Es läßt sich unterscheiden zwischen den im Roman aktualisierten Figuren, ihre Zahl wurde mit 180 angegebenen, und nicht aktualisierten (die Eltern der Mädchen mit dem Namen Koprzywianki, die Eltern des Józek Banachów, die Eltern oder die Familie des Jasiek, 'co go łoni do wojska wzieńni', der Bauer mit dem Namen Pakula u. a. m.).

² Es sei erneut auf die Tabelle der erzählten Räume in Kap. 4. 1 verwiesen. Herausgegriffen werden an dieser Stelle nur die wichtigsten Bezugsmomente:

- R 2,2 Bylicas Hof: Bylica, Stacho, Weronka. Hanka ist die Tochter Bylicas und Schwester Weronkas.
- R 2,9 Bei Gołąb: Mateusz Gołąb, Nastka Gołąbianka u. a. Mateusz ist Jagnas Verehrer und Anteks Rivale.
- R 2,8 Bei Szymek: Szymek Pacześ heiratet gegen den Willen seiner Mutter Nastka Gołąbianka, die Schwester von Mateusz.
- R 2,5 Bei Tereska: Mateusz unterhält ein ehebrecherisches Verhältnis zu ihr
- R 2,3 Bei Kłęb: Tomek Kłęb, seine Frau, Kinder. Jagna geht zu ihnen, um Antek treffen zu können.
- R 3,1 Beim Organisten: Organist, seine Frau und ihr Sohn Jaś. Jagna verliebt sich in Jaś.
- R 5,1 Beim Schmied: Der Schmied Michał und seine Frau Magda. Michał ist der Schwiegersohn Borynas.
- R 6 Beim Dorfvogt: Der Dorfvogt wird Jagnas Liebhaber nach Borynas Tod und während der Abwesenheit Anteks.

Umgekehrt ist beispielsweise der Dorf Müller weniger präsent, da kein Sujet ihn mit den Borynas oder Pacześ verbindet. Die Mühle fungiert allenfalls als Schauplatz für den Kampf zwischen Antek und Mateusz um Jagna.

B. 1. Der Bezug von Individuum und Gemeinschaft

Die Zuordnung zu einer der vier Gruppen ermöglicht es dem Erzähler, das Romangeschehen mit der Beschreibung und Charakterisierung der Figuren zu verbinden.

Jedes wichtige Ereignis im Dorf - gedacht wird zum Beispiel an die Konflikte mit dem Gutsherrn, den deutschen Ansiedlern und den russischen Beamten - zwingt die Repräsentanten der ersten drei Gruppen (Hofbauern, Kätner, Handwerker bzw. Amtsträger) zum Handeln und erläutert die Beweggründe, die zu gruppenbedingten Entscheidungen führen. Es fällt auf, daß sich das Modell der Reymontschen Dorfwelt von der Klassifizierung der ländlichen Bevölkerung in die soziale Schicht der Bauern, adligen Gutsbesitzer und dörflichen Würdenträger, wie sie Grzymała-Siedlecki im Kontext der gesellschaftlichen Herkunft Reymonts beschrieb, unterscheidet.¹

Bezeichnenderweise hat in der Tetralogie der Gutshof seine Bedeutung im Denken der Bauern eingebüßt. Der Gutsherr stellt keine Autorität mehr dar, an die man sich hilfeschend wendet. Stattdessen fungiert er von Anfang an als Gegner. Bei Bolesław Prus ("Placówka") und Henryk Sienkiewicz ("Szkice węglem") suchen die Helden den Gutsbesitzer auf, weil ihr Schicksal in seinen Händen ruht.² In Lipce gesteht der Adlige dagegen eine

¹Vgl. S. 1, Anm. 4 dieser Arbeit.

²Die Darstellung des Gegensatzes zwischen beiden sozialen Ständen gehört zu einem der Grundmotive bäuerlich-dörflicher Erzählwerke des Positivismus. Das Begriffspaar "pan i chłop" bzw. "dwór i wieś" assoziiert man bei Kraszewski, Orzeszkowa, Prus, Sienkiewicz oder Dygasiński stets mit Antagonismen. Als Einführung in die Entwicklungsgeschichte und Problematik des Motivs vgl. Teodor Jeske-Choiński, Typy i ideały pozytywnej beletrystyki polskiej. In: Fita (Hrsg.), "Placówka" Bolesława Prusa 142-143; Iwan Franko, Chłop polski w świetle poezji polskiej. In: ebd. 155-164; Tadeusz Żab ski, Vorwort in: Prus, Placówka XXVIII-XXXII; Tadeusz Bujnicki, "Szkice węglem" Henryka Sienkiewicza. In: Pamiętnik Literacki 54 (1963), Heft 1/2, 33-62; Bronisław Gołębowski, W poszukiwaniu bohatera chłopskiego. In: Brodzka / Żmigrodzka (Hrsg.), Literatura a współczesne przemiany społeczne 9-31; Mirosława Puchalska, Nachwort in: Reymont, Dzieła wybrane (Markiewicz), Bd. 3, 289-291.

historische Niederlage ein, als er das Dorf aufsucht und den Bauern seinen Landbesitz in dem Augenblick zum Kauf anbietet, da die deutschen Interessenten die Gegend verlassen. Den mißtrauischen Dörflern erläutert er den plötzlichen Gesinnungswandel:

"- Bo wolę sprzedać swoim, choćby za pół darmo - zapewniał gorąco, prawiąc różności a rozpowiadając, jak to on i jego dziady, i pradiady zawsze jedno trzymali z chłopami, zawsze szli razem..."(L.2,43)

Der Erzähler verwendet das Motiv des Waldkonflikts, um ausschließlich die innerdörflichen Vorgänge und Strukturen aufzuzeigen. Daher verzichtet er darauf, etwaige Positionen und Argumente der Gegenseite näher darzulegen.

Der Antagonismus zwischen Dorf und Gutshof¹ entspringt in der Tetralogie zuerst und vor allem der Kontroverse zwischen Boryna und dem Gutsherrn persönlich.² In dem Maße, in dem die übrigen Dörfler sich mit dem Altbauern bzw. Adligen solidarisieren, kristallisieren sich Merkmale der Dorfstruktur heraus.

Das Dorf als Gemeinschaft bzw. traditionelle Form menschlichen Zusammenlebens besitzt im Roman ohne Zweifel sehr herausragende Bedeutung. Um aber Mißverständnissen vorzubeugen, muß in diesem Zusammenhang vorweg auf einige grundsätzliche Probleme hingewiesen werden. Zunächst fällt dabei auf, daß viele Kritiker bei ihrer Analyse der Tetralogie dem Zentralbegriff des Dorfes sehr viel Aufmerksamkeit widmen, ihn aber in starkem

¹ Leonard Sobierajski argumentiert, es habe sich dabei um historisch belegbare Vorgänge an der Jahrhundertwende gehandelt. Im Jahre 1899 haben die Großgrundbesitzer in Polen ein Memorandum an die Regierungen gerichtet, das zum Ziel hatte, die sog. Gemeindewälder zwischen sich und den landbesitzenden Hofbauern aufzuteilen und in Privatbesitz überzuführen. Verlierer dieser Regelung wäre die besitzlose Landbevölkerung gewesen, da ihr traditionelles Nutzungsrecht erloschen wäre. Im Roman regt sich also nicht zufällig der erste Widerstand bei den Kleinbauern und dem Landproletariat. Vgl. Leonard S o b i e r a j s k i, *Wież i dwór w Chłopach*. In: *L i c h a ś k i*, Biblioteka analiz literackich. Nr. 30, 128.

² Anschaulich erläutert dabei Sobierajski, daß Boryna erst am Ende eines langen Reifungsprozesses die Rolle des Anführers im Waldkonflikt zu übernehmen bereit ist, während er ursprünglich auf seinen eigenen Vorteil bedacht ist und im Alleingang gegen den Adligen vorgeht. Hierbei zeigt er sogar Bereitschaft, sich mit seinem Gegner auf Kosten der anderen Dörfler zu arrangieren. Zur Rolle des Altbauern vgl. ebd. 130.

Maße abstrahieren,¹ während der Erzähler das Dorf eher konkret und plastisch als eine Summe von Bauernhäusern, Familien und Einzelhelden sowie miteinander korrespondierenden bzw. konkurrierenden Gruppen aufzufassen scheint.

Die Wörter "wieś" und "Lipce" charakterisieren meist Textpassagen, in denen der Schauplatz als ein Naturbild im Wandel der Jahreszeiten dargestellt wird. Mit dem Ende der situativ bedingten Bildbeschreibung geht der Erzähler in der Regel dazu über, das Geschehen und die Vorgänge aus der Sicht einer Familie bzw. Einzelperson zu schildern. Da es jedoch nicht genügen kann, den Schauplatz als eine Ansammlung von Bauernhöfen zu definieren, ist es erforderlich, den Begriff des Dorfes interpretatorisch näher zu bestimmen. Dabei lassen sich die Vorstellungen des Erzählers am deutlichsten mit dem Wechselbezug der Figurengruppen untereinander assoziieren. Das Dorf ist identisch mit einer jeweiligen Mehrheit, wobei die Minderheit ins Abseits gedrängt oder von der Gemeinschaft ausgeschlossen wird. Dabei dokumentiert der Ausschluß das Abweichen von einer Norm, deren Einhaltung von der Mehrheit überwacht wird. In diesen Bereich gehören vor allem Sprache, Religion und Kultur.

Bezüglich dieser drei Kennzeichen zählt der jüdische Wirt Jankiel nur bedingt zur Gemeinschaft. Der generelle Konsens der "Polnischen Bauern" bezüglich der nationalen und religiösen Zugehörigkeit richtet sich aber vor allem gegen Deutsche, Russen, Zigeuner und auswärtige jüdische Händler, die sämtlich als "fremd" erlebt werden. Lichański stellt dabei folgenden grundsätzlichen Sachverhalt fest:

"Každy bowiem, kto nie może być zaliczony do 'swoich', wydaje się potencjalnym przeciwnikiem i wyzyskiwaczem (Reymont zresztą idzie w tym wypadku za opinią swoich bohaterów i postacie ze środowisk pozawiejskich - oprócz Rocha i pana Jacka - kreśli z wyraźnie satyrycznym nastawieniem)."²

¹ Hervorzuheben sind vor allem die Arbeiten Komornickas und Rzeuskas. Vgl. K o m o r n i c k a (W ł a s t), "Chłopi": "Jesień", "Zima" 178-179; R z e u s k a, "Chłopi" Reymonta 43-52.

² L i c h a ń s k i, Biblioteka analiz literackich. Nr. 30, 57.

Lichańskis Ansatz nimmt neue Dimensionen an, wenn man versucht, die kompositorischen Besonderheiten zu benennen, die diese Beobachtung rechtfertigen. Im Detail muß gefragt werden, aufgrund welcher Kriterien beispielsweise Rocho und Jacek im Dorf akzeptiert werden, während die Anwesenheit des Gutsherrn, der ebenso wie sein Bruder Pole und Katholik ist, bei den Bewohnern des Dorfes Aggressionen auslöst. Vordergründig läßt sich der Gegensatz aus dem Umstand erklären, daß der Großgrundbesitzer trotz seiner Beteuerungen, sich mit den Bauern auszusöhnen, in ökonomischer Hinsicht nach wie vor ein Rivale bleibt und auf die Besitz-Hierarchie in Lipce Einfluß nehmen kann, wohingegen von seinem Bruder Jacek oder von Rocho diesbezüglich keine Gefahr ausgeht.

Jacek und Rocho signalisieren weiterhin durch Handeln und Verhalten ihre Bereitschaft, sich der Dorfhierarchie unterzuordnen, die dörfliche Lebensweise zu akzeptieren und den Platz einzunehmen, den ihnen die Dörfler zuweisen. Beide werden als Anhänger der positivistischen Idee der "Arbeit an den Grundlagen" und damit als literarische Charaktere dargestellt. Zum Erkennungszeichen wird neben der Sprache vor allem die Kleidung. Jaceks Erscheinen bei den Borynas und im Dorf beobachtet Jagna voller Neugierde und Mißtrauen zugleich:

"/.../ spozierała na niego pilnie, pełna głuchego niepokoju i ciekawości: co za jeden, czego chce, może z urzędu, po jakim spisie, bo ciągiem zaglądał do książeczki?... Ubiór też miał prawie pański, szary z zielonym, jaki to noszą strzelcy dworscy! a to znowu kozuch chłopski i czapkę też! Cudak ci jakiś abo ten obieżyświat! A może i co drugie!" (Z.6,98-99)

Das Aussehen bereitet der jungen Bäuerin Schwierigkeiten, da es sich in kein Muster, das sie bezüglich der Kleidung im Dorf und seiner näheren Umgebung vorfindet, einordnen läßt. Ein herrschaftlicher Jägerrock und eine bäuerliche Jacke aus Schafspelz sind miteinander unvereinbar und stempeln den Träger zu einem Sonderling ab, da er in jedem Falle seine soziale Zugehörigkeit leugnet. Der Versuch, Adliges und Bäuerliches miteinander zu vereinigen, bleibt zwar von der Heldin, nicht aber vom Leser unverstanden. Während Jacek nur zur Hälfte zum

Dorf gehört, geht Rocho im Bauerntum auf. Tatsächlich ist das Erkennungszeichen der Kleidung an das der Sprache gekoppelt, die als Grundvoraussetzung für die Zugehörigkeit angesehen wird und Einheimische von Fremden nach einem einfachen Freund-Feind-Schema trennt. Eine bäuerliche Romanfigur, die sich städtisch kleidet, erregt stets das Mißfallen der Mehrheit, ohne jedoch aufgrund dieser Abweichung aus der Gemeinschaft ausgeschlossen zu werden, sofern der betreffende sich in der bäuerlichen Sprache artikuliert. An den Umstand, daß die Sprache der Kleidung übergeordnet ist, erinnert Jagustynka, als Pietrek am Heiligabend endlich seinen alten Soldatenrock ablegt und die Leute mit einem veränderten Äußeren überrascht:

"Aż krzyknęli z podziwu, gdy wszedł potem do izby; pozbył się bowiem szynela i tych sołdackich ubierów, a stanął przybrany zwyczajnie po chłopsku.

- Śmieli się ze mnie, burkiem przezywali, tom się i przedział! - wybełkotał.

- Mowę odmień, nie szmaty! - rzuciła Jagustynka.

- Sama mu powróci, sama, bo duszy widno jeszcze nie stracił całym." (Z.4,76)

Im Gegensatz zu Pietrek, Rocho oder Jacek verzichtet der Gutsherr weder auf seinen Status als Adliger noch auf seine Kleidung, Sprache oder Lebensweise und gerät damit automatisch bei den Dörflern ins Abseits.

Die Art und Weise, in der Reymonts Bauern ihre eigene Lebensweise zum alleinigen Prinzip erheben und diese Fremden aufzwingen, sobald sie die Dorfgrenze berühren, führt zu falschen Schlüssen, wenn man die "Siege" der Dörfler aus dem Zusammenhang des Romanvorgangs herauslöst, abstrahiert und ideologisiert. Aus den Konflikten mit dem Gutsherrn, den Deutschen und Russen gehen die Helden nicht nur als Sieger hervor, sondern sind gleichzeitig auch Verlierer und Opfer.

Die aggressive Abwehrhaltung gegenüber Angehörigen der beiden benachbarten Nationen und fremden sozialen Ständen (Städter, Juden, Zigeuner) besitzt ein Pendant in der Bekämpfung jeder Minderheit im Dorf selbst. Dabei orientieren sich die Dorfbewohner insbesondere am Moralkodex der christlichen Ge-

und Verbote. Das Verhalten wird positiv als "jak Pan Bóg przykazał" und negativ als "grzech i obraza boska" gekennzeichnet. Da eine "Sünde" stets die Strafe Gottes impliziert, wird jedes Fehlverhalten zur Angelegenheit der Gemeinschaft, die aus Angst, mitbestraft zu werden, den Schuldigen zur Korrektur der Normabweichung ermahnt. Die Androhung der Gottesstrafe liegt vor allem im Kompetenzbereich des Dorfpfarrers. Jede Person, die das Handeln einer anderen als Verstoß kritisiert und anklagt, beruft sich daher direkt oder indirekt auf den Pfarrer. Angesichts der Zugehörigkeit zur Gruppe der Amtsträger werden die Urteile und Entscheidungen des Geistlichen ihrerseits nur selten als uneigennützig vorgestellt.¹

Mit dem Stigma der "Sünde" belegen die Bauern das Handeln der Knechte und Mägde, die männlichen Dörfler das der weiblichen oder die Alten das der Jugend. Der Umkehrschluß bildet eher die Ausnahme. Die Stigmatisierung dokumentiert im Roman die Abhängigkeitsverhältnisse der Helden und Heldinnen untereinander. In diesem Rahmen darf Maciej Boryna seine Mißbilligung Kuba gegenüber äußern, als dieser in der Kirche den Platz der Hofbauern einnimmt. Er kann dieses Verhalten verurteilen und sich dabei auf die Autorität des Pfarrers berufen:

"- A to i dobrodziej naucza, żeby szanować starszych. Napij no się, Kuba, na zgodę i słuchaj, coć rzeknę, a sam się pomiarkujesz, że co parobek, to nie gospodarz... Kuźden ma swoje miejsce i la każdego co innego Pan Jezus wyznaczył. Wznaczył ci Pan Jezus twoje, to go się pilnuj i nie przestępuj, na pierwsze miejsce się nie pchaj i nie wynoś się nad drugie - bo zgrzeszysz ciężko. I sam dobrodziej ci powtórzy to samo, że tak być musi, bych porządek na świecie był. Miarkujesz se, Kuba?" (J.5,82)

Durch das zweifache Wiederholen des Vornamens und das Duzen

¹In seinen Äußerungen neigt der Dorfgeistliche zum Opportunismus, wobei er sich ständig in Widersprüche verwickelt. Er steht eher auf der Seite der Alten als der Jugend, auf der Seite der Hofbauern, der anderen Amtsträger und Handwerker als der Kleinbauern und Einlieger. Bei Gleichgewicht der Kräfte (Gutshof und Dorf) bzw. bei ungewissem Ausgang des Konflikts (drohende Vertreibung Jagnas) bleibt er unentschlossen, rät zum Kompromiß oder verläßt fluchtartig die Gemeinde. Vgl. auch L i c h a Ń s k i, Biblioteka analiz literackich. Nr. 30, 54-55.

wird Kuba bezüglich seiner Position in der Dorfhierarchie in die nachgeordnete Gruppe der Knechte und Mägde verwiesen.¹ Als dagegen der Hofbauer seinen Hirtenjungen halbtot prügelt, beschränkt Kuba seine Kritik auf die wortlose Mißfallensäußerung bzw. verschließt vor dem Unrecht die Augen.

Eine sehr differenzierte Abfuhr erfährt das Verhalten Jagnas und Anteks. Aufgrund ihrer hohen Stellung im Dorf bleibt eine direkte Kritik an ihnen dem Pfarrer vorbehalten, während die Dörfler etwaige Vorwürfe nur indirekt und in Abwesenheit der Betroffenen, der Angehörigen der Familien Boryna bzw. Pacześ auflisten. Die wichtigsten Belege hierfür sollen paradigmatisch die zum Kulminationspunkt drängenden Entwicklungsstufen unterstreichen, an dessen Ende das Motiv der Vertreibung aus der Gemeinschaft thematisiert wird:

1. Kap. J.1,16

Dhne daß Hanka es hört, wird behauptet, ihr Mann (Antek) und Jagna unterhielten ein Liebesverhältnis.

Kommentar einer Landarbeiterin:

"Hale! to by już grzech i obraza boska była..."

2. Kap. J.6,110

Die Bäuerin Dominikowa zögert mit der Zustimmung zur Heirat Jagnas mit Maciej Boryna:

"- Nie, nie, ino obraza boska z tego bywa."

3. Kap. J.8,133

Die Verlobung wird im Dorf bekannt.

Kommentar der Bäuerin Kłębowa:

"- Bez obrazy boskiej się też obyć nie obędzie".

Ergänzende Warnung des Altbauern Kłęb:

"- Z tego padnie złe na wieś całą, baczcie ino."

4. Kap. J.10,157

Warnung des Pfarrers an die Adresse Anteks, der Heirat des Vaters nicht im Weg zu stehen. Der eventuelle Ungehorsam des Sohnes gilt als:

"Grzech śmiertelny i obraza boska."

¹Vgl. S. 191-192 u. 195-197 dieser Arbeit. Es darf nicht übersehen werden, daß Kuba auf Eigenschaften verzichtet, die für Träger eines Familiennamens als typisch erkannt wurden. Vgl. S. 182.

5. Kap. Z.5,83

Jagna bleibt eine Predigt des Pfarrers im Gedächtnis haften, in der er die Ehebrecherinnen verdammt:

"- Gniew boski i potępienie wieczne na takie!"

6. Kap. W.9,241

Die Frauen erfahren von einer erneuten Verfehlung Jagnas.

Kommentar einer Augenzeugin:

"Czysta sodoma. Stara jestem, a jeszcze o takim zgorszeniu nie słyzałam."

Erstmalige Androhung der Strafe:

"- Ja bym ją ze wsi wyświeciła! ja bym ścierwę różgami pod kościołem siekła!"

7. Kap. L.13,240

Als der betrügerische Dorfvogt verhaftet wird, erinnert man sich aller Verfehlungen Jagnas:

"- Że to taką święta ziemia nosi! /.../

- Całej wsi przyjdzie pokutować za taką zapowietrzoną!

- I nawet księdza chciała przywieść do grzechu! Jezu, bądź nam miłosiwy!

- A wiela to już było przez nią pijatyk, swarów a obrazy boskiej! /.../

- Póki taka jest we wsi, potąd ciągle będzie grzech, rozpusta i zło, bo dzisiaj wójt ukradł dla niej, a jutro zrobi to samo drugi!"

Indem das religiöse Moment auf dieses zentrale Merkmal reduziert wird, erfährt es eine Verfremdung. Die Verletzung der Gebote legitimiert Gewalt, wobei sich hinter den Formeln "obraz boski", "grzech" usw. handfeste Interessen verbergen, ein Umstand, der in der Argumentationskette der Bäuerinnen deutlich wird. Wenn diese am Ende für die Vertreibung plädieren, schwingt in der Verurteilung auch die Furcht mit, Jagna könnte jeden anderen Bauern zum Ehebruch verleiten oder in den finanziellen Ruin treiben.

Die These von einer besonderen Religiosität der Reymontschen Bauern, wie sie insbesondere ältere Forscher vertraten, bedarf an dieser Stelle einer genaueren Überprüfung. In einem Aufsatz Franck-Louis Schoells aus dem Jahre 1927 lautet einer der Kernsätze:

"Si nous considérons maintenant les villageois de Reymont, nous rencontrons une humanité tout autre, une humanité profondément attachée à la religion des ancêtres, une humanité modelée par des siècles

de catholicisme, et dont le catholicisme est encore la substance d'âme, le principe même de vie."¹

Für diese Erkenntnis spricht zunächst der Umstand, daß zahlreiche Szenen der Tetralogie in sakralen Räumen spielen² oder rituelle Handlungen thematisieren.³ Von den frühesten Erzählungen an konzentriert sich der Katholizismus der Reymontschen Bauern jedoch auf Formen und nicht so sehr auf Inhalte des Glaubens.⁴

Während der Gottesdienste, Prozessionen und Andachten erleben die Dörfler ein intensives Glücksgefühl, das der Erzähler häufig als einen Trancezustand beschreibt, der von Alltagssorgen loslöst und sämtliche Sinne auf die Wahrnehmung einer von schönen Bildern getragenen Atmosphäre richtet. Wenn Kuba, Hanka, Jagna und die übrigen Bauern die Dorfkirche aufsuchen, streben sie nach dem gemeinschaftlichen Erlebnis einer geradezu überirdischen Stimmung. Die erfrierenden Kinder in der Novelle "Zawierucha" durchleben noch einmal die glücklichsten Momente ihres kurzen Lebens. Neben dem Elternhaus, dem blühenden Kirschgarten, den Kinderspielen, einer Hochzeit u. a. erscheinen vor ihnen Bilder aus der Dorfkirche: der Gesang des Pfarrers, Gebete, der Duft des Weihrauchs, das Orgelspiel, das Glitzern der Monstranz im Sonnenlicht, eine Prozession mit wehenden Fahnen, Kirchenglocken, Kirchenlieder usw.⁵ Diese kind-

¹Franck L. S c h o e l l, Étude sur le roman paysan naturaliste d'Émile Zola a Ladislas Reymont. In: Revue de littérature comparée 7 (1927), 263.

²Vgl. hierzu S. 70 dieser Arbeit.

³Die Helden beginnen oder beenden einen Tag mit Gebeten und Liedern, begrüßen einander mit religiösen Formeln, bekreuzigen sich am Anfang und Ende einer Arbeit, bei Verlassen der Häuser, des Dorfes oder in Augenblicken der Gefahr. Sie beten, fasten und nehmen am Gemeindeleben teil, und doch darf man insgesamt nicht übersehen, daß all dieses unreflektiert geschieht. Sehr skurril wirkt beispielsweise Antek, der sich bekreuzigt, bevor er das Gewehr auf seinen Vater richtet. Vgl. S. 74 u. 99-104 dieser Arbeit.

⁴In den Predigten mißbraucht der Dorfpfarrer die Religion als Druckmittel, indem er vor den Gläubigen Schreckensvisionen entwirft und den Katholizismus auf das Einhalten von Ge- und Verboten reduziert (L.1, 28-30).

⁵Vgl. R e y m o n t, Pisma (Bar), Bd. 5, 200-201.

liche Faszination und Begeisterung für Zeremonien, Rituale und die Ästhetik der Liturgie prägen auch den Katholizismus der Erwachsenen.¹ Unter diesem Aspekt fungiert die Dorfkirche nicht zufällig als ein Symbol des Himmels und Glücks, umgekehrt schwebt der Himmel den Helden in ihrer Vorstellung als eine Kirche vor (J.4,61 u. J.12,222-223).

Bei Reymont gehen Christentum, naiver Volksglauben, Aberglauben und heidnische Rituale eine exotische und eigentümliche Symbiose ein, weswegen die bäuerlichen Helden in ihren "religiösen" Handlungen den Leser ständig überraschen. Am Allerseelentag vollziehen die Bewohner von Lipce parallel zur katholischen Feier den heidnischen Brauch der sog. Totenspeisung,² und bevor der Pfarrer das Grab Borynas einsegnet, legt Jagustynka in den Sarg heimlich einen Brotlaib als Totengabe hinein. An beiden Beispielen, die willkürlich aus einer Vielzahl ähnlicher Begleiterscheinungen ausgewählt wurden, wird deutlich, daß mit kirchlichen Feiern eine mehr oder minder geheimnisvolle rituelle Handlung korrespondiert, die dem Geistlichen verborgen bleibt. An die Taufe in der Dorfkirche von Lipce schließt sich unmittelbar das sog. Besprechen an, das vom Täufling Böses fernhalten soll. Die Ausübung der Zeremonie bleibt einer älteren Frau (guślarka) vorbehalten. Als der Dorfvogt der Szene beiwohnt, wundert er sich über die Bäuerin Dominikowa, die in der Kirche als eine "fromme" Frau gilt und dennoch das Handwerk einer Zauberin ausübt. Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang die Erläuterung einer zweiten Bäuerin:

"- Pacierz pomaga, ale i zamawianie nie zaszkodzi, wiadomo!" (W.6,139)

Wenn also Schoell in seiner Studie die "Religion der Vorfahren" in die Betrachtung einbezieht, übersieht er offensichtlich, daß der bäuerliche Glaube über Jahrhunderte hinweg nicht nur vom Katholizismus, sondern auch von Resten heidnischer Symbole und Zeremonien gestaltet worden ist.

¹Zu weiteren Belegstellen vgl. R e y m o n t, Pisma (Bar), Bd. 1, 109-110; 371-372; Bd. 5, 156-158; 319-322; Bd. 8, 230-231; Bd. 20, 151; 414-415.

²Zur literarischen Deutung vgl. Adam M i c k i e w i c z, Dzieła. Wydanie Narodowe. Bd. 3. Utwory dramatyczne. Warszawa 1949, 11.

Dank des aufgezeigten Dualismus kann der Erzähler, zusätzlich zum Moralkodex der christlichen Ge- und Verbote, einen zweiten textinternen Maßstab entwerfen, von dessen Beachtung die Position des Individuums in der Romanwelt nicht minder abhängt. Dabei sind die Kulthandlungen,¹ Bräuche und Sitten, die stets als alt gekennzeichnet werden, nicht schriftlich fixiert, so daß die Überwachung ihrer Befolgung nicht in den Händen einer Einzelperson liegt, wie dieses im Falle des Dorfpfarrers und seiner Kirchengebote hervorgehoben wurde. In der Tetralogie befinden sich die Normen des Brauchtums im Zustand einer langsamen, aber stetigen Modifikation. Beispielsweise werden die Fastenregeln der alten Agata von den anderen Dorfbewohnern nicht mehr praktiziert (W.1,22). Mit ihrem Tod stirbt somit in Lipce der betreffende Brauch. Da das Brauchtum mündlich von Generation zu Generation weitergegeben wird, kommt den älteren Dörflern, die das Bindeglied zwischen der Vergangenheit und Gegenwart bilden, automatisch eine herausragende Rolle zu, insofern als beinahe ausschließlich sie darüber bestimmen, ob das Handeln und Verhalten eines Helden im Roman in der Tradition der Vorfahren steht. Für die Bejahung dieser Korrelation verwenden Erzähler und Romanfiguren unterschiedliche Redewendungen.² Zur Erläuterung genügt folgende Auswahl:

"jak Lipce Lipcami" (W.7,172),

"jak obyczaj kazał" (J.2,29),

"jak przystało" (L.1,31),

"Jak to było we zwyczajju" (W.5,126),

"jak to jest zwyczajnie" (J.11,198),

"jak to przódzi bywało, za ojców" (L.4,98),

"jak to we zwyczajju z dawien dawna było" (J.11,186),

¹Die Kulthandlungen erweisen sich dabei nicht als Götzendienst, sondern sind vielmehr von der Kirche nicht geduldete Praktiken der Gottesanbetung, Objekt der Rituale ist der christliche Gott. Das Besprechen fängt mit einer Bekreuzigung an, anschließend geht die Bäuerin mit dem Kind auf dem Arm um das Haus herum, wobei sie an jeder seiner vier Seiten dem Säugling die Funktion der Himmelrichtungen erklärt. Sie schließt mit der Mahnung: "- A wszędy strzeż się złęgo, duszo ludzka, i jeno w Bogu miej nadzieję." (W.6,139)

²Vgl. hierzu auch S. 124 dieser Arbeit.

- "jak to zwyczajnie bywa" (L.1,31),
 "jak zawdy" (W.7,172),
 "jak zawdy w naszym gospodarskim stanie się robiło" (J.11,180),
 "jak zwyczajnie w chłopskim stanie" (Z.4,63),
 "odwiecznym porządkiem" (Z.8,144),
 "po dawnemu" (W.11,281),
 "po staremu, jak ojce nasi robili" (J.8,139),
 "tak już postanowione od wiek wieka" (L.11,213)
 "to i obyczajnie" (L.2,50),
 "wedle starego obyczaju" (W.4,98),
 "wedle zwyczaju" (W.5,110),
 "zwyczajnie po chłopsku" (Z.4,76) u. a.

Die ständige Wiederkehr dieser Formeln strukturiert im Erzähltext das Modell einer Welt, die jegliche Veränderung ablehnt und dem Neuen skeptisch gegenübersteht. Dennoch kennzeichnet diese konservative Sichtweise insbesondere die Alten. Sitten und Bräuche dienen, klammert man folkloristische Gesichtspunkte aus, der Darstellung des Gegensatzes zwischen Alt und Jung in Lipce. Jenseits der Hierarchie von Hofbauern, Kleinbauern, Einliegern und Landarbeitern sowie Handwerkern und Amtsträgern existiert ein Konsens unter den älteren Helden, die kollektiv das Verhalten der Jugend überwachen, lenken oder reglementieren und so den herrschenden Statusquo gegen die heranwachsenden Jungbauern verteidigen. Der im Erzähltext nachweisbare Konservatismus verhält sich proportional zu den Redeanteilen der Alten und des mit ihnen sympathisierenden dörflichen Erzählers, d. h. der Traditionalismus veranschaulicht die Dominanz der Alten. In dieser Funktion vereinigen sich die Forderung nach Befolgung des Brauchtums und der Gehorsam gegenüber Eltern zu einem untrennbaren Komplex:

"- Leda jeden abo drugi od ziemi odrósł, a już do ojców z pyskiem, coby mu jego część dawali. Ze starszych się ino prześmiewają! Ścierwy, we wsi im ciasno, porządki stare im zŕe, ubieru nawet wstydzą się niektórzy!" (J.3,56)

Borynas Klage auf die Jugend läßt im Erzählverlauf klar erkennen, daß Antek und Jagna wiederum am krassesten die "alte Ordnung" untergraben, indem sie kompromißlos das Neue propagieren.

Das Handeln beider ist an die individuelle Willensäußerung gebunden und postuliert Willensfreiheit ohne Zwänge von außen. Während Jagna (zumindest anfänglich) gegen eher nebensächliche Normen des Brauchtums opponiert,¹ rührt Antek, obwohl er doch eigentlich alle Sitten und Bräuche des Dorfes strikt einhält, an den Prinzipien des Zusammenlebens von Alt und Jung, weil er auf dem Hof seines Vaters und im Dorf das Mitspracherecht einfordert. Damit greift er die Tradition an der empfindlichsten Stelle an, wagt sich gegen das Diktat der Altbauern am weitesten vor, wird durch den Vater vom Hof vertrieben und durch die Altbauern und -bäuerinnen sowie ihre Parteigänger, die insgesamt die Mehrheit darstellen, aus der Gemeinschaft ausgeschlossen. In der Folge sind es die Jungbauern, die trotz des Verbots Antek die Hand zur Versöhnung reichen und dabei eine Gegenposition zu ihren Vätern und Müttern beziehen.²

Bei der Weitergabe von Sitten und Bräuchen vertreten die Alten ihre Interessen auch dadurch, daß sie unbequeme oder nachteilige Normen der Nachwelt verschweigen. Daher erscheint das Weltbild, das der Pfarrer, Boryna, Rocho, Dominikowa und Jagustynka vor den übrigen entwerfen, und das von Ge- und Verboten der Kirche und von Normen der bäuerlichen Tradition be-

¹Am Morgen vor der Hochzeit kündigt Jagna an, sie werde später das Haar nicht in der Art der übrigen verheirateten Frauen tragen. Dieses Detail unterstreicht lediglich Jagnas Andersartigkeit. Sie gilt als die schönste Frau im Dorf, wobei sie die anderen Heldinnen an Wuchs sichtlich überragt. Die Dörfler werfen ihr Leichtlebigkeit, Putzsucht und Faulheit vor, leugnen aber ihre künstlerische Begabung und feinere seelische Art nicht. Einer weit wesentlicheren Norm gehorcht Jagna, wenn sie sich bezüglich der Heirat nach alter Weise der Entscheidung der Mutter unterwirft. Zur Feststellung dieses Einklangs benutzen die Alten meist die Redewendung: "Pokorne cielę dwie matki ssie". Vgl. Kap. J.6,111-112; J.8,138; J.11,180-181. Zur Funktion des Sprichworts vgl. auch J.10,156.

²Die Altbauern, in mehrere Parteien gespalten, behindern eine schnelle Beschlußfähigkeit. Während Boryna gegen den Adligen gerichtlich vorgehen will, schlägt der Kleinbauer Kłęb vor, den Wald mit Gewalt zu verteidigen (J.10,157-158). Antek nimmt diesen Plan auf, der bei den Alten bald in Vergessenheit gerät, hält sogar an ihm als einziger konsequent fest, begeistert für diese Idee zunächst die Partei der Jungbauern. Grzeła, Mateusz, Stacho Płoszka und Szymek Pacześ tragen dann ihrerseits zur Entscheidung bei, ohne daß am Ende die Altbauern mit Boryna an der Spitze merken, wer der Initiator ihres Handelns ist. Vgl. Kap. Z.7,121-123.

grenzt wird, objektiv als ein Trugbild, hinter dem sich tiefere Strukturen menschlichen Zusammenlebens erkennen lassen. Wenn Boryna immer wieder seine Vormachtstellung und die Privilegien im Dorf sowie den herrschenden Statusquo als eine "alte Ordnung" (stare porządki) bzw. als einen "gottgewollten Zustand" (urządzenie boskie) hinstellt, kann er gewöhnlich damit rechnen, daß ihn die Altersgenossen, der Pfarrer und der Dorfvogt darin aus Gründen des Eigeninteresses unterstützen. Sobald jedoch innerhalb dieser Interessengruppe andere Gegensätze aufbrechen, können die jüngeren Romanhelden und mit ihnen der Leser hinter die Mechanismen der Machterhaltung blicken. Zunächst sehen die bei Boryna versammelten Dörfler generell ein, daß die Vertreibung eines hochschwangeren Mädchens, das in Eis und Schnee beinahe zu Tode kommt, bei aller Kritik an der Organistenfamilie keinen direkten Verstoß gegen die Gesetze des Dorfes darstellt. Zwischen Boryna und Jagustynka bricht eine plötzliche Kontroverse aus, indem die Heldin die Partei der Armen im Dorf ergreift und vor der Jugend ein Tabu preisgibt:

"- Prawda, że musu nikt nie ma pomagać drugim, ale człowiek też nie bydle, żeby zdychał pode płotem.

- Takie już jest i będzie urządzenie na świecie, zmienicie to?

- Baczę, że dawniej przed wojną, jeszcze za pańskich czasów, był we wsi szpital dla biednych, w tym domu, gdzie teraz organista siedzi, dobrze bacze, iż z morga pfacili." (Z.5,86-87)

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß die Besitz-Hierarchie, die Ausübung der Arbeit im Rahmen der landwirtschaftlichen Arbeitsteilung, der Besitz eines Familiennamens oder Amtes bzw. Handwerks, die Beherrschung der bäuerlichen Mundart, die Zugehörigkeit zur Glaubens- und Kulturgemeinschaft über den Rang des Einzelhelden in der Romanwelt entscheiden.

Aufgrund ihres geringen Ansehens kann die alte Agata ihren Brauch, in der Karwoche keine Milch zu sich zu nehmen, nicht in den Kanon geltender Normen einbringen, wohingegen den Dorfaristokraten es mehrfach gelingt, eigene Gewohnheiten als "alte Sitten" hinzustellen. Weil Boryna in der Dorfschenke auf die Braut wartet, und es den Dorfvogt in Erwar-

tung eines üppigen Trinkgelages dorthin zieht, wendet er eine List an, um den eigenen Wunsch durchzusetzen, der zunächst unerfüllbar zu sein scheint, da er offensichtlich mit dem in der Romanwelt herrschenden Brauchtum kollidiert. Die in der Frage der Brautmutter anklingenden Bedenken, die Verlobungsfeier auswärts zu begehen, räumt der Beamte schnell aus:

"- W karczmie to zrękowiny będąziemy odprawiać?

- Po staremu, jak ojce nasi robili, ja, wójt, wama to rzekłem - wierzcie." (J.8,139)

Geschickt verknüpft der Held individuelle Interessen mit kollektiven Richtlinien, indem er vorgibt, sich bei der Willensäußerung auf die Sitten der "Väter" zu berufen, wodurch den zu erwartenden Gegenargumenten der Boden entzogen wird. Mit dieser Behauptung stellt er seine Gesprächspartner vor die Alternative, sich für oder gegen ihn zu entscheiden. Dabei kann der Beamte dank seiner hohen gesellschaftlichen und sozialen Stellung davon ausgehen, daß es niemand wagen wird, seine Autorität in Zweifel zu ziehen und das Täuschungsmanöver aufzudecken. Indem die Bäuerin darauf verzichtet, den Sprecher als "Lügner" zu entlarven, verhilft sie seinem Anliegen zum Durchbruch, ohne daß Jagna und ihre Brüder diese Verletzung von Sitte und Brauch wahrnehmen.

8. 2. Der Held in seiner Funktion als Helfer und Widersacher

Der Roman "Chłopi" entwirft in den Interaktionen auf der Figurenebene ein weitverzweigtes und miteinander verzahntes System von Korrelationen, das Figuren mit gemeinsamen Merkmalen verbindet bzw. von Figuren mit gegensätzlichen Merkmalen trennt.¹ Betrachtet man unter diesem Aspekt die Mitglieder

¹Einen systematischen Raster derartiger "Kontrast- und Korrespondenzrelationen" erstellte für das Drama Manfred Pfister. Seine Ansätze lassen sich auf narrative Texte weitgehend übertragen. Vgl. hierzu Manfred Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*. München 1988, 224.

der ersten drei Figurengruppen erneut,¹ konzentrieren sich deren sprachliche Äußerungen besonders auf folgende Themen- und Problemfelder menschlicher Existenz:

1. Reich : Arm,
2. Alt : Jung,
3. Männer : Frauen.²

Romanhelden, von denen in mehreren der einhundertachtzig Einzelszenen Handlung ausgeht, verkörpern diese Kategorien auf unterschiedliche Weise und lassen sich mit ihnen abstrakt beschreiben:

Maciej Boryna	(reich, alt, männlich),
Antek (Borynowy)	(reich, jung, männlich),
Hanka (Antkowa)	(reich, jung, weiblich),
Jagna (Dominikowa)	(reich, jung, weiblich),
Jagustynka	(arm, alt, weiblich),
Kuba	(arm, alt, männlich),
Rocho	(arm, alt, männlich),
Pfarrer	(reich, alt, männlich). ³

Bei dieser Untersuchung des Figurenspektrums basiert die Unterscheidung nach Geschlecht, Alter und sozialem Stand auf den direkten Auskünften des Erzähltextes selbst oder knüpft, sofern im Falle einzelner Protagonisten diesbezügliche Informationen fehlen, an die semantische Analyse des Vor- und Familiennamens an.⁴ Es stellt sich heraus, daß die Differenz-

¹Vgl. S. 191-199 dieser Arbeit.

²Der Thematisierung dieser Gegensätze wird überhistorische und anthropologische Bedeutung zugemessen. Vgl. P f i s t e r, Das Drama 228-229.

³Herausgegriffen wurden die von Lichański untersuchten Romanhelden. Bei der weiteren Analyse wird diese Liste ergänzt werden. Es muß betont werden, daß einige Protagonisten ihre Position in dieser Skala verändern. Am deutlichsten fällt dieses bei Hanka auf, die nach der Vertreibung vom Hof und bis zur Rückkehr als "arm" bezeichnet wird. Vgl. L i c h a Ń s k i, Biblioteka analiz literackich. Nr. 30, 43-54.

⁴Vgl. Ś w i d e r s k a, Dialekt Księstwa łowickiego 308-310; S. 157-165 dieser Arbeit. Zur Funktion der Namensuffixe vgl. auch allgemein Bogusława Ż a b s k a, Nazwiska żon i dzieci w mowie mieszkańców dawnego powiatu zbaraskiego. In: Festschrift Rospond 459; Mieczysław K a r a ś, O gwarowych formantach onomastycznych. In: Festschrift Taszycki 138-146.

merkmale "alt" bzw. "jung" und "männlich" bzw. "weiblich" jeweils durch eine ausgewogene Zahl von Romangestalten repräsentiert werden. Jenseits der Ausrichtung nach Sprache, Religion, Kultur usw. nimmt jede Zentralfigur ihre Interessen auf den drei Ebenen wahr, so daß es zu Überschneidungen kommt. Durch direkte Rede kann Kuba beispielsweise seine Situation einerseits als armer Knecht oder alter Mensch und andererseits als Mann allgemein definieren und sich dabei von reichen, jungen oder weiblichen Romanhelden absetzen. Ausdruck dieser Bezogenheit eines Helden auf das eigene "Ich" ist die subjektive Verwendung des Wortes "Mensch":

Erlebnis des Gegensatzes durch Kuba (arm), der warten muß, bis die Bauern (reich) gegessen haben. Der Knecht denkt:

"- Pół wołu bym zjadł z jedną abo z dwoma miseczkami kaszy... a juchy tak żrą jak te konie wygłodzone, jeszcze gotowe człowiekowi nie zostawić ni kosteczek". (J.7,123)

Boryna (alt) überdenkt sein Verhältnis zu den Kindern (jung):

"/.../ człowiek sam kiej ten palec". (J.2,30)

Antek (männlich) reflektiert über seine Beziehung zu Hanka (weiblich):

"- A gospodarstwo, a dzieci, a kumy - to i cały świat ła niej. Każda kobieta taka, każda.../.../ Ten ptak, co polatuje nad łągami, ma lepiej niżli człowiek drugi..." (J.4,68)

Anschließend beschreibt Hanka ihr Menschsein:

" A to człowiek żyje ciągiem jak ten samson, że nawet do sąsiadów pójść nie pójdzie i pogadaniem serca nie ucieszy. Dałby jej Antek kumy!" (J.4,69)

In anderen Fällen kann die eigene Situation auf dem Hintergrund kollektiver Interessen erfaßt werden. Jagna distanziert sich vom Dorfmüller und seiner Familie und identifiziert sich mit den "Leuten":

"- Żyją kiej dziedzice... Takim to dobrze... Po pokoju chodzę... na kanapach się wylegują... w cieple siedzą... słodko jadają, a ludzie na nich robią..." (J.6,108)

Das hohe individuelle und kollektive Selbstwertgefühl diktiert den Handlungsträgern die Sichtweise, mit der man etwaigen Gegenpositionen begegnet. Nicht zufällig spiegelt ein beträchtlicher Teil der direkten Charakterisierung Ansichten wider, die man objektiv als Vorurteile bezeichnen kann. Inhaltlich

erhellen die schrullig wirkenden Urteile der Helden und Heldinnen Aspekte des volkstümlichen Denkens, das im Roman zur merklichen Desillusionierung neoromantischer Vorstellungen bezüglich des Bauerntums führt, insofern als zu den häufigsten Vorwürfen, mit denen die Redenden sich gegenseitig überhäufen, die Dummheit, Unbeholfenheit und Charakterlosigkeit gehören.¹ Jenseits des Konsens, der die Mehrzahl der Romanfiguren als Mitglieder einer Gemeinschaft ausweist, ein Faktor, der durch die folgenden Ausführungen prinzipiell nicht in Frage gestellt wird, kennzeichnet die Protagonisten die Neigung, die jeweils andere Gruppe von Dörflern zu ironisieren. Dabei dient der spielerische Umgang mit scheinbaren oder echten Rivalen auf der Figurenebene der Unterhaltung der Zuhörerschaft in der fiktiven Romanwelt. Humorvoll und witzig warnt der alte Jambroży die Mutter Jagnas vor jungen Schwiegersöhnen:

"Jak świece chłopaki, papierosy palą, w karczmie tańczują, gorzałkę piją i ino patrzą za dzieuchami, która jakie morgi ma i trochę gotowego grosza, żeby balować było za co..." (J.6,110)

Bei ihren Beratungen werfen die Jungbauern ihrerseits den Alten Naivität und Dummheit vor:

"- A bo to co mądrego uradzą te słomiane wiechcie! /.../ Zbierają się, gorzały się napiją, wysapią, nawyrzekają i tyla z tych narad jest, co z łonskiego śniegu". (Z.7,121)

Ehe und Familie garantieren männlichen und weiblichen Helden gleichermaßen ein hohes Ansehen.² Wenn jedoch in getrennten Versammlungen die gleichsam spezifischen Fehler des jeweils anderen Geschlechts aufgezählt werden, bestimmt die Rede ein derber Humor. Durch vorgefaßte Meinung ergreift der Sprecher Partei und solidarisiert sich so mit seiner Gruppe, die ihn dadurch akzeptiert, daß man den Behauptungen kollektiv Glauben schenkt. Als beispielsweise Hanka und Józka sich allzu sicher sind, der Hof werde ihnen ungeteilt als Erbe zufallen, da Bo-

¹Die direkte Charakterisierung unterscheidet sich deutlich von der des dörflichen Erzählers. Vgl. hierzu S. 175-183 dieser Arbeit.

²Die hohe gesellschaftliche Stellung der Frau äußert sich in zahlreichen Sprichwörtern: "Dobra żona głowy mężowej korona" (J.2,30).

ryna erst wenige Monate vorher Witwer geworden ist und mit einer erneuten Heirat wegen des fortgeschrittenen Alters des Bauern nicht mehr gerechnet wird, gemahnt Jagustynka an die Unvorhersehbarkeit der Zukunft. Indem sie Entschlüsse der Männer als egoistisch und launenhaft diskriminiert, nimmt sie Einfluß auf ihre Gesprächspartnerinnen, zerstört deren ursprüngliche Vorstellungen, ohne selbst einen konstruktiven Ausweg aufzuzeigen, und verstummt, als man die negative Wirkung ihrer Worte an den aggressiven Reaktionen der Frauen gegen Unbeteiligte ablesen kann. Angeklagt werden Charakterzüge, die gleichsam im Wesen des Mannes liegen, und aufgrund derer jeder Bauer den Dörflerinnen a priori unterlegen ist. Um ihren Zuhörerinnen die "niedere" Natur¹ der Väter, Ehemänner und Brüder, die sich in einer zwanghaften Sinnlichkeit, der Treulosigkeit und Unfähigkeit zur Trauer gegenüber dem verstorbenen Partner äußert, plastisch vor Augen zu führen, greift Jagustynka zu einem Vergleich:

"Kuzden chłop to jak ten wieprzak, żeby nie wiem jak był nachlany, to do nowego koryta ryj wrazi... Ho, ho, jedna jeszcze nie dojdzie... nie ostygnie całkiem, a już za drugą się ogląda... pieski to naród... A jak to zrobił Sikora? W trzy tygodnie po pochowku pierwszej z drugą się ożenił." (J.6,105)

Die alte Landarbeiterin täuscht den Bauerntöchtern gegenüber Solidarität und Engagiertheit für weibliche Belange vor. Dabei geht sie mit Vorurteilen spielerisch um. Je nach Situa-

¹Umgekehrt tendiert der Konsens männlicher Romanhelden zur Betonung der Unterlegenheit von Frauen. Die Ironisierung bzw. Diskriminierung konzentriert sich insbesondere auf folgende Vorurteile: Frauen sind unfähig, wichtige Entscheidungen allein zu treffen (J.2,20); sind streitsüchtig und zänkisch (J.2,27); vergnügungssüchtig und oberflächlich (J.2,31); leben gedankenlos in den Tag hinein (J.3,68); können nur mit Gewalt zur Raison gebracht werden (J.7,130); wissen nicht, worüber sie reden (J.12,207); sind leicht zu beeinflussen und zu lenken (Z.1,15); sind weinerlich (Z.1,23); schwanken in ihren Gefühlen zwischen Freude und Trauer wie Kinder (L.6,135) und sind für rationale Argumente unempfänglich (L.10,259-260). Unter diesen Gesichtspunkten der Figurenrede solidarisiert sich der dörfliche Erzähler mit den männlichen Dörflern, indem er die obigen Vorurteile in seinen Äußerungen aufgreift. Vgl. hierzu exemplarisch Kap. J.11,191; J.11,213; Z.10,164; W.4,93. Zur Funktion der Ironie in geschlossenen Dialogpassagen vgl. Kap. Z.2,47.

tion befriedigt oder enttäuscht sie die Erwartungen der Dialogpartner, ohne daß der Leser in der isolierten Einzelszene für gewöhnlich erfährt, inwieweit die Heldin von den eigenen Behauptungen überzeugt ist. Im vorliegenden Beispiel muß man an der Aufrichtigkeit Jagustynkas zweifeln, wenn man die Abschnitte vergleichend heranzieht, in denen sie sich mit Boryna, Antek oder Jagna solidarisiert, um schließlich alle Mitglieder der Familie gegeneinander auszuspielen.¹

Mit der Diffamierung der männlichen Helden verknüpft die Intrigantin Aversionen, die in der Romanwelt einigen Haustieren entgegengebracht werden.² Die tägliche Fütterung der Hausschweine, die in Lipce Frauen vorbehalten bleibt, vertieft notwendigerweise Hankas Mißtrauen gegen Boryna. In dieser Hinsicht erweist sich das Zusammengehörigkeitsgefühl als anfällig und labil.³ Es kann sich nicht festigen, weil es gleichzeitig von den beiden anderen Interessen durchkreuzt wird, die Frauen zu Rivalinnen machen:

Jagustynka (arm, alt, weiblich),

Hanka und Józka (reich, jung, weiblich).

¹ Sie gibt nacheinander jedem der Beteiligten recht, um den jeweils abwesenden Familienmitgliedern zu schaden. Als erste begrüßt sie die mögliche Heirat Borynas, um sich an der Jugend zu rächen (J.1,18). Später verwickelt sie aber den Altbauern in Konflikte, indem sie Antek und Jagna bei deren ehebrecherischem Verhältnis unterstützt. Gleichzeitig wiederum hetzt sie den Vater gegen den Sohn auf, als sie diesem die Nachricht überbringt, Antek wolle den Hof anzünden. In ihrer teuflischen Menschenverachtung, der Erzähler bezeichnet Jagustynka nicht zufällig als "diabelska kuma", läßt sie sich von Schadenfreude lenken: "- Wezmą się za łby i pozagryzają jak te wściekłe psy - myślała często, wielce rada ze swojej roboty, że zaś zimą nie było widać co robić, to łąziła po chałupach z kądzielą, podsłuchiwała, a judziła jednych na drugich prześmiewając ze wszystkich zarówno". (Z.8,142) Vgl. hierzu auch L i c h a Ń s k i, Biblioteka analiz literackich. Nr. 30, 51-52.

² Es sei hier an die sprichwörtlichen Vergleiche zwischen Mensch und Tier erinnert, die dem Leser aus dem ersten Teil der Tetralogie bekannt sind. Kuba, der mit Haustieren im Stall lebt, empfindet gegen Hausschweine eine angeborene Abneigung. Fressende Schweine verleiten ihn zu folgendem Vergleich: "- Hale, te swynie to kiej człowiek niektóry, aby ino chycić cudze i zechlać..." (J.3,37) Vgl. auch Nowa księga przysłów polskich. Bd. 3, 489-494.

³ Mit dem Beginn des dritten Bandes verstärkt sich allerdings die Rolle weiblicher Romanfiguren. Vgl. Kap. W.10, 259-260.

Im Gegensatz zu Dörflern, die in Lipce keine Häuser, Felder und Familien besitzen und ihre Arbeitskraft ausschließlich anderen zur Verfügung stellen (z. B. Jagustynka), werden die Träger eines Familiennamens generell als reich bezeichnet. Andererseits läßt sich an vielen Textstellen belegen, daß die Reichen keine in sich homogene Gruppe bilden. Boryna lädt die Bauern Kłęb und Winciorek nicht zur Hochzeitsfeier ein, weil sie in der Besitz-Hierarchie untere Plätze einnehmen.¹ Tatsächlich wird aber erst im Verlauf des Romangeschehens sichtbar, daß auch unter den Hofbauern Spannungen vorherrschen:

"Juści, że byli w Lipcach bogacze całą gębą, byli i pomniejsi, którzy zarówno o zarobki nie stali, byli także jensi, u których aż piszczało z biedy, ale się do niej nie przyznawali, bych ino przyjacielstwa z bogaczami nie stracić i w jeden rząd zawždy z nimi stawać - ale i komorników, i takich, co ino chałupy mieli, też nie brakowało". (Z.7,112-113)

Aus der Sicht der Landarbeiter, Knechte und Mägde wird die Gegenpartei der Reichen nach zwei Fraktionen unterschieden. Ausdruck der Differenzierung ist die Verwendung der Begriffe "gospodarz" und "bogacz". Als Knecht steht Kuba grundsätzlich in Kontrast zu seinem Hofbauern und dessen Familie. Wenn Boryna ihm einen Verweis erteilt, weil er in der Kirche einen Platz einnahm, den die Bauern für sich allein beanspruchen, berechtigt ihn dazu die ökonomisch-materielle Überlegenheit. Darüber hinaus spielt der Hofbauer auch auf den Gegensatz zwischen Alt und Jung an, obwohl beide Gesprächspartner gleichaltrig sind. Dadurch daß Boryna an die Worte des Pfarrers erinnert, man solle die Alten achten, gibt er zu verstehen, daß Privilegien, die mit dem Alter zusammenhängen, nur den begüterten Dorfbewohnern zustehen. Damit gibt Borynas Rede Hinwei-

¹Die Ursachen der Aufsplitterung der Dorfgemeinschaft wurden von mehreren Forschern analysiert. Es kann nicht übersehen werden, daß Reymonts Roman auch den Zerfall der großen Bauernhäuser thematisiert. Borynas Tod und die Absetzung Dominikowas symbolisieren das Ende einer Epoche. Am Schluß des Romans ist der Fortbestand beider Höfe durch ungelöste Probleme deutlich gefährdet. Vgl. hierzu L i c h a r s k i, Biblioteka analiz literackich. Nr. 30, 35; R u r a w s k i, Reymont 293-294; W y k a, Próba nowego odczytania "Chłopów" Reymonta 70-71.

se auf die Unvereinbarkeit zweier Wertvorstellungen. In der älteren Tradition wird die Autorität ausschließlich vom Alter abgeleitet:

"Podstawowym autorytetem dawnej wsi, nie znającej jeszcze uwarstwień społecznych i różnic majątkowych, jest zespół ludzi starych, tych, którzy dużo przeżyli, dużo wiedzą i w każdym wypadku mogą poradzić. Ci to starcy są ogniwami, łączącymi silnie przeszłość z terażniejszością; gdzieniegdzie są oni po prostu władcami całej grupy, gdzie indziej znów raczej doradcami, szanowanymi powszechnie i słuchanymi."¹

Indem der Altbauer sich sowohl auf seinen Reichtum als auch das Alter beruft, gerät er in Widersprüche. In seiner Vorstellung schwebt ihm eine Dorfhierarchie vor, in der sich die Elite (gospodarze) durch Reichtum, Alter und Geschlecht auszeichnet. Alle anderen Dörfler, seien sie arm, jung oder weiblich, sind a priori zur Unterordnung verpflichtet. Kuba nimmt diese Ideen gedanklich auf und beschreibt mit ihrer Hilfe seine analoge Position innerhalb der Bauernschaft:

"- Jusci, juści... gospodarzem byłbym, to i baldach nosić bym nosił, a i dobrodzieja pod pachę wiódł, i w ławkach siadał, i z książki głośno śpiewał... a zem ino parobek, chocia i syn gospodarski, to mi w kruchcie stać abo przed drzwiami, jako te pieski..." (J.5,82)

Nimmt man Kubas Klage zum Anlaß, nachzuprüfen, welche Helden in der Kirche die ersten Plätze einnehmen, fällt auf, daß Borynas Idealvorstellungen in krassem Gegensatz zur Wirklichkeit stehen. Denn in den Vordergrund haben sich zwei Neulinge gedrängt. Außer Boryna und Kłęb tragen den Baldachin der Dorfvogt und Schmied. Die letzteren gelten zwar als reich, sind jedoch jung, d. h. ihr Anspruch auf den exponierten Rang beruht allein auf dem materiellen Besitz, dem Amt (Dorfvogt) und der Beziehung zum Gutsbesitzer.² Zu ihnen gesellen sich der Dorforrganist und der Pfarrer selbst, insofern als diese vier Romanfiguren Machtzentren vertreten, die außerhalb des

¹ B y s t r o ń, Kultura ludowa 31.

² Vgl. hierzu L i c h a ń s k i, Biblioteka analiz literackich. Nr. 30, 65; Vgl. auch S. 203-204 dieser Arbeit.

Dorfes liegen. Weil beide Fraktionen in der Kirche Eintracht demonstrieren, verleiten die zahlreichen Gottesdienste, Andachten und Prozessionen zu der Annahme, die reichen Hofbauern und Amtsträger bildeten in Reymonts Dorfwelt eine solidarische und harmonische Gemeinschaft.¹

Tätsächlich erschöpft sich der Konsens in der Verteidigung der gemeinsamen Vorrechte und der Abwehr fremder Ansprüche. Erste Hinweise auf Antagonismen liefert der Umstand, daß die Dorfelite, sieht man von den Kirchenszenen ab, an keiner Stelle des Romans geschlossen auftritt. Bei den zentralen Ereignissen - Verlobungs- und Hochzeitsfeier Borynas, Waldschlacht, Vertreibung der Deutschen und Versammlungen - fehlt stets mindestens ein wichtiger Repräsentant der Oberschicht. Da somit der Szene, in der Kuba die Kirche besucht (J.4,61-63), eine Ausnahmefunktion bzw. Schlüsselrolle zukommt, bietet es sich an dieser Stelle des Erzähltextes an, die Beziehungen zwischen den Helden genauer aufzuschlüsseln.

Stellt man den kurzen Textausschnitt in den Mittelpunkt, zeigt es sich, daß die vorangehenden Romankapitel auf die Kirchenszene konzentrisch ausgerichtet sind, so daß zuletzt die Träger des Baldachins und der Pfarrer dem Leser gut bekannt sind. Sämtliche Personen, die mit negativen Merkmalen ausgestattet werden, gelten in diesem frühen Stadium entweder als vermeintliche Gegner Borynas (Antek, Hanka, Schmied, Gutsbesitzer, Müller und Dorfvogt) oder hinterlassen beim Leser aufgrund ihres Handelns und Sprechens einen zwiespältigen Eindruck (Kłab, Pfarrer, Jagustynka und Dominikowa). Rivalität kennzeichnet das Verhältnis des Altbauern zur Familie:

"Antek ino na swoją stronę ciągnie, kowal też wypatruje, aby co chyć, a Józka? Skrzat głupi, któremu plewy jeszcze we łbie, co i nie dziwota, bo dzieusze mało co na dziesiąty rok idzie... Hanka kiej ta ćma łazi, a choruje jeno, i tyle zrobi, co ten pies zapłacze...

Toć i marnieje wszystko..." (J.2,27)

Während Antek und Hanka im Romanverlauf von diesen Vorwürfen

¹Diesen Standpunkt vertreten vor allem marxistische Ansätze. Vgl. hierzu B u d r e c k i, Reymont. Zarys monograficzny 126.

freigesprochen werden, belasten den Schmied immer neue Anklagen, die sich wenig später, als dieser zum ersten Mal direkt auftritt, bestätigen.¹ Durch Borynas Anschuldigungen geraten auch der Dorfvogt, Müller und Gutsherr ins negative Schlaglicht. Einer allzu positiven Charakterisierung des Dorfgeistlichen seitens Agatas, Kubas und weiterer Dörfler widersetzt sich der dörfliche Erzähler dagegen, indem er dessen Guthertigkeit als gekünstelt karikiert. Da der Bauer Kłab die alte Agata zum Betteln fortgejagt hat, kann man anfänglich auch ihm keine lobenswerten Eigenschaften abgewinnen.² In dieser Hinsicht läßt sich zusammenfassen, daß die Szene in der Kirche von Lipce Personen zusammenführt, denen der Erzähler und der Altbauer Boryna gleichermaßen mit Mißtrauen begegnen. Im Anschluß zerfällt die Gemeinschaft der Reichen, und es kristallisieren sich neue Gruppierungen heraus, in denen Boryna und der Schmied einander feindlich gegenüberstehen. Es kann in Anlehnung an die Ausführungen in Kapitel 8 dieser Arbeit gegenwärtig präzisiert werden, daß der Erzähler ungleich stärker die Vertreter der Figurengruppen eins und zwei zu Wort kommen läßt, wohingegen der Pfarrer, Organist, Müller, Schmied, Dorfvogt und Schankwirt ihre Ansichten über das Dorf und seine Bewohner verheimlichen oder hinter einem doppeldeutigen Rollenspiel verbergen. Sieht man vom Schmied ab, der im Jähzorn einige Male seine Gedanken verrät, erhält man detaillierte Auskünfte über die anderen nicht zuletzt dank der Kritik durch dritte Personen. Gerade dieses Element trägt bei entsprechender Anzahl der Stimmen zur "Demontage" der genannten Romanfiguren bei. Ins Kreuzfeuer der Kritik geraten naturgemäß vor allem die ranghöchsten Vertreter des Dorfes: der Dorfvogt und der Geistliche. Aus sprachlicher Sicht geben die Meinungen

¹Der Held erfüllt die Erwartungen des Lesers, indem er listig und raffgierig nach Borynas Besitz strebt. Vgl. Kap. J.5,99-100.

²Allerdings sind die Meinungen der Dörfler über die Handlungsweise dieses Helden geteilt. Sein Verhalten wird erstmals entschuldigt, als Boryna selbst erläutert, welche Gesetze zwischen Bauer und Magd auf einem Hof herrschen. Auf Kritik stößt Kłab nur bei der armen Jagustynka. Zur Darlegung der Ansichten Borynas vgl. Kap. J.2,30.

über den Pfarrer das interessantere Untersuchungsobjekt ab, weil die Kritik an verschiedenen Punkten ansetzt und unterschiedliche Stilmittel aufweist. Während einige Dörfler sich mehrfach zu Wort melden, muß festgehalten werden, daß insbesondere Boryna sich jeder direkten Meinungsäußerung enthält. Umsichtig und geschickt formuliert die Bäuerin Kłębowa ihre Unzufriedenheit, indem sie eine dritte Person, die dem Leser bzw. den meisten Romanfiguren noch unbekannt ist, zitiert. In der Lichtstube Borynas berichtet sie den versammelten Dörflern von Rocho, einem geheimnisvollen Bettler und Prediger. Als positiv wird hervorgehoben, daß dieser die Nähe der einfachen Menschen sucht und mit ihnen zusammenlebt. Das zweite Lob bezieht sich auf das religiöse, nationale und pädagogische Engagement Rochos für die Dorfgemeinschaft und die gleichzeitige Bescheidenheit, mit der er sich für seine Dienste entlohnen läßt. Um den Verdacht von sich zu weisen, sie kritisiere öffentlich den katholischen Gemeindepfarrer, vermischt die Bäuerin eigene Erfahrungen mit Gerüchten, die nicht überprüfbar sind. Im letzteren Fall weiß sie vom Hörensagen zu berichten, der Volksprediger habe es abgelehnt, das Pfarrhaus zu betreten. Bei dieser Gelegenheit wird Rocho folgender Ausspruch in den Mund gelegt:

"- Z narodem mi ostać, nie na pokojach moje miejsce..." (J.7,120)

Rochos bzw. Kłębowas Anspielung auf den elitären Vertreter der Amtskirche gibt offensichtlich kollektive Ressentiments der versammelten Bauern und Bäuerinnen wieder, da niemand seine Partei ergreift. Folglich können drei Aspekte hervorgehoben werden:

1. Der Pfarrer distanziert sich vom Dorf und zieht sich allzu gern ins Pfarrhaus zurück.
2. Er engagiert sich nicht genügend für seine Gemeinde, kümmert sich nach Ansicht der Dörfler nicht um die Tagesprobleme der Menschen und überläßt den Schulunterricht der Kinder anderen.
3. Für seine Dienste läßt er sich zu hoch bezahlen, d. h. er bereichert sich auf Kosten der Gemeindemitglieder.

In den Gesprächen der Helden kehrt wenigstens einer dieser drei Kritikpunkte ständig wieder. Am schwersten wiegt indes

der Vorwurf der Bereicherung, zumal wenn er von Personen vorgetragen wird, die dem unmittelbaren Umfeld der Pfarrei angehören. Als man voller Enthusiasmus über die Klugheit und Güte des Dorfpastors spricht, spöttelt der alte Kirchendiener:

"- Juści... pewnie... na brzuch se nie pluje ani drugiemu na brodę, a co mu kto da, weźmie..." (J.6,109)

Einen Schritt weiter wagt sich der Schmied vor, der auf den Hinweis, der Pfarrer sei ein gebildeter Mensch und könne den Menschen helfen, erwidert:

"- Uczony, jak wziąć trzeba, ale nie, kiej co dać komu..." (J.10,159)

Und tatsächlich kann bzw. will dieser in der vorangehenden Szene, auf die sich der Sprecher bezieht, Antek bei seinem Problem keine Unterstützung anbieten, weil ihn die Sorge um eine alte Mähre mehr beschäftigt als die Krise des jungen Bauern.¹ Wie alle anderen Ratsuchenden zieht sich auch Antek enttäuscht zurück. Mit Bedauern stellt er dabei fest:

"Juści, i kobyły szkoda, choć ta i ślepa, i stara, ale zawsze człowiekowi powinna być pierwszyczna!" (J.10,156)

Die drei Äußerungen belegen das gespaltene Verhältnis der Helden zum Dorfpfarrer, dem es nicht gelingt, wesentliche Aufgaben von unwesentlichen zu unterscheiden, und der mehr als Verwalter des Kirchenbesitzes in Lipce denn als Geistlicher auftritt. Obwohl sich dieser Ansicht im Romanverlauf weitere Personen anschließen, herrscht bezüglich der Charakterisierung dieses Einzelhelden spürbare Unsicherheit, die auch nicht dadurch behoben wird, daß der personale Erzähler das falsche Spiel des Pfarrers nach und nach aufdeckt. Denn sowohl Jambroży, der Schmied, Antek als auch Jagustynka, die Bäuerin Kozłowa und die Organistenfrau sind ihrerseits in Rivalitäten verstrickt und können nicht als glaubwürdige Zeugen angesehen wer-

¹ Im Falle des Dorfgeistlichen und ähnlich zwiespältiger Handlungsträger prägte Lichański den Terminus der "Scheinpersönlichkeit" ("osobowość pozorna"). Jasio, der in seiner Entscheidung, Priester zu werden, gegen Ende der Erzählung zu wanken beginnt, beschreibt seine Krise mit Hilfe der Metapher: "- Tak mnie parzy sutanna!" Die Erwiderung des Pastors gleicht einem Selbstbekenntnis: "- Jak się przyzwyczaisz, to będziesz ją nosił niby drugą skórę." (L.12,227) Vgl. L i c h a ń s k i, Władysław Stanisław Reymont 32-33.

den. In dem Kräftespiel zwischen kollektiver Kritik und dem diffamierten Individuum beobachtet man im Gegenteil Momente, die den Angeklagten zu entlasten scheinen, weil ihn am stärksten Dörfler und Dörflerinnen belasten, die selber besonders negative Eigenschaften verkörpern. Aufgrund der eigenen Habgier, Böswilligkeit und Falschheit sind die entschiedensten Widersacher (Schmied, Dorfvogt, Müller, Organisten, Kozłowa und Jagustynka) nur bedingt kompetent, dem Informationsbedürfnis des Lesers zufriedenstellend nachzukommen.

Erst in den letzten Kapiteln der Tetralogie reflektiert der Pfarrer über seine Situation im Dorf und offenbart seine Doppelnatur, die Menschenliebe vortäuscht. Als Jasio die Soutane anlegt, belehrt er ihn:

"Ale uważaj na siebie i nie spoufalaj się z chłopami, bo kto się zada z plewami, tego świnie zjedzą!" (L.9,186)

Nach diesem Motto handeln in Reymonts Dorfwelt auch die anderen Amtsträger und Handwerker ("bogacze"), indem sie ihre Überlegenheit gegenüber den Hofbauern ("gospodarze") signalisieren. Das Gewicht der beiden gesellschaftlichen Kräfte von Kirche und Staat kennzeichnet nach Ansicht Lichańskis ständig folgendes Symptom:

"Powagę obu tych układów hierarchicznych osłabia pewna wspólna im cecha: oto wszyscy ich przedstawiciele - od naczelnika powiatu, reprezentanta władz zaborczych, poczynając, a na lipeckim 'dobrodziej' i jego organiście kończąc - żyją ze wsi, eksploatując ją niczym jakieś krajowe, na podorędziu znajdujące się Kongo."¹

In diesem Sachverhalt liegt der Grund, warum Boryna zwar den Dorfvogt, Müller, Schmied und Organisten, niemals aber den Kirchenvertreter persönlich in Mißkredit bringt. Nur die Neutralität der Zentralfigur vom Range Borynas garantiert ein kompositorisches Gleichgewicht zwischen den drei Figurengruppen und ermöglicht einem seiner Repräsentanten den Aktionsradius, den er zu seiner Entfaltung braucht, ohne daß antiklerikale Untertöne sein Handeln vorzeitig demaskieren.

Die jeweilige Zuordnung zu Reich, Arm, Alt oder Jung wird

¹ D e r s . , Biblioteka analiz literackich. Nr. 30, 57.

über die bisherigen Ausführungen hinaus dadurch erleichtert, daß die Figuren außerhalb des eigenen Hofes und Familienverbandes dazu neigen, sich einer homogenen Gruppe anzuschließen. Daher kann es nicht überraschen, wenn man Boryna weit öfter bei den alten, reichen und männlichen als bei den armen, jungen und weiblichen Helden vorfindet.¹

Personen, die mit ihm in Kontakt treten, erwarten gewöhnlich eine gruppeninterne Solidarität. Wenn der Dorfgorganist ihn nach Tymów in seinem Wagen mitnimmt, akzeptiert er ihn als Angehörigen seiner Interessengruppe ("bogacze") und benutzt die Gelegenheit, um sich seiner Loyalität gegen die Familie Pacześ ("gospodarze") zu versichern. Nicht nur aus persönlichem Interesse, das der Altbauer für die Tochter hegt, sondern auch aus dem Gefühl der Beleidigung der Hofbauern heraus, wendet sich Boryna insgeheim gegen den Gesprächspartner:

"- Hale, taki tam łachmytek miescki, wielga mi osoba, co ino gospodarskim kurom pod ogon uważa, czy la niej jajków nie niesą, abo i ludziom w garście, będzie się ta przekpiwała z rodowych gospodarzy! Wara ci od Jagusi!" (J.5,88)

Je nach Konfiguration kann jeder Held, der hinzutritt, um in einer Szene mit anderen Dörflern Verbindung aufzunehmen, als Eindringling bzw. als Repräsentant der gegnerischen Partei empfunden werden, da für ihn nicht immer ersichtlich ist, welchen Anlaß und Charakter die Versammlung besitzt. Mit den jungen und reichen Bauern verbindet Jagustynka keine einzige Gemeinsamkeit. Als sie sich daher in deren Gespräch einzumischen versucht, wird sie verjagt. In anderen Situationen gestaltet sich dieses Gruppendenken komplizierter. Jambroży (arm, alt, männlich) spricht Boryna auf dem Jahrmarkt als Altersgenossen an und erhält eine Abfuhr, da der Altbauer bereits mit seinem Schwiegersohn, dem Schmied, spricht. Statt der erwarteten Korrespondenz der Merkmale "männlich" bzw. "alt" bestimmt diese Szene bereits das Merkmal "reich". Boryna, mit dem Vornamen

¹ Aus diesem Rahmen fällt umso deutlicher die Szene heraus, in der Boryna auf dem Jahrmarkt Jagna anspricht, die auf diese ungewöhnliche Situation entsprechend verunsichert reagiert. Vgl. Kap. J.5,94-97.

angeredet, reagiert auf die plötzliche Störung aggressiv:

"- Komu Maciej, to Maciej, a tobie wara! Widzisz go, juczę. Za pan brat świnia z pastuchą." (J.5,99)

Im Verlauf der kurzen Szene lenken die ungleichen Gesprächspartner vom aufbrechenden Gegensatz ab, indem sie das heikle Thema ausklammern und schnell nach Gemeinsamkeit suchen.¹

Dank dieser Flexibilität kann Jambroży anschließend als intimer Vertrauter des Altbauern auftreten, von diesem mit der Vorbereitung der Verlobung beauftragt und mit weitreichenden Vollmachten ausgestattet werden.

Zieht man aus den bisherigen Ergebnissen der Figurenanalyse das Fazit, läßt sich konstatieren, daß Reymonts bäuerliche Romanhelden ihre Position auf mehreren Ebenen gleichzeitig einnehmen. Sie bringen individuelle, familien- und gruppenspezifische, soziokulturelle und gesellschaftliche Anliegen zur Sprache und sind bestrebt, diese gegen etwaige Widerstände redend und handelnd durchzusetzen.

Für die Teilnahme an diesen Interaktionen gilt der Faktor der existentiellen Eigenständigkeit und sozialen Geborgenheit als wichtige Voraussetzung.² Borynas Leitfunktion im Roman ergibt sich nicht nur aus der Häufigkeit der Auftritte und der Zahl der Rivalen, sondern auch aus der Einseitigkeit und Befangenheit, mit der er Interessen wahrnimmt und sich hierbei der Mitspieler erwehrt oder bedient.³

Die Interessen der übrigen Bauern, Amtsträger und Handwerker werden, verteilt auf verschiedene Stellen des Erzähltext-

¹Bei dem raschen Wechsel von Kontrast- und Korrespondenzrelationen handelt es sich um keinen einmaligen Vorgang. Ein ähnliches Phänomen bestimmt z. B. auch das Verhältnis zwischen Jambroży und Dorfvogt. Dieser distanziert sich zunächst vom Kirchendiener: "- Kruchty pilnuj, dziadu, a do gospodarzy ci zasie" (J.11,196), um sich ein Kapitel später mit diesem auf die gleiche Stufe zu stellen. Vgl. Kap. J.12,215-216.

²Im Roman "Chłopi" sind beide Merkmale miteinander in der Weise verbunden, daß keiner der aufgezählten Höfe von einer Einzelperson bewirtschaftet wird.

³Zur Funktion von Helfer und Widersacher vgl. zusammenfassend P f i s t e r, Das Drama 233-235; Vladimir P r o p p, Morphologie des Märchens. Herausgegeben von Karl Eimermacher. (Frankfurt am Main) 1975, 79-80.

tes, thematisiert, so daß ihrem Handeln die Kontinuität fehlt. Aufgefangen wird das Ungleichgewicht durch die Zeichnung besonders krasser Antagonismen zwischen den Amtsträgern und den Kleinbauern.¹

Rivalität kennzeichnet das Verhältnis aller Besitzenden in Lipce, folglich also auch die Beziehung von Pfarrer und Organist. Beide Parteien werfen sich immer wieder gegenseitig vor, die Kirchengemeinde auszubeuten. Nach der Ankunft ihres Sohnes klagt die Organistenfrau über den Egoismus des Dorfgeistlichen, weil er deren Einkünfte schmälert:

"- Przecież rozumiesz, jak harujemy i zabiegamy, aby chociaż wam było trochę lepiej. Sam wiesz, jak ciężko, tyle nas w domu, a przychody coraz mniejsze i żeby nie te trochę ziemi, to byśmy przy naszym proboszczu musieli nieraz głodem przymierać. Wiesz, proboszcz się teraz sam godzi z chłopami o śluby i pogrzeby, sam, słyszane to rzeczy! powiada, że ojciec z ludzi zdzierał! Jaki mi dobrodziej z cudzej kieszeni." (L.9,184)

In diesem Zusammenhang muß auf Jagnas besondere Bedeutung eingegangen werden. Ihre Schlüsselposition in der Romanwelt resultiert nicht zuletzt aus ihrer Ausnahmefunktion, die sich darin äußert, daß sie dem Prinzip, materielle Interessen handelnd durchzusetzen, gleichgültig gegenübersteht. Als Kontrastfigur bildet sie einen gewichtigen Gegenpol zu Boryna und den anderen Besitzenden. Aus der Tatsache, daß Jagna von allen Zentralfiguren am wenigsten durch das Handeln charakterisiert werden kann, zog Tumas-Richter folgende Schlußfolgerung:

"Ягна в 'Мужиках' почти не действует. Вся её жизнь сосредоточена на её внутренних проблемах, но тем не менее она - катализатор почти всех событий романа."²

¹Der Pfarrer und Rocho helfen den Bäuerinnen im Frühjahr bei der Bestellung der Felder. Dabei gehen die Kleinbauern und Kätner leer aus. Als der "Pastor" zur Rede gestellt wird, flüchtet er sich in Ausreden, die ihm herbe Kritik einbringen: "La gospodarzy jest wszystko, a ty, biedo to, kamienie gryź i łzami popijaj! Owczarz jeno stoi o barany, bo je strzyże, a z czegoż to nas oskubie, cheba z tych wszy!" (W.6,163)

²Emilia Alicia T u m a s - R i c h t e r, A Comparative Analysis of Women Characters In The Quiet Don By M. Sholokhov And The Peasants By W. Reymont. (Russian Text.) University of Colorado 1977, 81.

Gerade diese Andersartigkeit drängt Jagna in die Rolle eines Opfers fremden Besitzstrebens, ein Umstand, der folgerichtig zuerst Boryna und dann nacheinander Borynas Rivalen auf den Plan ruft. Bei der Charakterisierung von Dörflern, die nicht am Verteilungskampf partizipieren, dominiert die Rede über das Handeln. Jambroży oder Jagustynka fungieren in dieser Hinsicht nicht als Kontrahenten und somit auch nicht als gleichberechtigte Mitspieler der Hofbauern, Amtsträger und Handwerker. Gelegentlich dient ihre Präsenz der Darstellung einer in der betreffenden Szene anwesenden Zentralfigur. Die Aggressivität, mit der Boryna dem Kirchendiener begegnet, als dieser ihn allzu vertraulich anredet, merkmalisiert den bäuerlichen Standesdünkel und nicht so sehr Eigenschaften der konkreten Nebenfigur. Während Jambroży zunächst die Aufgabe eines erzähltechnischen Behelfs übernimmt, verwandelt er sich in anderen Szenen in eine bedingt "handelnde Nebenfigur".¹ Dabei führen die so bezeichneten Romanfiguren Aufträge einer Zentralfigur aus. Sie sind Boten, Gehilfen, Parteigänger, treue bzw. falsche Berater.

Das Eingreifen Jagustynkas und Jambrożys verleiht dem zentralen Romangeschehen neue Richtung, verändert allerdings in keinem Fall die Ausgangssituation der Genannten. Sobald Nebenfiguren nicht als Helfer einer Zentralfigur auftreten, repräsentieren sie konventionelle literarische Typen des Milieus, das durch "Füllfiguren" sein Kolorit erhält:

"Vereinzelte Füllfiguren werden leicht als lähmend empfunden, wenn sie nicht vielleicht irgendeine bestimmte Seite des Milieus reizvoll vertreten, das eben in diesem Augenblick den Helden umfängt."²

Borynas Hochzeitspläne kündigen sich an, lange bevor Jagnas Mutter aufgesucht wird. Der Kirchendiener faßt bereits bekannte Informationen zusammen, ergänzt sie durch neue und stellt die Gesprächspartnerinnen vor die Entscheidung, ohne den Namen seines Auftraggebers *expressis verbis* nennen zu müssen. Par-

¹Zur Erläuterung des Begriffs vgl. P e t s c h, Wesen und Formen der Erzählkunst 210-214.

²Ebd. 212-213.

allel dazu stellt der Kirchendiener den Typ des vergnügungssüchtigen Alten dar, der stets zum Scherz aufgelegt ist. An seine Seite treten wahlweise Figuren, die weitere Schwankmotive personifizieren: Alkoholismus, Prozeßwut, Aberglauben, Geiz, Geldgier usw.

Aus der Analogie von Merkmalen kristallisieren sich Parallelfiguren heraus. Zu nennen sind die drei Intrigantinnen Jagustynka, Weronka und Kozłowa, die beiden bäuerlichen Wanderhandwerker Bartek und Mateusz, die Dorfpolitiker Grzela, Rocho und Kłęb oder die Knechte Kuba, Pietrek und Walek.¹

Zwar stiften die als "Dorfhexen" verhaßten Frauen im Dorf Unruhe durch böartige Ränkespiele, aber sie ähneln ansonsten einander nur wenig. Unterschiedlich gestalten sich ihre Einflußmöglichkeiten. Weronka tyrannisiert die eigene Familie. Die Bäuerin Kozłowa wiegelt dagegen in blindem Haß Arm gegen Reich auf, ohne deswegen selbst zu Einfluß zu gelangen. Jagustynka beherrscht das ganze Dorf, weil sie allein Zutritt zu den Hofbauern besitzt. Sie ist den beiden Parallelfiguren deutlich überlegen. Nur sie ist imstande, vom individuellen Schicksal zu abstrahieren, die Ursachen der eigenen und fremden Schuld zu erkennen und die Tragik menschlicher Existenz auf dem Hintergrund herrschender Lebensbedingungen zu erfassen:

"- Tyle się już ludzkiej biedy najadłam, że me w końcu do cna rozebrało. Człowiek nie kamień, broni się przed sobą choćby tą złością na cały świat, ale się nie obroni, przyjdzie taka pora, co już nie zdzierży więcej i w ten piasek dusza mu się rozsypie żałosny. /.../
- I nie ma końca tej ludzkiej marnacji." (W.3,69)

Das Bewußtsein der Mitschuld befähigt sie, Gedanken zu formulieren, die den anderen Dörflern fremd bzw. unvernünftig erscheinen. Geradezu umstürzlerisch klingen in dieser Hinsicht ihre Ansichten über die Gleichheit von Mann und Frau, die vor-eheliche Liebe oder die Trennung von Kirche und Staat.

¹Vgl. hierzu L i c h a ń s k i, Biblioteka analiz literackich. Nr. 30, 41-42.

9. Literarische Typologie bürgerlicher und bäuerlicher Romanfiguren bei Reymont

Zwischen der Darstellung des bunten Spektrums von Nebenfiguren und der Gesamtkomposition erzählender Kunstwerke besteht nach Ansicht Petschs folgender grundsätzlicher Zusammenhang:

"Wie alle mehr vordergründigen Glieder des epischen Organismus, zeigen /.../ auch die Figuren zweiten und niederen Grades ein besonders reich entwickeltes Eigenleben. Dennoch werden sie sich in keinem erzählenden Kunstwerke von ihrem Stamme lösen; je reicher und höher sie sich selbst entfalten, um so entschiedener, tiefer und vielsagender wird ihre Beziehung zum Ganzen sein."¹

Reymonts Erzähltexte stellen an die Interpretation eine spezifische konzeptionelle Anforderung, insofern als in ihnen eine als Individuum definierte Hauptfigur nicht in jedem Fall erkennbar ist.² Nach übereinstimmender Meinung mehrerer Forscher wird im Roman "Chłopi" die zwischen den Teilen und dem Ganzen vermittelnde Gestaltungskraft durch das Dorf symbolisiert.³ Der Kritiker F. Böök erweiterte diese These, als er auf eine wichtige Parallele zwischen der Tetralogie und dem Roman "Ziemia obiecana" hinwies:

"Powieść Reymonta o polskim chłopie, podobnie jak jego Ziemia obiecana, ma za bohatera kolektywne pojęcie. Wieś Lipce jest tu tak samo główną postacią akcji, jak miasto Łódź w poprzednim romansie."⁴

¹ P e t s c h, Wesen und Formen der Erzählkunst 212.

² Vgl. L i c h a ń s k i, Władysław Stanisław Reymont 27. Der Forscher zählt hierbei vor allem folgende Werke auf: "Pielgrzymka do Jasnej Góry", "Z ziemi chełmskiej", "Ziemia obiecana", "Sprawiedliwie", "Fermenty", "Chłopi", "Marzyciel", "Wampir" und "Rok 1794".

³ Vgl. Antoni P o t o c k i, Szkice i wrażenia literackie. (H. Sienkiewicz, Wł. St. Reymont, Ig. Dąbrowski, St. Żeromski, W. Sieroszewski, K. Tetmajer, J. Kasprówicz, Ant. Lange i inni.) Lwów 1903, 50-51; P e i p e r, "Wstęp" do "Małżeństwa Macieja Boryny". Pisma. Bd. 2, 60-61; Wilhelm F e l d m a n, Współczesna literatura polska. Okresem 1919-1930 uzupełnił Stefan Koźmicki. Kraków 1930, 162-163; K r z y ż a n o w s k i, Twórca i dzieło 84-85; M i ą z e k, Polnische Literatur 221.

⁴ Zitiert nach W ę d k i e w i c z, "Chłopi" Reymonta w Szwecji 41.

Mit dem Hinweis auf den "kollektiven Helden" wird Böök zwar der panoramaartig angelegten Romanwelt beider Texte interpretatorisch gerecht, übersieht aber, daß mit diesem abstrakten Oberbegriff zwei Gebilde bezeichnet werden, die sich wesentlich voneinander unterscheiden. Dieser Aspekt läßt sich nur unzulänglich mit der Angabe der Schauplätze "Łódź" und "Lipce" bzw. "Stadt" und "Dorf" auf eine Formel bringen. Stattdessen empfiehlt es sich, auf den andeutenden Charakter des Romantitels zurückzugreifen, da hier bei der Klärung der Frage nach dem "kollektiven Helden" wichtige Aufschlüsse möglich sind.

Im Mittelpunkt der ersten Erzählung steht ein Raum, der in Analogie zu alttestamentarischen Bildern als "Gelobtes Land" vorgestellt wird und im Erzählverlauf den Namen der Industriestadt Łódź erhält. Zwischen Symbol und Realität der Romanwelt bestehen große Widersprüche, so daß der Titel allenfalls die illusorischen Hoffnungen der Menschen, die auf der Suche nach einer neuen Zukunft in die Stadt strömen, transponiert.¹

In den Rhythmus der Industriestadt eingebunden, ordnen sich die Romanhelden als Arbeiter, Techniker, Angestellte oder Fabrikanten unterschiedlos einer gigantischen Maschinerie unter, die in den Fabriken, Kontoren, Banken und in allen Winkeln der Stadt ein automatenhaftes Eigenleben führt und menschliches Handeln reglementiert. Mit dem Identitätsverlust, der sich in der Einbuße menschlicher Werte und der Verkümmerng des Seelenlebens äußert, verbindet der Erzähler ein Menschenbild, das

¹Diese Interpretation bietet sich an, da Reymont in seinen Romanen und Novellen zum jeweiligen Titel eine Vielzahl von Bezugsmomenten herstellt. Formal macht sich dieses Kunstmittel dadurch bemerkbar, daß der Titel an exponierten Stellen des Textes als leitmotivisches Stichwort wiederauftaucht. Das in der gleichnamigen Romanskizze genannte Adverb "sprawiedliwie" wird als Motto von den Figuren und vom Erzähler mehrfach aufgegriffen, thematisch variiert und durch den dreifachen Ausruf am Schluß akzentuiert. Im Roman "Ziemia obiecana" desillusioniert der Erzähler die Vorstellungen vom modernen Utopia, während die Romanfiguren in ihrer Definition des Begriffs zwischen Enthusiasmus und Skepsis schwanken. Kommentierende, andeutende bzw. auflösende Funktionen des Titels lassen sich besonders in folgenden Texten nachweisen: "Pracy!", "Szczęśliwi", "Bunt", "Wampir", "Komediantka", "Fermenty", "Oko w oko", "Spotkanie", "Przed świtem", "Pewnego dnia", "Sielanka", "Tęsknota", "Ave patria", "I wynieśli", "Wożanie", "Skazaniec nr 437", "Na krawędzi", "Cmentarzysko", "Marzyciel", "Nil desperandum" (vgl. "Rok 1794") und "Osądzona".

von dem des bäuerlichen Romanhelden in der Tetralogie abweicht.¹ Im Roman "Chłopi" wird mit dem Titel nicht auf den Raum, sondern auf Angehörige eines sozialen Standes verwiesen. Durch die Verwendung der Pluralform "Die Bauern" wird, wie in keinem zweiten Werk des Autors, der Mensch als politisches Wesen definiert, das sich in der Gemeinschaft anderer handelnd entfaltet.² Das anthropozentrische Anliegen Reymonts schlägt sich außerdem im Gebrauch von Bezeichnungen nieder, mit denen der Begriff der Gemeinschaft näher erläutert wird.³ Bei der Analyse des umfassenden Wortmaterials in Form von Kollektiva und sonstigen Sammelnamen erscheint es ratsam, sich auf Ausdrücke zu beschränken, denen in der Häufigkeitsskala vor weniger repräsentativen der Vorzug gegeben wird. Auf diese Weise kristallisieren sich die Zentralbegriffe "ludzie", "gromada" und "naród" heraus.

Die schwächere Integrationskraft der städtisch geprägten Romanwelt impliziert dagegen Helden, die Bestandteil einer gesichtslosen Menschenmasse sind: "tłum", "tłumy", "masa", "masy", "tysiące ludzi" u. ä.⁴ Indem die Protagonisten aus der Menge heraustreten, nehmen sie individuelle Züge an und

¹Vgl. Marian P i e c h a l, *Żywe źródła*. Warszawa 1985, 109-124; Jan D e t k o, *Temat wielkiego miasta w twórczości Żeromskiego i Reymonta*. In: *Żeromski i Reymont* 151-156.

²Es fällt auf, daß in den übrigen 88 Werken, sofern mit dem Titel überhaupt Helden benannt werden, stets der Singular vorkommt: "Franek", "Syn szlachecki", "Adeptka", "Tomek Baran", "Komediantka", "Venus", "Lili", "Matka", "Wampir", "Czekam...", "Zabiłem!", "Z wędrowek Haruna Al Reszyda", "Marzyciel", "Jańskie ambicje", "Skazaniec nr 437", "Księżniczka", "Osądzona" und "Gęsiarka". Ausnahmen von dieser Regel bilden nur die Titel: "Szczęśliwi" und "I wynieśli".

³Vgl. R u r a w s k i, *Reymont* 294.

⁴Zur Erläuterung dieses Unterschieds eignen sich die zahlreichen motivgleichen Szenen beider Romane. Herausgegriffen wird die Beschreibung des Trauerzugs bei der Beerdigung Borynas und Bucholc'. Beide Schilderungen erstrecken sich über rund acht Textseiten. Im Roman "Ziemia obiecana" dominiert der Ausdruck "łódź", gefolgt von "masy", "tłum", "tysiące", "falangi", "morze głów" u. a. Während die Bezeichnung "ludzie" fast völlig fehlt, besitzt sie in der Tetralogie große Bedeutung und wird nur vom Begriff "naród" übertroffen. Vgl. R e y m o n t, *Pisma (Jodełka-Burzecki)*, Bd. 3, 313-321; "Chłopi", L. 1, 24-31.

entziehen sich dem Blick, dadurch daß sie im Menschenstrom, der sich ununterbrochen über die Straßen ergießt, untertauchen. Ihrer Funktion entsprechend agieren sie als Einzelgänger, denen einerseits die Fähigkeit fehlt, sich zu integrieren, und die andererseits nicht imstande sind, die Stadt zu verlassen. Mit zunehmender Desorientierung wächst die Isolation des bürgerlichen Romanhelden:

"Cywilizacja industrialna wytwarza właściwy sobie typ stosunków. Charakteryzuje go brak żywszych związków, które łączyłyby człowieka z człowiekiem. Społeczeństwo staje się układem wyizolowanych jednostek."¹

Diesen Zusammenhang skizziert besonders klar die Erzählung "Pewnego dnia", weil dort der Held diesen Zustand paradoxerweise als natürlich empfindet.² Der Arbeiter Pliszka verläßt die Fabrik nur noch ungern, obwohl ihm die menschenleeren Hallen Angst einflößen:

"Ale mimo wszystko było tutaj panu Pliszce lepiej niżli w domu, bo tutaj nie czuł siebie, nie czuł ciężaru własnej duszy, nie tęsknił, przywarł jak pies do nóg odpoczywających potworów i chociaż w trwodze, czuł się przy nich spokojny, bo nie był pozostawiony samemu sobie."³

Auch wenn der Erzähltext lediglich einen Ausschnitt aus dem Leben der Hauptfigur thematisiert, kann man dank der eingeschobenen Kommentare des Erzählers in groben Zügen die Biographie überschauen. Pan Pliszka wurde in einem Dorf geboren und verbrachte in ländlicher Natur wohl eine glückliche Jugend, bevor er nach Łódź kam. In der Fabrik verliert er ein Bein und eignet sich nur noch zum Aufzugführer. Nach zwanzig Jahren betrachtet man ihn als die "älteste Maschine" in der

¹Aleksandra B u d r e c k a, Zagadnienie natury i cywilizacji w twórczości Reymonta. In: Prace Polonistyczne 24 (1968), 56.

²Zur Interpretation der Erzählung vgl. Jerzy S p e i n a, Pewnego dnia... Władysława Stanisława Reymonta. In: Nowela, opowiadanie, gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych. Pod redakcją Kazimierza Bartoszyńskiego, Marii Jasińskiej-Wojtkowskiej, Stefana Sawickiego. Warszawa 1974, 124-135.

³R e y m o n t, Pisma (Bar), Bd. 8, 157.

Fabrik. Sein Kontakt zur Außenwelt reduziert sich auf Wahrnehmungen, die er aus dem offenen Aufzug macht:

"/.../ wiedział, że jeśli w suszarni na czwartym pietrze rano świeci słońce, to już na pewno wiosna, a jak w apreturze - to lato jest z pewnością. Zimą poznawał po śniegu, no i po tym, że w postrzygalni palono światło do południa."¹

Der Versuch, sich dem zerstörenden Einfluß der Stadt durch Flucht in das heimatliche Dorf zu entziehen, scheitert, als die Fabriksirenen aufheulen. Pliszkas Eingeständnis, angesichts der schicksalhaften Herausforderung versagt zu haben, ist symptomatisch für eine repräsentative Gruppe bürgerlicher Helden, manifestiert sich dagegen nicht im Bewußtsein bäuerlicher Helden. An dieser Stelle wird deutlich, daß eine umfassende Interpretation des Romans "Chłopi" Erzählwerke mitberücksichtigen sollte, die zur literarischen Typologie des Bauerntums Gegenbilder zeichnen. Am deutlichsten vertreten diese Gegenwelt Helden, die ihrer Herkunft nach als Abkömmlinge des Land- bzw. Kleinadels beschrieben werden:

"Pan Pliszka był szlachcicem, takim ze Szlacheckiej Woli, na trzech zagonach i jednym krowim ogonie, ale nim był, poczuł to mocno w tej chwili".²

Im Gegensatz zu Pliszka gelten die meisten anderen Vertreter dieser spezifischen Gruppe bürgerlicher Helden als jung.³

¹Ebd. 141.

²Ebd. 144.

³Dank der Analyse, die Helden einem der beiden Merkmale (Alter und Herkunft) getrennt zuordnet, läßt sich belegen, daß in den 89 Erzählwerken der junge Held überproportional vertreten ist. In den bäuerlich-dörflichen Erzählungen und in der Tetralogie befindet sich das Verhältnis von Alt und Jung eher im Gleichgewicht als in den übrigen. Sieht man von Ausnahmen ab ("Pewnego dnia", "Cmentarzysko"), thematisieren die Sujets typische Probleme der jungen Generation. Entweder fehlen dabei ältere Menschen ganz ("Sielanka") oder fungieren als Neben- und Randfiguren ("Cień"). Unter diesem Aspekt stehen sie als Eltern, Vorgesetzte, Arbeitgeber, Freunde oder Diener im Bezug zur jeweiligen Haupt- oder Zentralfigur. Eine andere Einteilung ergibt sich aus dem Merkmal der Herkunft. Vertreter des aristokratischen Hochadels bilden ebenso eine Minderheit ("Rok 1794") wie Angehörige des historisch gewachsenen Bürgertums ("Na bruku", "Z pamiętnika"). Umso zahlreicher treten adlige Helden in der bürgerlichen Gesellschaft auf.

Jugend und adlige Herkunft stellen zusammengenommen ein Kriterium dar, mit dem vor allem Titel-, Haupt- und Zentralfiguren erfaßt werden können:

Jan Baliński ("Pracy!"),

Jan ("Syn szlachecki" bzw. "Powrót do gniazda"),

Adeptka ("Adeptka"),

Janka Orłowska ("Komediantka" und "Fermenty"),

Karol Borowiecki ("Ziemia obiecana"),

Stach ("Sielanka"),

Zenon ("Wampir"),

Józio Pełka ("Marzyciel"),

Sewer Zaręba ("Rok 1794"),

Księżniczka ("Księżniczka") u. a. ¹

Indem man Neben- und Randfiguren in die Betrachtung einbezieht, kann man diese Aufzählung beträchtlich erweitern. Insgesamt besitzen die bürgerlichen Romanfiguren einige Gemeinsamkeit mit Helden, die in den bäuerlich-dörflichen Erzählwerken den untergehenden Gutsherrenstand repräsentieren und von den Bauern wegen ihres verschwenderischen Lebenswandels, der Verschuldungs- und Verkaufspolitik kritisiert werden. Den anklagenden Unterton, der polnische Adel verkaufe das Land an Feinde, hole deutsche Kolonisten und bedrohe das Existenzrecht der einheimischen Bevölkerung, findet man nicht nur in Dorfnovellen der Romantiker und Positivisten, sondern auch bei Reymont. In der Erzählung "W porębie" betrachtet sich der Bauer als Opfer des vergnügungssüchtigen Grundherrn:

"- Dziedzic sprzedał las na siampańskie, to my se choć z tej uciechy wypijmy okowitki! Ażeby ci, ciarachu zapowietrzony, smoły w piekle nie żałowali! - szepnął nienawistnie, spoglądając przez okno ku si-
nym, zaledwie majającym konturom dworu."²

Um die Motive des ökonomischen Ruins bzw. der Abwanderung in

¹ Von den rund 180 Romanfiguren, die im Roman "Ziemia obiecana" genannt werden, tragen rund 50 einen Familiennamen mit dem Suffix '-ski'. Träger sind polnische Fabrikanten, Techniker, Handwerker, Arbeiter, Angestellte und sozial entwurzelte Adlige, die in der Stadt ihr Glück suchen. Zur Typisierung deutscher Namen vgl. S. 168, Anm. 1 dieser Arbeit.

² R e y m o n t, Pisma (Bar), Bd. 8, 43.

die Stadt bewegt sich die Darstellung der adlig-bürgerlichen Problematik. Innerhalb dieser Umbrüche greift der Erzähler Einzelmomente auf, die als Etappen eines Gesamtvorgangs analysiert werden können:

1. Nach dem tragischen Selbstmord seiner Frau beabsichtigt Kuroński, "Europa zu verlassen" und den Gutshof zu verpachten ("Spotkanie").
2. Der polnische Landadel hält sich meist im Ausland auf und überläßt die Geschäfte Verwaltern ("Sprawiedliwie").
3. Woliński verkauft Teile seines Landbesitzes, um die naiven Vorstellungen eines landwirtschaftlichen Musterbetriebs finanzieren zu können ("Fermenty").
4. Rutowski ist bereit, die gesamte Ernte zu verkaufen, um nach Italien zu fahren, das er abgöttisch liebt ("Fermenty").
5. Graf Łuszczewski erscheint in Łódź, nachdem er in kurzer Zeit ein Vermögen durchgebracht hat, das selbst die Industriearbeter als beträchtlich beschreiben ("Ziemia obiecana").
6. Adam Stawski will Karol Borowiecki aufsuchen, nachdem sein Landgut versteigert wurde. Er hofft, Karol könne ihn protegiere und ihm im 'Gelobten Land' zum schnellen Reichtum verhelfen ("Ziemia obiecana").
7. Der junge Trawiński ruiniert allmählich das Gut seines Vaters, indem er sich als Unternehmer betätigt ("Ziemia obiecana").
8. Karol Borowiecki finanziert mit dem Erlös aus dem Verkauf des väterlichen Landbesitzes und mit der Aussteuer seiner Verlobten die Fabrik und muß Konkurs anmelden, als diese der Brandstiftung zum Opfer fällt ("Ziemia obiecana").
9. Starża-Starzewski repräsentiert den Typus des adligen Habenichtses und Hochstaplers ("Ziemia obiecana").
10. Raciborowski vertröstet seine Schuldner mit einer eingebildeten Erbschaft ("Marzyciel").
11. Józio Peńka kann seine Traumreise nach Paris nur dadurch finanzieren, daß er mit Bahngeldern flieht ("Marzyciel").

Im Unterschied zu Nebenfiguren kennzeichnet die Zentralfiguren das Merkmal des überdurchschnittlichen Ehrgeizes. Karol Borowiecki arbeitet sich in Łódź zielstrebig zum gefragtesten Farbtechniker empor und träumt von einem eigenen Unternehmen. Die Baumwollfabrik soll alles bis dahin Bekannte in den Schatten stellen. Dabei soll die frühkapitalistische Ausbeutung,

die vor allem von den jüdischen und deutschen Fabrikanten betrieben wird, durch soziale Gerechtigkeit abgelöst werden.¹

Mit dem idealistischen Anspruch, etwas Außerordentliches zu leisten, brechen die jungen Protagonisten auf: sie besuchen Schulen (Jan Baliński "Pracy!"), verschreiben sich der Kunst (Janka Orłowska "Komediantka") oder träumen von fernen Ländern (Józio Pełka "Marzyciel"). Indem sie dem Ziel näherkommen, verstricken sie sich in Widersprüche. Aufstieg und Fall werden durch die Zweiteilung der Erzählung erfaßt.²

Mit der Trennung vom Elternhaus löst sich Karol Borowiecki von Traditionen und Werten, die ihn geformt haben. Skrupellosigkeit und Anpassungsbereitschaft garantieren jedoch keinen Erfolg, weil die im Unterbewußtsein schlummernde Überzeugung der "edleren Herkunft" Verhaltensweisen verbietet, die den unteren sozialen Schichten vorbehalten bleiben. Durch eine unerwartete Wende erreicht Karol dennoch das Ziel, dem er sein Leben gewidmet hat. Während der Held das Ereignis als glücklichen Zufall betrachtet, erweist es sich im nachhinein als vernichtender Schicksalsschlag, so daß am Ende Karols Eingeständnis steht, "das Leben verspielt zu haben".

In den Erzählwerken, die dem Dorf die Stadt gegenüberstellen, gelangen die Vorkämpfer des neuen Zeitalters zur vernichtenden Selbsterkenntnis. Die Lebenskurven münden in eine fata-

¹Auf diese Weise wird die "Nationalisierung" der Arbeit zum subjektiven Anliegen des Helden und zum zentralen Thema des Erzähltextes erhoben. Als Einführung in die Problematik des europäischen Gesellschaftsromans vgl. Cord M e c k s e p e r / Elisabeth S c h r a u t (Hrsg.), Die Stadt in der Literatur. Mit Beiträgen von Uwe Böker, Hartwig Isernhagen, Volker Klotz, Christoph Perels und Ralph-Rainer Wuthenow. Göttingen 1983; Reinhold G r i m m / Jost H e r m a n ō (Hrsg.), Arbeit als Thema in der deutschen Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Königstein/Ts. 1979; Jerzy S p e i n a, Bohater na prowincji. Problematyka przestrzeni artystycznej w polskiej prozie naturalistycznej. In: Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu. Serie 3. Wrocław etc. 1984, 223-239.

²Hinsichtlich der Darstellung des Gegensatzes von Anspruch und Wirklichkeit erinnert die Charakterisierung bürgerlicher Helden bei Reymont an Konzeptionen, die Ireneusz Opacki am Beispiel der Novelle "Z legend dawnego Egiptu" von Bolesław Prus analysierte. Vgl. Ireneusz O p a c k i, Gra symetrii. (Z legend dawnego Egiptu Bolesława Prusa.) In: Nowela, opowiadanie, gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych 88-112.

listische Untergangsstimmung, die oft pathologische Symptome aufweist: Schwermut, Depression, Neurosen, Psychosen, Verbrechen, Selbstmord u. ä. Die wiederkehrende Schlußsituation der Erzählungen läßt auf ein Gesamtbild schließen, in dem das Leben des Menschen in seiner existentiellen Bedrohung durch gesellschaftliche Fehlentwicklungen dargestellt wird. Dabei verdichtet sich die Tragik auf den polnischen Adel als einer untergehenden gesellschaftlichen Schicht.

Neben Anfang, Mittelteil und Schluß strukturiert die Komposition das Merkmal der Vorausdeutung, mit der die Krise eingeleitet wird. Die starke Abhängigkeit von Vorausdeutung und Schluß manifestiert sich im Bewußtsein der Protagonisten als Traum, böse Vorahnung, Eintritt von ungewöhnlichen Ereignissen oder als das Gefühl, erkrankt zu sein.¹

Pan Pliszka ("Pewnego dnia") ist beunruhigt, weil er ungewöhnlich früh aufwacht, Antoś ("Idylla") quälen in den Armen seiner jungen Geliebten Todesgedanken und Gliniewicz ("Przy robocie") erklärt seine Schwermut und Konzentrationsschwäche mit seelischen Vorgängen, die ihn erschrecken, weil er ihre Ursache nicht kennt:

"- Ja nie wiem, co mi jest; od rana źre mnie jakaś chandra niby pies połamanymi zębami, że miejsca sobie znaleźć nie mogę."²

Mit der Diagnose der Krankheit wird das Scheitern nicht entschuldigt, sondern in seiner psychologisch-soziologischen Komplexität relativiert. Dabei hält sich der Erzähler die Möglichkeit offen, einerseits den Ursachen und andererseits den Auswirkungen der Krankheit thematisch nachzugehen.

Bäuerliche Helden der frühen Erzählungen und der Tetralogie sind Opfer von Unfällen oder erkranken körperlich, befinden sich während der Krankheit im Vollbesitz ihrer geistigen

¹In dieser Hinsicht muß besonders auf die zahlreichen Erzählwerke Reymont hingewiesen werden, in denen der bürgerliche Held in einer realitätsfremden Traumwelt agiert, an krankhaften Trancezuständen leidet und von traumatischen Visionen verfolgt wird: "W palarni opium", "Wizja" bzw. "Krzyk", "Przed świtem", "Wampir", "Burza", "Tęsknota", "Dziwna opowieść", "Senne dzieje", "Wołanie", "Seans" u. a.

²Reymont, Pisma (Bar), Bd. 8, 65.

Kräfte und erleben den Tod in seiner existentiellen Unabwendbarkeit.¹ Da diese Vorgänge mit der menschlichen Natur in kausalem Zusammenhang stehen, fehlt den Sterbeszenen weitgehend das Kennzeichen des Beängstigenden und Schrecklichen, obwohl die realistische bzw. naturalistische Schilderung im Detail Grausames aufzeigt: Selbstverstümmelung, Erfrierungstod, Lebensmittelvergiftung, Seuchen, Kinderkrankheiten, Unterernährung, mangelhafte medizinische Versorgung u. ä.

Krankheit und Tod bürgerlicher Helden werfen dagegen Rätsel auf. Betroffen sind vorwiegend junge Menschen. Sie erkranken ohne ersichtlichen Grund, wobei sich ihre Krise stets seelisch und nicht körperlich ankündigt. Und während die Gedankengänge des kranken Boryna mit dem Beginn des dritten Bandes der Tetralogie tabuisiert werden, dringt der Erzähler in die "kranke Seele"² des bürgerlichen bzw. adligen Romanhelden ein, indem er diesen immer wieder selber zu Wort kommen und seine existentielle Hilflosigkeit angesichts schicksalhafter Herausforderungen zum Ausdruck bringen läßt.

Die Selbstcharakterisierung wird durch den schonungslosen Kommentar des Erzählers, der den Helden allmählich seiner intimen Geheimnisse beraubt, ergänzt und vertieft:

"Reymont, że tak powiem, zjeżdża do swych bohaterów, jak komornik na subhastę; nic nie ujdzie jego taksującej uwagi. I zapewne wskutek tego nieco twardego stosunku do ludzi i rzeczy, w tym trzeźwym dniu jego powieści, biedne ułomności ludzkie wyglądają tak bezli-
tośnie nago, jak sprzęty wystawione na licytację."³

Aus dem unsentimentalen Enthüllungscharakter des Kommentars

¹ Kennzeichnend für diese Haltung ist die Redewendung "umrzeć na śmierć". Unterschiedliche Auffassungen bezüglich des Todes werden im Dialog zwischen Janka Orłowska und dem Bauern Roch thematisiert. Vgl. R e y m o n t, Pisma (Jodełka-Burzecki), Bd. 2, 112-113.

² Der Terminus "dusza chora" taucht bereits in der frühen Erzählung "Idylla" auf und wird in den späteren Erzählwerken thematisch variiert. Vgl. R e y m o n t, Pisma (Bar), Bd. 1, 117-118.

³ P o t o c k i, Szkice i wrażenia literackie 46. Vgl. auch L i c h a ń-
s k i, Władysław Stanisław Reymont 29-30; K r z y ż a n o w s k i, Twórc
ca i dzieło 36-37.

kristallisieren sich einzelne physiologisch-psychologische Skizzen¹ menschlicher Charaktertypen heraus.²

Prinzipiell setzt diese Darstellungsweise voraus, daß die betreffenden Handlungsträger über die Fähigkeit verfügen, sich im Erzählverlauf dynamisch zu entwickeln und zu verändern.³ Dank der Selbstdynamik dominieren nicht zuletzt die auf Seite 238 dieser Arbeit aufgezählten Repräsentanten der jungen Generation über den übrigen Figurenbestand der Erzähltexte. Dadurch daß sie ursprüngliche Charakterzüge abstreifen und neue annehmen, werden sie automatisch durch eine größere Vielfalt von Merkmalen beschrieben als ihre Mitspieler und Kontrahenten. Umgekehrt besitzen Handlungsträger, die dem Veränderungsprozeß nicht unterworfen werden, weit weniger Eigenschaften. In extremer Form wird das Repertoire auf einige wenige Besonderheiten, die, einseitig und überspitzt, den Helden als Karikatur darstellen, reduziert.⁴ Informationen, die man beispielweise im Roman "Chłopi" über den Dorfvogt und Schmied erhält, sind in sich jeweils homogen und beschränken das Handeln beider auf einen Minimalkatalog von Absichten und Zielen (Betrug, Bereicherung auf Kosten der Dorfgemeinschaft, Streben nach gesellschaftlichem Aufstieg u. ä.). Bei eindimensional konzipierten Figuren wird die Handlungsfreiheit weiter eingeengt, so daß die einzelnen Auftritte weitgehend redundant sind, da jede neue Szene lediglich die expositorische Informationsvergabe bestätigt. Um angesichts des panoramischen Figurenspektrums

¹Vgl. Karel K r e j č i, "Sjužet" i "szkic fizjologiczny" w twórczości Żeromskiego i Reymonta. In: Żeromski i Reymont 109-125.

²Potocki zählt folgerichtig ausschließlich bürgerlich-adlige Protagonisten auf. Vgl. P o t o c k i, Szkice i wrażenia literackie 46-47.

³Zur sog. "dynamischen" Charakterisierung (im Gegensatz zur "statischen" bzw. "flachen") vgl. W e l l e k / W a r r e n, Theorie der Literatur 237-238; Edward Morgan Forster unterscheidet in seiner Monographie aus dem Jahr 1927 zwischen den beiden Merkmalen "round" und "flat". Vgl. E. M. F o r s t e r, Aspects of the Novel. Edited by Oliver Stallybrass. Harmondsworth 1985, 73-81.

⁴Zur ein- bzw. mehrdimensionalen Figurenkonzeption vgl. P f i s t e r, Das Drama 243-244.

der epischen Großform Verwechslungen mit Parellelfiguren zu vermeiden, stattet der Erzähler eindimensionale Figuren mit einem auffälligen Erkennungsmerkmal aus, das im Erzähltext immer wieder vorkommt, stets aber nur einer Person zugeordnet wird. Von Bedeutung ist hierbei, wie Lichański erläutert, das Stilmerkmal der Wiederholung, das die "individuelle Eigenart" des Menschen hervorhebt:

"Tę osobniczą odrębność podkreśla autor zwykle uwydatnieniem jakiejś cechy znamiennej, którą przypomina dostatecznie często, aby się mocno wbiła w naszą pamięć niczym swoisty odpowiednik epiteton ornans epiki klasycznej."¹

Diese Leitfunktion erfüllen in besonderem Maß die Vorliebe für bestimmte Haustiere, Blumen, Farbtöne, Düfte, Glücksbringer, Kleidungsstücke, sonstige Gegenstände, von denen sich der Held offensichtlich nicht trennen kann, eingeschliffene Gewohnheiten, Hobbies und eigenwillige Ideen.

Die existentiellen Zwänge, denen die Techniker, Fabrikanten, Angestellten, Bahnbeamten, Kaufleute und Grundbesitzer in den Romanen "Komediantka", "Fermenty", "Ziemia obiecana" und "Marzyciel" unterworfen werden, schaffen bei den Haupthelden die destruktive Atmosphäre von Sinnlosigkeit, Langweile und auch Schwermut.² Dabei nimmt die Revolte des Individuums gegen die Gesellschaft recht unterschiedliche Formen an. Eine eher untergeordnete Rolle übernehmen Romanfiguren, die sich von ihrer Umwelt abgrenzen, indem sie sich in ein Refugium zurückziehen.

¹ L i c h a ń s k i, Władysław Stanisław Reymont 27-28. Im Anschluß an die These zählt der Forscher einige Beispiele auf. Sie beziehen sich, klammert man Maciej Boryna aus der Betrachtung aus, sämtlich auf die Darstellung bürgerlich-adliger Romanfiguren.

² Vgl. Jerzy R. K r z y ż a n o w s k i, "Marzyciel" i "Wampir". In: Z dziejów recepcji twórczości 168-176. Zur Problematik des Romans an der Jahrhundertwende vgl. als Einführung Georg L u k á c s, Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Darmstadt und Neuwied ¹¹1987, 98-117; Walter R e h m, Der Dichter und die neue Einsamkeit. Aufsätze zur Literatur um 1900. Herausgegeben von Reinhardt Habel. Göttingen 1969; D e r s., Gontscharow und Jacobsen oder Langweile und Schwermut. Göttingen 1963; Walter M u s c h g, Tragische Literaturgeschichte. Bern ⁵1983, 398-404; Gotthart W u n b e r g (Hrsg.), Die Literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende. Frankfurt am Main 1971.

Mit Verbitterung betrachtet der alte Baum die Entwicklung in der Stadt und widmet sich nach Geschäftsschluß gänzlich dem kleinbürgerlichen Familienleben. Zurückgezogen leben auch die anderen älteren Fabrikbarone, die sich in ihren Villen mit extravagantem Luxus umgeben und die Fenster mit schweren Gardinen behängen, um den Lärm und Schmutz fernzuhalten.

Während die meisten jüngeren Vertreter des Besitzbürgertums ihre Kostbarkeiten zur Schau stellen, ist Trawińskis Frau krankhaft darauf bedacht, die Gemälde vor den Blicken fremder Menschen zu verbergen, in der Vorstellung, Außenstehende könnten die Kunstwerke entweihen. Aus ihrer Haltung spricht eine auch für andere Romanhelden typische Selbstüberschätzung, die mit arroganter Menschenverachtung gepaart ist:

"Ja nie pokazuję ludziom obcym nawet swoich brązów i obrazów najlepszych, bo się obawiam, że nie odczują całego ich piękna i że mi coś z tego piękna mogą zbrudzić i zabrać ich spojżenia."¹

Der krasse Egozentrismus, ein Prinzip, dem Reymonts Bürgertum in allen Erzählwerken huldigt, mündet in die selbstgewählte Isolation, die psychopathische Prozesse auslöst. Für diese Diagnose sprechen mehrere Argumente. Geläufige Begriffe aus Medizin und Psychologie erläutern im Erzählerkommentar die jeweilige Situation des Helden. Häufig bezeichnet er sich als depressiv und lebensüberdrüssig. Äußerlich wird die Erkrankung sichtbar in der auffälligen Normabweichung bzw. Verhaltensstörung.

Das Interesse des Erzählers für die Schilderung seelischer Abnormität schlägt sich neben der detaillierten Beschreibung komischer, skurriler und spleeniger Menschentypen im Motiv des Doppelgängers nieder.² An dieser Stelle kann nicht übersehen werden, daß Reymont in mehreren Werken den Leser mit dem Phänomen der Persönlichkeitsspaltung konfrontiert. Den alten Orłowski treiben Dienstvorschriften der Eisenbahn in den Wahnsinn. Als Stationsvorsteher ist er gehalten, den Beamten

¹ R e y m o n t, Dzieła wybrane (Markiewicz), Bd. 7, 137-138.

² Vgl. P o d r a z a - K w i a t k o w s k a, Somnambulicy - Dekadenci - Herosi 79-116.

in der Gepäckabfertigung zu beaufsichtigen ("Komediantka" und "Fermenty"). Ins psychische Spannungsfeld gerät der Held, da er mit beiden Aufgaben betraut wird. Je stärker er beide Funktionen voneinander trennt, desto tiefer spaltet sich sein Bewußtsein in zwei miteinander streitende Hälften. Am Ende dieses Prozesses leitet Orłowski ein Disziplinarverfahren gegen sich selbst ein.¹

Die Fähigkeit, sich in eine andere Persönlichkeit zu verwandeln, dokumentiert die latente Gefährdung des Menschen. Darüber hinaus lockt das zweite Ich, weil es ungewöhnliche Erlebnisse ermöglicht ("Wampir") oder die Erfüllung von Träumen verspricht ("Marzyciel").

Die im Alltagsleben unerfüllbaren Wünsche schaffen sich im Doppelgänger einen Freiraum. Bei der Entscheidung zwischen Realität und Illusion erteilen die bürgerlichen Helden der Gesellschaft, den herrschenden Lebens- und Arbeitsverhältnissen eine Absage, indem sie sich in die Scheinwelt flüchten. Darin unterscheiden sich Reymonts "kranke Helden" von der Figur Goljadkins in Dostoevskis Roman "Der Doppelgänger":

"W powieściach Dostojewskiego /.../ sobowtór jest wcieleniem skrzywionej psychiki doprowadzonym do krańcowości, podczas gdy Reymont nie idzie tak daleko ukazując po prostu nieszczęśliwego człowieka w poszukiwaniu innego ja."²

Jerzy R. Krzyżanowskis Analyse darf nicht verallgemeinert werden, da sich der Forscher ausschließlich mit zwei Erzählwerken Reymonts beschäftigt. Das Ergebnis der Figurenanalyse ist jedoch wichtig, wenn es gilt, Kriterien herauszuarbeiten, mit deren Hilfe Unterschiede in der Darstellung des Doppelgängers und des Figurespektrums aufgezeigt werden können. Während die Mitspieler zwischen zwei Daseinsmöglichkeiten schwanken, zwei

¹Vgl. R e y m o n t, Pisma (Jodełka-Burzecki), Bd. 2, 17-18. Als sich die Direktion später den Spaß erlaubt und das Schreiben beantwortet, glaubt der Bahnvorsteher bereits an die Existenz seines Doppelgängers. Er erläutert seiner Tochter: "w istocie w Bukowcu jest nas dwóch: Orłowski zawiadowca i Orłowski ekspedytor. Ja tak dawno myślałem; tak, są dwa etaty, dwa odrębne zajęcia, spełniane przez dwóch różnych ludzi." Ebd. 100.

²K r z y ż a n o w s k i, "Marzyciel" i "Wampir" 172.

miteinander hadernde Naturen verkörpern, ohne sich für eine Alternative zu entscheiden, verwandelt sich der Doppelgänger vollständig und unumkehrbar in sein zweites Ich und geht zugrunde. Der sadistisch veranlagte Świerkoski verbirgt die niederen Instinkte hinter seinem Hund Amis. Um einem jungen Mädchen zu imponieren, beginnt Świerkoski, sich zu verändern, indem er die Stimme eines Wolfes nachahmt. Doch der zunächst spielerische Verwandlungsprozeß geht weiter und ergreift immer stärker Besitz vom Helden, so daß er zunehmend seinem Ebenbild, einem Wolf, gleicht. Am Ende ist Świerkoski von seiner Fähigkeit überrascht und erschreckt:

"Świerkoski się wyprostował, przetaił sobie drżącą ręką oczy, popatrzył bezprzytomnie na Zosię, na pół żywą z przestachu, i chwytając się i wspierając o sprzęty, wyszedł nie powiedziawszy ani słowa. Sam nie wiedział, co się z nim działo." ¹

Bei der Darstellung der latenten Doppelnatur dominieren Erkennungsmerkmale, die den inneren Zwiespalt veranschaulichen. Mit übertriebenem Eifer, der an Besessenheit grenzt, sucht man dem tristen Dasein zu entgehen.² Dabei wirken die Versuche, sich zu emanzipieren, in sich paradox und absurd:

1. Der Landarzt vermummt sich, aus Furcht vor vermeintlicher Ansteckung, stets mit einem Atemfilter und nimmt diesen, wenn er Patienten untersucht, nicht ab, so daß er seine Anweisungen dem Kranken aufschreiben muß. ("Fermenty")
2. Der Bahnbeamte Zaleski umkreist auf seinem Fahrrad in endlosen Runden die Bahnstation, weil er einen Rekord aufstellen will. ("Fermenty")
3. Seine Frau übt tage- und nächtelang Klavierkonzerte ein und beschwichtigt die aufgebrachten Mitbewohner der Bahnstation mit der Erklärung, sie werde bald als gefeierte Pianistin auf Konzertreise gehen.
4. Der verweichlichte Staś Babiński verbringt die Freizeit damit, seiner Mutter lange Briefe zu schreiben, in denen er von eingebildeten Krankheiten berichtet. ("Fermenty")

¹ R e y m o n t, Pisma (Jodełka-Burzecki), Bd. 2, 92.

² Vgl. Ewa K o r z e n i e w s k a, Nachwort in: R e y m o n t, Dzieła wybrane (Markiewicz), Bd. 5, 466-467; M a t u s z e w s k i, O twórczości i twórcach 214-216.

5. Der Stationsvorsteher Soczek verwandelt Bahnstation und Wohnung in ein Tierasyl. ("Marzyciel")
6. In der Hoffnung auf baldige Heirat richtet der Engländer Murray seine Wohnung ein, um das teure Mobiliar, sobald sich die Hochzeitspläne einmal mehr als Illusion erweisen, zu zerschlagen. ("Ziemia obiecana")

Nicht zufällig wird am Schluß der aufgezählten Erzählungen die wiederkehrende Frage nach der Schuld des Individuums gestellt. Am eindringlichsten stellt sich dieser Problematik Karol Borowiecki, der zu folgender Erkenntnis gelangt:

"- Człowiek nie może żyć tylko dla siebie - nie wolno mu tego pod groźą własnego nieszczęścia."¹

Mit den Motiven des Romans "Ziemia obiecana" appelliert der Erzähler an die Pflicht der gesellschaftlichen Mitverantwortung.² Damit wird ein wichtiger Aspekt der Existenzphilosophie im Ansatz vorweggenommen. In Anlehnung an Heidegger formulierte Jean Wahl den Grundsatz:

"Not only are we always and as a matter of course in natural relation with the world, but we are in immediate relation with other existents. /.../ Even in our most individual and private consciousness, even when we think we are most alone, we are not separated from others."³

Klammert man das Problem der individuellen Schuld aus, eröffnet sich ein zweiter Ansatz für die Interpretation des Figurenspektrums. Zwischen der Darstellung des städtischen Raumes und seiner Bewohner werden Parallelen gezogen.⁴ Zwar fungie-

¹ R e y m o n t, Pisma (Jodełka-Burzecki), Bd. 3, 626.

² Die Lösung stieß bei der Literaturkritik auf Unverständnis. Vgl. hierzu H e r b s t, Nachwort in: R e y m o n t, Das Gelobte Land 368; W y k a, Reymont, czyli ucieczka do życia 90-91.

³ Zitiert nach Albert R. S c h m i t t, Schuld im Werke von Siegfried Lenz: Betrachtungen zu einem zeitgemäßen Thema. In: Festschrift für Detlev W. Schumann zum 70. Geburtstag. Mit Beiträgen von Schülern, Freunden und Kollegen herausgegeben von Albert R. Schmitt. München 1970, 370-371.

⁴ Die Dominanz des Raumes läßt sich daran ablesen, daß die Erzählung mit einer ausgedehnten Beschreibung des Stadtbildes beginnt und auch endet. Im Anfangskapitel der Tetralogie ist dagegen der Schilderung des Dorfes und der Natur eine Dialogszene vorangestellt. Vgl. hierzu auch S. 233 und 234 dieser Arbeit.

ren die Protagonisten als Erbauer der Stadt, sind aber in viel größerem Umfang Opfer einer Entwicklung, die sie nicht mehr beherrschen. Da sich der Prozeß des Wachstums und Zerfalls einzelner Stadtteile der Kontrolle durch das Individuum entzieht, verwandelt sich die Stadt in ein Gebilde, das Eigenschaften eines lebendigen Organismus annimmt.

Hinsichtlich der Belebung der toten Natur erweist sich das Metaphernfeld, das Analogien aus dem Tierreich heranzieht, als außerordentlich fruchtbar.¹ Mit der Wahl von Bildern, Vergleichen und Metaphern erzeugt der Erzähler Stimmungen, in denen Ängste zum Ausdruck gelangen. An die Stelle der sachlichen Darstellung der Wirklichkeit tritt das Ausmalen von Schreckensvisionen. Der Verfremdungseffekt, der Maschinen in Raubtiere, Fabriken in menschenfressende Ungeheuer und Häuser in Dämonen verwandelt, wird ausgelöst durch optische und akustische Sinnestäuschungen, denen der Mensch gewöhnlich im Nebel, Regen und in der Dunkelheit unterliegt:

"Łódź się budziła. Pierwszy wrzaskliwy świst fabryczny rozdarł ciszę wczesnego poranku, a za nim we wszystkich stronach miasta zaczęły się zrywać coraz zgiełkliwiej inne i darły się chrapliwymi, niesfornymi głosami niby chór potwornych kogutów, piejących metalowymi gardzielami hasło do pracy. Olbrzymie fabryki, których długie, czarne cielska i wysmukłe szyje-kominy majaczyły w nocy, w mgle i w deszczu - budziły się z wolna, buchały płomieniami ognisk, oddychały kłębam dymów, zaczynały żyć i poruszać się w ciemnościach, jakie jeszcze zalegały ziemię."²

Nebel und Regen verwischen die Konturen der Gegenstände, rufen beklemmende Assoziationen hervor und verformen die Umwelt zu bizarren Gebilden, die in ihren schemenhaften Umrissen überdimensionale Größe annehmen oder sich in die Höhe auftürmen. Die räumliche Perspektive, aufgeteilt in die Bereiche Oben und Unten, Groß und Klein, zeigt den Gegensatz zwischen dem künst-

¹Vgl. Janina K u l c z y c k a - S a l o n i, Sprawa naturalizmu polskiego. (Problemy pierwszej jego fazy.) In: Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu. Serie 3. Wrocław etc. 1984, 69-70.

²R e y m o n t, Pisma (Jodełka-Burzecki), Bd. 3, 7.

lichen und natürlichen Lebensraum. Menschen, Fauna und Flora begnügen sich mit einem Dasein im Schatten der gigantischen Industrieanlagen. Sobald die Romanfiguren ausnahmsweise aus diesem Schatten heraustreten, wird ihre existentielle Misere offensichtlich:

"Podnosili oczy ku słońcu, oddychali wiosną, jaką czuć było w powietrzu, i szli naprzód ociężale, krępowani świątecznym ubraniem, tą względną ciszą ulicy, swobodą, niedzielnym wypoczynkiem, z którego nie umieli korzystać, z utkwionymi w jeden punkt oczami, oślepieni blaskami, w których te masy twarzy kredowobiałych, żółtych, szarych, ziemistych, pozapadanych, bez krwi, którą powypijały z nich fabryki, wyglądały jeszcze nędzniej."¹

Die ungewöhnliche Reaktion des Stadtmenschen angesichts der Konfrontation mit Natur und Freiheit verweist umso stärker auf die extrem ungünstigen Bedingungen, denen jedes natürliche Leben in Reymonts Romanwelt wehrlos ausgeliefert ist. Von grundsätzlicher Bedeutung ist in diesem Zusammenhang die naturalistische Auffassung vom determinierten Menschen. Wilhelm Lettenbauer vergleicht das Menschenbild der Romantiker und Neoromantiker. Seine Schlußfolgerung lautet:

"/.../ während die Romantiker die Freiheit des großen Individuums rühmen, übernimmt man in der Neuromantik von der gegnerischen Seite, von den Naturalisten, die Auffassung vom gebundenen, vom determinierten Menschen; er wird zum Spielball geheimnisvoller, aus den Abgründen des Unbewußten heraus wirkender Mächte."²

Erst die Gegenüberstellung motivgleicher Textstellen zeigt, daß die Erzähltechnik sich keineswegs auf Stilmerkmale des Naturalismus beschränkt, sondern auch Elemente des Impressionismus und Symbolismus enthält.³ Die Beschreibung einer

¹Ebd. 107-108.

²Wilhelm L e t t e n b a u e r, Die polnische Romantik. In: Die europäische Romantik. Mit Beiträgen von Ernst Behler, Heinrich Fauteck, Clemens Heselhaus, Wolfram Krömer, Wilhelm Lettenbauer u. a. Frankfurt am Main 1972, 521; Vgl. auch K l e i n e r, Zarys dziejów literatury polskiej 453.

³Vgl. B u d r e c k i, Nachwort in: R e y m o n t, Dzieła wybrane (Markiewicz), Bd. 7, 338-340.

Fabrikhalle unterscheidet sich hinsichtlich des Themas von der des Inneren einer Fabrikantenvilla oder Arbeiterwohnung. In Wirklichkeit lösen sich die Gegensätze weitgehend auf, wenn man Qualitäts- und Farbadjektive betrachtet.¹ Es fallen besonders drei Adjektive auf: 'czarny', 'ciemny' und 'szary'. Irena Maciejewska gelangt bei der Analyse der häufigsten Substantive zu einem vergleichbaren Resultat, indem sie die Schlüsselwörter 'noc', 'ciemność' und 'czern' hervorhebt.²

Mit dem düsteren Kolorit korrespondieren die Begriffe 'błoto', 'deszcz', 'mgła' und 'śmietnisko' bzw. die Adjektive 'wilgotny', 'mglisty', 'błotnisty', 'zabłocony', 'brudny', 'zabrudzony' und zahlreiche Synonyme, deren Funktion darin besteht, den unterschiedlichen Schauplätzen eine einheitliche Färbung und Atmosphäre zu verleihen.

In dem Maße, in dem die Stimmungsbilder den Eindruck von Gleichförmigkeit erzeugen, verstärken sich beim personalen Erzähler und bei den Romanfiguren Aversionen gegen Großstadt, Industrialisierung und moderne Zivilisation. Den Prozeß der wachsenden Ablehnung begleitet auf der sprachlich-stilistischen Ebene die Bevorzugung von Qualitätsadjektiven und abstrakten Begriffen, mit deren Hilfe die negative Erfahrbarkeit der Romanwelt in Form von Werturteilen beschrieben wird. Bezeichnungen, wie 'brzydota', 'wstręt', 'nuda', 'smutek' bzw. 'brzydki', 'ohydny' oder 'wstrętny' gewinnen mit jedem Kapitel größere Bedeutung, und zwar nicht nur weil sie immer wieder im Verlauf des Erzählvorgangs zur Typisierung herangezogen werden, sondern auch dadurch, daß sie in Verbindung zu anderen Begriffsgruppen treten. Eine solche Sondergruppe stellen Begriffe und Wendungen dar, mit denen Krankheitssymptome, Sterben und Tod diagnostiziert werden. Am Beispiel des "sterbenden" Waldes analysiert der Erzähler Aspekte der Umweltzerstörung als Merkmale einer "verkehrten" Welt. Anklagende Untertöne feh-

¹Vgl. ebd. 340.

²Vgl. Irena Maciejewska, Wielkie miasto w prozie okresu Młodej Polski a problemy naturalizmu. In: Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu. Serie 3. Wrocław etc. 1984, 207.

len. Stattdessen werden Erwartungen, die in der romantischen Tradition an die literarische Beschreibung des sommerlichen Waldes gestellt werden, desillusioniert. Erzielt wird diese Wirkung durch den Bericht im ersten Teil des Satzes, der die Sachlage (Sterbeprozess) und stimmungsmäßige Atmosphäre (Trauer) wiedergibt:

"Las stał cichy i jakby obumarły, tysiące czarnych smutnych pni rozbiegało się we wszystkie strony, poźółkłe, suchotnicze gałęzie obwisały z bezwładnością konania i tak przysłaniały światło, że było mroczno i smutnie;"¹

Der Erzähler begnügt sich nicht mit der Schilderung des Zustandes, in dem sich die Natur befindet, sondern gliedert seine Beobachtungen der übergeordneten Frage unter, die nach einer Erklärung für das ungewöhnliche Phänomen sucht. Sein forschender Blick richtet sich auf einzelne Bäume, Äste, Stämme und zuletzt auf den Walboden, die aus der Erde ragenden Baumwurzeln und einen Bach, der die Abwässer der Industriestadt führt. Die Anhäufung von Details in Form von Adjektiven, Partizipien und Adverbien sowie der unruhige Bildwechsel werden durch die verschachtelte Satzstruktur lose zusammengehalten, wobei erst am Schluß die Kernaussage auftaucht:

"drzewa stały bez ruchu, a jeśli chwilami powiał po nich wiatr, to trzęsły się jak w febrze i głucho, żałośnie szumiały, a potem znowu stały martwe, czarne, smutne, jakby głęboko zamyślane i pochylały się nad strugą odpływów fabrycznych, która kolorową wstążką wiła się wskroś czarnych pni i mroków, rozsiewała duszące straszne wyziewy i tworzyła w wielu miejscach grząskie, zaropiałe bagienka, rozsączała się w organizmy potężne drzew, które niby palcami olbrzymów chwyciły się korzeniami ziemi i ssały z niej z wolna śmierć i zaturę."²

Der Satzschluß mündet in eine kühne Metapher.³ Erde, die in den bäuerlich-dörflichen Erzähltexten stets das Leben symbolisiert,

¹ R e y m o n t, Pisma (Jodełka-Burzecki), Bd. 3, 547.

² Ebd. 547-548.

³ Vgl. Harald W e i n r i c h, Semantik der kühnen Metapher. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 37 (1963), Heft 3, 324-344.

versinnbildlicht im Roman "Ziemia obiecana" Tod und Verderben. Indem die Krankheitsmetaphorik¹ auf weitere Bereiche der Natur, auf Menschen und ihre Lebensbereiche übertragen wird, kristallisiert sich ein Gesamtbild heraus, das antagonistische Merkmale enthält:

"Obok zachwytu dla siły i potęgi żyjącego miasta często eksponowany jest /.../ drugi biegun istnienia: śmierć, wszystko pożerająca. Pokazuje więc pisarz nie tylko śmierć ludzi (dziecko, robotnik, fabrykant) i ich pogrzeby na ulicach miasta. Samo miasto w rozmaitych swoich wyglądach porównuje do trupa."²

Zwischen der negativen Erfahrbarkeit der Stadt, dem Sterben in der Natur und der latenten Bewußtseinskrise bürgerlicher Romanfiguren bestehen kausale Zusammenhänge, insofern als das künstliche Leben das natürliche in seiner Existenz gefährdet, verkümmern läßt und zuletzt dem Untergang preisgibt.³

Aus diesem Prozeß bricht der Held in der Novelle "Oko w oko" aus. Jerzy verläßt die Großstadt und kehrt "zur Natur zurück", allerdings nur um in einem letzten Akt des Protests gesellschaftlichen Normen und Naturgesetzen zu widersprechen. Stadt und Land werden als Gegenwelten dargestellt. Im kompositorischen Aufbau der Erzählung werden bereits unterschiedliche Ausprägungen des Motivs, das Leben und Tod behandelt, vorweggenommen.

Jerzy will in der dörflichen Gegend, in der er geboren wurde und die Kindheit verbrachte, Selbstmord begehen, befindet sich also an der Schwelle von Leben und Tod. Mit dem Vorhaben, das symbolhafte Bedeutung besitzt, wird die Existenzkrise, deren Ursache bzw. Lösung in der Stadt zu suchen ist, in einen fremden Raum verlagert. Je länger sich der Protagonist in der freien Natur, der blühenden und lebensstrotzenden Mailandschaft

¹Zur Krankheitsmetaphorik als Ausdruck politischer bzw. gesellschaftlicher Kritik vgl. Gerhard K u r z, Metapher, Allegorie, Symbol. Göttingen 21988, 26.

²M a c i e j e w s k a, Wielkie miasto w prozie okresu Młodej Polski 208.

³Einzelne Etappen dieses Vorgangs beschreibt die Parabel "Cmentarzysko". Vgl. K r z y ż a n o w s k i, Twórca i dzieło 67-70; B u d r e c k i, Reymont. Zarys monograficzny 153-155.

aufhält, desto stärker beeinflussen ihn Kräfte, die den Plan vereiteln. Dabei durchläuft Jerzy einen Veränderungsprozeß, der in entgegengesetzte Richtung verläuft. Er scheidet nicht aus dem Leben, sondern wird sozusagen zum zweiten Mal geboren. Es lassen sich im wesentlichen vier Abschnitte unterscheiden:

1. Erwachen und Staunen
2. Verlust der Willenskraft
3. Erlebnis des inneren Wachstums
3. Lebensbejahung und Genesung.¹

Angesichts der naturalistischen Auffassung vom determinierten Menschen wird die Entscheidungsfreiheit des Helden eingeeengt. Jerzy besitzt nur die Alternative, sich der modernen Zivilisation oder der Natur und ihren Gesetzen zu unterwerfen. Das Leben im Einklang mit der Natur wird als religiöses Erlebnis² glorifiziert:

"Czuje się jakby spętany i rozszarpywany pomiędzy ciepło, ziemię i drzewa. Otworzył ramiona i z uśmiechem boskiej tęsknoty chylił się ku mchom, oddychał głęboko zapachem lasów i czuł, że jest tym samym już, co go przenika i uniestwia - przyrodą jeno, ziemią, dźwiękami."³

Reymonts Dorfwelt ist nicht nur Reservoir unverfälschter, ursprünglicher Kulturtraditionen und Ideal der menschengerechten Lebensform, sondern bildet gleichzeitig auch die Alternative

¹ Als Jerzy aus dem Zug steigt, beginnt ein neuer Tag. Das "Erwachen" des Helden fällt mit dem Sonnenaufgang zusammen. Die einzelnen Etappen der Veränderung werden vom Erzählerkommentar begleitet: "ocknął się z martwo-ty", "tracił poczucie siebie coraz bardziej", "uczuwał niejasno, że zamie- ra, że ta ziemia, te łądygi zbóż, ten pieścący powiew wiatru, przenika- ją go i wypijają mu życie", "odejdzie mocny na życie i mocny na bóle, jak ta ziemia, która mu po raz drugi życie dała" u. ä. Vgl. R e y m o n t, Pisma (Bar), Bd. 5, 70-75. Vgl. auch B u d r e c k a, Zagadnienia natury i cywilizacji w twórczości Reymonta 48-49.

² Umgekehrt erscheint die Stadt in der Erzählung "Cmentarzysko" als sata- nisches Werk. Der Held, ein Fabrikant, der dem Wahnsinn verfällt, klagt an, indem er auf religiöse Bilder zurückgreift. Der Erzähler distanziert sich dadurch, daß er die Fluchformel einem Wahnsinnigen in den Mund legt und dessen wörtliche Rede in Anführungsstriche setzt: "O miasto, stolico grzechów. O miasto, królu pychy, kłamstwa i zbrodni, córko szatana, kacie dusz, godzina twojej zagłady nadeszła, bądź przeklęte!". R e y m o n t, Pisma (Bar), Bd. 14, 123. Vgl. R u r a w s k i, Reymont 328-331.

³ R e y m o n t, Pisma (Bar), Bd. 5, 74-75.

zum bürgerlichen Kulturpessimismus des fin de siècle. Im Gespräch mit Janka geht Kotlicki von der Prämisse aus, daß der Beruf in der Physiognomie und im Charakter des Menschen unauslöschbare Spuren hinterläßt ("Komediantka"). Als Anschauungsobjekt dient ihm der Bauer, dessen Leben von der Feldarbeit bestimmt sei. Auf Frühling, Sommer und Herbst folgt der Winter, der gleichzeitig das Ruhen der Arbeit und den Tod symbolisiert. Am Ende des Vergleichs steht die These von der Existenz einer Lebensweise, in der elementare Naturvorgänge das menschliche Dasein auf eine Weise reglementieren, die wohl nur für Fauna und Flora gilt. Kotlickis Argumentation mündet in den Glauben an die völlige Andersartigkeit des Bauern:

"Pani! to nie jest człowiek taki jak my, on się nie oderwał od ziemi i ma jej wszystkie cechy nie przekształcone, i ziemia go urobiła na swoją modłę..."¹

In dem Gedankengut erkennt man erste Umriss des Weltbildes, das später die Erzählkonzeption der Tetralogie mitgestaltet.

9. 1. Sprache und Bewußtsein

Zu den Erkennungsmerkmalen bürgerlicher Helden² gehört vor allem ihre Sprache. Untersucht werden wiederkehrende Redensarten und Floskeln, die teilweise skurril wirken und den Sprecher ironisieren.³ Der Maschinist Karaś ("Fermenty") unterbricht sich ständig mit der Formel "bon", der alte Orłowski

¹R e y m o n t, Pisma (Jodełka-Burzecki), Bd. 1, 131.

²Vgl. hierzu S. 243-244 dieser Arbeit.

³Zur Parodie vgl. Michał G ł o w i ń s k i u. a., Słownik terminów literackich. Pod redakcją Janusza Sławińskiego. Wrocław etc. 1976, 294; Wolf-Dieter S t e m p e l, Ironie als Sprechhandlung. In: Das Komische. Poetik und Hermeneutik VII. Herausgegeben von Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning. München 1976, 205-235.

("Komediantka" und "Fermenty") verwirrt seine ungläubigen Gesprächspartner mit der Beteuerung "przysięgam Bogu", die umso aberwitziger erscheint, je tiefer er sich in Widersprüche verstrickt, und der Geistliche in Kurów ("Ziemia obiecana") redet jedermann mit der obligatorischen Formel "dobrodzieju mój kochany" an.¹

In allen drei Beispielen, die hier aus einer größeren Anzahl ähnlicher Redensarten herausgegriffen wurden, erzeugt die starre Wiederholung einen komischen Effekt.²

In der Erzählung "Z pamiętnika", deren Komposition und Form an das Tagebuch erinnern,³ bewegt sich die Sprache der fiktiven Ich-Erzählerin, es handelt sich um ein junges Mädchen aus dem Warschauer Kleinbürgertum, beinahe ausschließlich um Redefloskeln, leere Phrasen und Gemeinplätze, so daß jede Tagebucheintragung die anfängliche Vorstellung bestätigt, die sich bei der Lektüre bezüglich der Charakterisierung der Anti-Heldin einstellt. Auf ein gering entwickeltes Sprachvermögen deutet

¹Plötzliche Veränderungen werden ebenfalls als Krise erlebt, sobald die Gewohnheit nicht realisierbar ist. Der alte Borowiecki läßt sich im Rollstuhl von einem Bauernjungen, der zugleich sein ständiger Begleiter, Diener und Gesprächspartner ist, fahren. Während einer Spazierfahrt durch den Garten des Gutshofs singt der Alte, aus dem Gefühl des Glücks heraus, ein Lied. Dasselbe Lied stimmt er später noch einmal an und ruft unwillkürlich den Jungen, er möge ihn spazierenfahren. Da der Gutsherr inzwischen bei seinem Sohn in Łódź lebt, wird ihm die neue Situation durch die wachgerufene Erinnerung bewußt. Vgl. R e y m o n t, Pisma (Jodełka-Burzecki), Bd. 3, 345 u. 483.

²Gelegentlich kennzeichnen den Helden mehrere wiederkehrende Redefloskeln. Aus Furcht, erneut zu versagen, treibt der Vorarbeiter Gliniewicz ("Przy robocie") seine bäuerlichen Hilfsarbeiter immer wieder zur Arbeit an: "- Chamy, a ruszać się tam!" Dieser eine Satz bestimmt das Denken des adligen Protagonisten und hat sich in sein Unterbewußtsein so tief eingepreßt, daß er selbst im Schlaf keine Ruhe findet und monoton das Kommando ruft. Ebenso stark hat sich bei ihm das Gefühl verfestigt, an jedem Unglück schuld zu sein. Im Alkoholrausch verstärkt sich die Tendenz zur Selbstanklage und Distanzierung von der eigenen Vergangenheit: "Gliniewicz winien, a? - Winien!" Das Denken des Helden ist auf Ängste fixiert, reduziert das Handlungsvermögen im entscheidenden Augenblick und bestimmt den Schluß der Erzählung nachhaltig.

³Vgl. G ł o w i ń s k i, Powieść młodość 190-230, besonders 219-220; Zur Erzählform des Tagebuchromans, 'Powieść-dziennik' vgl. auch v. W i l p e r t, Sachwörterbuch der Literatur 814; G ł o w i ń s k i u. a., Słownik terminów literackich 327-328.

der Ausruf "to coś okropnego", mit dem das Mädchen unangenehme Erlebnisse kommentiert.¹ Komisch wirken auch der Vater und die Mutter, die das Tagebuch ihrer Tochter heimlich lesen und durch eigene Schilderungen ergänzen. Situationskomik entsteht, als der Vater in einer seiner Eintragungen versucht, über das Treffen mit dem Ratsherrn zu berichten. Mit pedantischer Genauigkeit gibt er wörtliche Rede wieder.² Aus dem Bericht des Mädchens geht hervor, daß der Vater für den Kraftausdruck "psia-kość, nózki baranie!" eine besondere Vorliebe hegt, eine Beobachtung, die sich in der Dialogszene mehrfach bestätigt.³

In den bäuerlich-dörflichen Erzählwerken lassen sich Tendenzen, Helden hinsichtlich ihrer Rede durch abgedroschene Redensarten zu parodieren, nicht unmittelbar nachweisen.⁴ Zwar

¹Grotesk wirkt dabei die Neigung des Mädchens, Wörter durch Satzzeichen abzukürzen, Sätze abubrechen oder einzuleiten. Gerade dieses Spiel mit der freien Interpunktion verleiht dem Text den intimen und gleichsam authentischen Ton. Während zu Beginn des Tagebuchs die Erzählerin aus kindlicher Ausgelassenheit zeilenweise Satzzeichen setzt, werden später mit drei Punkten Wörter verschlüsselt, die der jungen Verfasserin anstößig erscheinen. Da der Kontext die Bedeutung der gesuchten Wörter offenlegt, mißlingen diese einfältigen Versuche kläglich:
 "aż p. Henryk chciał mnie w ucho po..." (pocałować);
 "Nacia powiedziała mi w tajemnicy, że on jest soc..." (socjalistą);
 "Panowie tak pili!... A potem tańce... 'Pa' tak się u..., że /.../" (upił).
 Vgl. R e y m o n t, Pisma (Bar), Bd. 14, 235, 245 u. 253.

²Beide Gesprächspartner reden in einem Gasthaus über soziale und politische Tagesprobleme, spielen gleichzeitig Karten, essen und trinken. In ihrem Dialog wechseln sie ständig, entsprechend der Situation, vom Jargon der Kartenspieler, zum Küchenlatein und dem Warschauer Stadtdialekt, drei Sprachebenen, die wesentlich von der Literatursprache abweichen. Da jedoch die Rede beider Helden durch zwei voneinander getrennte Vorräte an Redensarten und Phrasen geprägt ist, bereitet es trotz des scheinbaren Durcheinanders keine Schwierigkeit, den jeweiligen Sprecher zu ermitteln. Vgl. R e y m o n t, Pisma (Bar), Bd. 14, 280-285.

³Der Vater, Jan Gwalbert, benutzt dort den genannten Ausdruck fünfmal.

⁴Aufgrund sprachlicher Merkmale stehen allerdings der Dorfvogt und der Dorfpfarrer von Lipce den bürgerlichen Helden näher als den bäuerlichen. Zur Charakterisierung des Dorfvogts vgl. S. 173-175 u. 222-228 dieser Arbeit. Während sich dieser auf die Autorität des Amtes stützt ("Ja, wójt, to wama mówię"), verschafft der Geistliche seinen Worten Nachdruck, indem er stereotyp Sätze bzw. Satzteile wiederholt und Kernaussagen mit der Formel "mówię" zusätzlich akzentuiert:
 "grzechu większego tam nie było, mówię wam, nie było!";
 "a kto niesprawiedliwość czyni, grzeszy, mówię wam, grzeszy!" (Z.8,139)

markieren auch die Rede der Bauern wiederkehrende Ausdrücke, mit denen Meinungen und Beobachtungen eingeleitet oder unterbrochen werden, doch werden diese nicht zur Charakterisierung eines Individuums, sondern der gesamten Bauernschaft herangezogen: "juści", "hale", "jakże" u. ä. Als typisch muß die Neigung hervorgehoben werden, das Prädikat ans Ende des Satzes zu verlegen¹ oder es zu wiederholen:

"- Pośpij se zdziebko, biedoto, pośpij!" (J.3,36),

"- Żrej, stara, żrej; żróbka mieć będziesz, to ci mocy trza, żrej!" (J.3,37),

"- Czekajęś to me, Jantoś, czekajęś?" (L.5,119).

Eine Variation der Verbwiederholung stellen syntaktische Konstruktionen dar, die als 'verbum finitum cum infinitivo'² bezeichnet werden:

"i ani pić nie pije, ani żreć nie żre" (J.1,16),

"Powiadali o tym, alem wierzyć nie wierzył" (Z.7,116),

"Powiedali, że wszystkich karać nie pokarzą" (W.1,22),

"szkoję juścić uchwalić uchwalim" (L.8,168).

In Abwandlung findet man das Stilmerkmal der Wiederholung³ in der Worthäufung und in der Satzstruktur wieder. Als volkstümlich gilt die Verbindung der Präposition mit einem nachgestellten Adjektiv (Muster: 'bez kijaszka... bez twardego'):

"- Widzi mi się, co bez kijaszka z nimi obyć się nie obędzie, bez twardego!" (J.3,39-40)

Nachgestellte Satzteile verlangsamen nicht nur das Sprechtempo selbst, sondern imitieren gleichzeitig die Lebendigkeit der gesprochenen Sprache,⁴ wobei sich der Eindruck einstellt,

¹Vgl. R z e u s k a, "Chłopi" Reymonta 162.

²Vgl. Maria K a m i ń s k a, O stylizacji gwarowej w Chłopach Reymonta. In: Prace Polonistyczne 24 (1968), 99-100; Wiktor W ę g l a r z, Z zagadnień gwarowych w "Chłopach" Reymonta. In: Język Polski 21 (1936), Heft 1, 9.

³Zur Volkssprache vgl. U r b a ń c z y k, Encyklopedia wiedzy o języku polskim 137; G ę o w i ń s k i, Zarys teorii literatury 447-448.

⁴Vgl. R z e u s k a, "Chłopi" Reymonta 162-163. Der expressive Ton äußert sich in den zahlreichen Pronomina, Konjunktionen und Interjektionen.

der Sprecher suche bedächtig¹ nach einem treffenden Ausdruck. Angesichts dieser Bestrebung kommt es notwendigerweise zu einer Anhäufung sinnverwandter Begriffe. Die Anordnung von Synonymen kann sowohl die einfache Aufzählung als auch Steigerung beinhalten. Im zweiten Fall gilt der letzte Begriff innerhalb der Reihe insofern als der wichtigste, als nur er den Gedanken weiterführt:

"- Wróci na zwiesnę, to im zaznosi w torebeczkach, a to i cukru, a to i harbaty, a to i grosza coś niecoś". (J.1,15)

"- Jakże, taka zima, taka skrzytwa, taka bieda, że żyją jeno ziemniakami ze solą, grosza jednego nie ma, a on robić nie chce!" (Z.1,14)

Dem Prinzip fortschreitender Gedankenentwicklung entspricht auf der Ebene der Satzverknüpfung die Parataxe, d. h. die Beiordnung gleichrangiger Sätze, die zur Satzreihe verschmelzen² und das nacheinander Erlebte, Gesehene oder Gedachte in der natürlichen Zeitfolge wiedergeben.³ Zwischen der Parataxe und der volkstümlichen Dichtung bestehen Querverbindungen, die, um Mißverständnisse zu vermeiden, der Erläuterung bedürfen. Der beiordnende Satzbau charakterisiert Romanfiguren nach ihrer sozialen und kulturellen Herkunft, veranschaulicht jedoch nicht deren "geistige Primitivität", eine Tatsache, auf die bereits Wolfgang Kayser aufmerksam machte.⁴ Vielmehr impliziert die Parataxe Einfachheit und Klarheit:

"Parataksa zachowuje w wypowiedzeniu to, co najważniejsze, istotne

¹Hinweise darauf findet man in vielen Dialogen und Monologen der Tetralogie. Sprechpausen werden in der Regel graphisch hervorgehoben:

"- Roboty jeszcze tyła... zwózka drzewa... siew nie skończony... kapusta w polu... ściółka nie wygrabiona... podorać by trza na kartofle... dobrze by i pod owsy... a tu jedź na sądy... Laboga, że to człek nigdy obrobić się nie obrobi, ino ciągiem jak ten wół w jarzmie... że i wyśpać się nie ma czasu ni odpocząć... - rozmyślał." (J.2,26)

²Zur Funktion der rhetorischen Figur des Polysyndeton (im Gegensatz zum Asyndeton) vgl. v. W i l p e r t, Sachwörterbuch der Literatur 50-51 und 616-617.

³Vgl. Ivo B r a a k (Hrsg.), Poetik in Stichworten. Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. Kiel 1980, 61-62.

⁴Vgl. K a y s e r, Das sprachliche Kunstwerk 143-144; v. W i l p e r t, Sachwörterbuch der Literatur 583-584.

i ekspresywne, odpowiada konkretnemu aspektowi rzeczywistości, pozwala przedstawić wrażenia, wizje i dlatego jest chętnie wyzyskiwana przez poetów. Idzie w niej bowiem o szeregowanie, o nizanie stanów rzeczy, bez wnikania w ich wewnętrzne powiązania i zależności, a co najwyżej z uwydatnieniem ich najbardziej zewnętrznych przejawów.¹

Den bäuerlichen Helden fehlt konsequenterweise weitgehend die Fähigkeit zur Abstraktion. Stattdessen erzählen sie, sobald sie dazu von einer dritten Person aufgefordert werden, lebensnah und ausführlich, ordnen die geschilderten Vorgänge dem natürlichen zeitlich-kausalem Ablauf unter und beginnen stets mit der Vorgeschichte, die durch eine Einleitungsformel angekündigt wird:

"- A to było tak, wielmożny panie, powiem rzetelnie jak na spowiedzi."²

Auf die bäuerliche Erzählweise, die durch das ständige Frage- und Antwortspiel überaus lebendig wirkt, reagieren bürgerliche Zuhörer gereizt, da sie die Fülle von Einzelempfindungen und die Häufung von Informationen nicht aufnehmen können bzw. verlernt haben, geduldig zuzuhören:

"- Mówcie prędziej, bo widzicie, ja nie mam czasu".³

Von seinem Gesprächspartner, dem Bauern Socha, erwartet Karol Borowiecki eine kurze Schilderung der Ereignisse, die dem Untergang des Bauernhofes vorausgingen, und erfährt eine Lebensgeschichte, in der scheinbar Nebensächliches Bedeutung erhält.

Nicht minder plastisch gestaltet auch der Bauer Bartek Kozioł im Roman "Chłopi" seine Erzählung. Den Bericht, der ihn vor Gericht von der Anklage des Diebstahls freisprechen soll, kleidet er in eine spannende Spukgeschichte, in der Wahrheit und Erfindung ineinander übergehen. Mit der Faktentreue bezüglich der Orts- und Zeitangabe beeinflusst der Bauer die Zustim-

¹Zenon K l e m e n s i e w i c z, W kręgu języka literackiego i artystycznego. Warszawa 1961, 175.

²R e y m o n t, Pisma (Jodełka-Burzecki), Bd. 3, 84.

³Ebd. 84.

mungsbereitschaft seiner Zuhörer. Der Bauer sucht nach Akzeptanz, indem er sein Erlebnis in den Zusammenhang des Aberglaubens stellt, wobei erwartet wird, daß die anwesenden Dorfbewohner ihn durch Schilderung vergleichbarer Erlebnisse entlasten.¹ Da dieses jedoch ausbleibt, suggeriert der Angeklagte dem Richter, das gestohlene Hausschwein sei ihm "zugelaufen". Um dieses zu unterstreichen, stellt er in den Vordergrund seiner Schilderung Verben der Bewegung,² die ihn als eine Person darstellen, die sich nichtsahnend auf dem Heimweg befand und vom Bösen heimgesucht wurde:

"Szedłem se... a baczę, że to rychtyk zwiesna była... i za Wilczym Dołem, wedle Borynowej koniczyny... idę se i mówię pacierz, bo na ten przykład przedzwonili już na Anioł Pański... nocka też szła... idę se... jaż tu słyszę: głos nie głos?... Loboga, myślę se: chrząka albo i nie chrząka?" (J.3,48)

Während bürgerliche Zuhörer (Karol Borowiecki und der Richter) die volkstümliche Erzählweise (Socha und Bartek Kozioł) als wirr bzw. langweilig bezeichnen, ist sie in Wirklichkeit in hohem Maße kommunikativ, insofern als der Sprechende seine Rede geschickt auf zu erwartende oder erhoffte Reaktionen der Zuhörerschaft abstellt, d.h. Fragen vorwegnimmt, eigene Argumente aufwertet und Gegenargumente herunterspielt. Mit rhetorischem Kalkül strebt er zwei Ziele an: Machtausübung mittels Sprache bzw. rednerischer Gewandtheit und Akzeptanz durch die Umwelt als einem Gefühl von Solidarität und Eintracht.³ An-

¹Tatsächlich bestätigt nur seine eigene Frau derartige Erlebnisse.

²Bis zum Erreichen des Hauses zählt er in seiner Geschichte weit über zwanzig Bewegungsverben auf: "szedłem", "idę", "złazłem", "tom ruszył", "skręciłem", "rymnałem kiej długi" usw. Die Bewegungsabläufe des Hausschweins werden getrennt geschildert, so daß der Eindruck erweckt wird, der Dieb habe sich seines Lebens erwehren müssen und letztlich aus Notwehr gehandelt. Um sich zusätzlich zu entlasten, spielt Kozioł die Größe des Haustiers herunter: "prosiak to był, a nie świnia żadna" (J.3,47). Später unterlaufen ihm allerdings gravierende Fehler bei der Wahl des Verbgenus: "włazł" (sc. prosiak), aber "uciekła", "leciała", "weszła", "włazła", "poszła" (sc. świnia). Vgl. J.3,48-49.

³Aus diesem Umstand resultiert die Beobachtung, daß bäuerliche Figuren ihre Rede abrupt abbrechen, sobald das Ziel, andere zu überzeugen, nicht erreichbar erscheint. Vgl. Jewkas Verteidigungsrede in J.3,52.

gesichts des Strebens nach Akzeptanz gewinnen sprichwörtliche Redensarten und Sprichwörter einen hohen Stellenwert. Einerseits entspricht die Übernahme der "einfachen Formen" der romantischen Anschauung vom schöpferischen Volksgeist, eine Vorstellung, die zwar von der Forschung zunehmend aufgegeben wird,¹ die aber im Kontext der Reymontschen Werke weitreichende Konsequenzen nach sich zieht.

Der Untersuchung Andrzej Płauszewskis zufolge lassen sich im Gesamtwerk Reymonts rund fünfhundert Sprichwörter nachweisen. Davon entfallen nur dreißig auf den Roman "Ziemia obiecana", zwanzig auf die Romane "Komediantka" und "Fermenty" und einhundertfünfzig auf die Trilogie "Rok 1794".

Die Tetralogie beinhaltet rund zweihundertfünfzehn Sprichwörter.² Analog zur Thematik des Erzählwerks bilden volkstümliche Sentenzen und Maximen einen festen Bestandteil der Figurenrede, ein Faktor, der sich nicht nur aus der Zahlenangabe ergibt, sondern auch aus der Tatsache, daß einzelne Sprichwörter (zum Teil von verschiedenen Romanfiguren) mehrfach verwendet werden können:

"Z cudzego woza to złaż choć i w pół morza" (J.1,9) und (J.6,105)
Das erste Mal spricht diesen Satz die alte Agata aus, und später wiederholt ihn wortgleich die alte Jagustynka. Der Pfarrer ermahnt die jüngeren Dörfler immer wieder zur Demut und zum Gehorsam. Bei der Begründung kommt ihm das folgende Sprichwort zur Hilfe:

"Pokorne cieleę dwie matki ssie". (J.10,157) und (L.9,186)

Mit derselben Maxime lenken die Eltern das Verhalten der Kinder bzw. die Alten das Verhalten der Jugend.³ Nicht von allen Romanfiguren werden, wie sich bereits in den ersten Beispielen

¹Vgl. v. Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur 777.

²Vgl. Andrzej Płauszewski, Funkcje stylistyczne przysłów w prozie Reymonta. In: Prace Polonistyczne 24 (1968), 82-84. Die Angabe absoluter Zahlen schwankt in der Forschung beträchtlich. So verweist Płauszewski auf einen Artikel von S. Świrko, der allein in der Tetralogie 500 Sprichwörter gezählt hat, während beispielsweise Rzeuska die Zahl auf 70 beziffert. Vgl. Rzeuska, "Chłopi" Reymonta 89.

³Vgl. Kap. Z.9,161-162 (Bylica-Hanka) und Kap. J.8,138 (Szymon-Jagna).

zeigt, Sprichwörter in gleichem Maß gebraucht. Trotzdem ist der betreffende Inhalt allen Dörflern geläufig, selbst wenn der eigentliche Wortlaut zur Formel verkürzt wird:

"- Jaki korzeń, taka nać! - taka córka, jaka mać!" (J.11,193)

bzw. kurz:

"Jaka mać, taka nać". (W.6,141)

Durch Kenntnis der didaktisch-moralisierenden Volksweisheit zeichnen sich die Alten aus: Maciej Boryna, Dominikowa, Agata, Rocho, Szymon, der Pfarrer, der blinde Bettler u. a. Aufmerksamkeit verdienen aber vor allem Jagustynka und Jambroży, die den unterschiedlichsten Lebenssituationen gefaßt und wortgewandt begegnen und ihre Überlegenheit nicht zuletzt durch den souveränen Gebrauch von Sprichwörtern dokumentieren.¹ In der Regel muß sich Jambroży der wiederkehrenden Kritik, die sich auf seine Lebens- und Trinklust bezieht, erwehren. Auf Sticheleien reagiert er schlagfertig, indem er jeden Angriff mit einem Sprichwort abwehrt und so den unterlegenen Dialogpartner zuletzt dem Gelächter der Zuhörer preisgibt. Als der Dorfvogt auf dessen Tätigkeit als Kirchendiener anspielt, kontert Jambroży ebenso humorvoll mit einem Bibelspruch:

"- Wam ino tam głowę wykręca, gdzie kieliszki dzwonią - rzucił wójt.

- Brzękliwe są: a któren spragnionego napoi, zasługę ma! - odparł poważnie.

- Naści wody, worku skórzany.

- Co smakuje bydłęciu, szkodzi człowiekowi! Powiedają: 'Kogo woda zbawi, to zbawi, a gorzałka kuźdego na nogi postawi.'" (J.12,215)²

Damit wird deutlich, daß der individuelle Sprecher dank der volkstümlichen Redensart thematisch-inhaltliche Anliegen zum Ausdruck bringt, die für ihn gleichsam reserviert sind, so

¹Vgl. S. 231-232 dieser Arbeit. Vgl. auch P ł a u s z e w s k i, Funkcje stylistyczne przysłów w prozie Reymonta 84-85. Płauszewski führt im Falle Jagustynkas und Jambrożys 10 bzw. 6 Sprichwörter an. Allerdings kann diese Liste keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben.

²Die Textstelle signalisiert lediglich den Beginn zweier Wortgefechte. Anschließend nennt Jambroży weitere Sprichwörter und Sentenzen: "Chrzest przyjmuj wodą, ślub polewaj wódką, a śmierć płakaniem", "Chłop robotny i żona pyskata, to wezmą choćby i pół świata", "Wpuść cieleń do kościoła, a też ino ogon wyniesie". Vgl. J.12,215 u. 217.

daß sich um einzelne Zentralfiguren Themenkreise gruppieren.

Jagustynka (Verhältnis von Mann und Frau¹ in der Ehe):

"Pomiarkuj, parobek na miesiąc, a mąż na całe życie!",

"Kochanie płakanie, a ślub grób - powiadają",

"Mateusz mu czy Kuba, kaźden jednako przysięga, jak sięga". (W.8,205)²

Maciej Boryna und sein Knecht Kuba (Warnung vor Verschwendung):

"- Kto ciągiem jarmarczy - temu długo nie starczy." (J.5,96)

bzw. noch deutlicher:

"chto borguje, ten się z butów zzuje..." (J.4,70)

Die armen Dörfler (Kritik sozialer Mißstände):

"- Biednemu to zawsze na ten przykład wiatr w oczy" (J.1,15),

"- Juści, biednym to zawdy wieje w plecy" (Z.10,166),³

"- Mościewy, chleb daje rogi, a głód nogi, powiedają" (Z.9,152),

"- Pewnie, komu święta, to święta, a brzuch zawdy o głodzie pamięta" (W.5,129).

Nachdem der kompositorische Stellenwert und einige wichtigere Themenkreise analysiert wurden, zeichnet es sich ab, daß der Sprichwortgebrauch im Roman "Chłopi" nicht ausschließlich auf didaktische und moralisierende Funktionen beschränkt wird. Vielmehr lassen sich unterschiedliche Verwendungsmöglichkeiten aufzeigen: Überredung, Erläuterung, Rechtfertigung, Beweisführung, Irreführung, Besänftigung, Charakterisierung, Demaskierung u. a.⁴ Sprichwörter können zugleich humorvoll

¹ Jagustynka rät der jungen Tereska, angesichts der baldigen Heimkehr ihres Ehemanns den Liebhaber wegzuschicken. Dabei wägt sie sozusagen ad hoc und spontan das Für und Wider zum Thema Ehe und Liebe anhand einander widersprechender Sprichwörter ab. Die drei Beispiele geben nur einen Teil der Argumentationskette wieder.

² Bezeichnenderweise verwendet Jagustynka an früherer Stelle das Sprichwort in seinem vollen Wortlaut: "Chłop on jest jak i drugie, przysięgał, jak sięgał, a dostał, zaprzestał!" (Z.5,86)

³ Zur Interpretation der thematischen Ausrichtung vgl. P ł a u s z e w s k i, Funkcje stylistyczne przysłów w prozie Reymonta 87. Eine interessante Variante enthält die Parallelstelle in der sog. 1. Redaktion: "- Biednemu /.../ psu to zawsze wieje pod ogon". Vgl. R e y m o n t, Pisma (Jodełka-Burzecki), Bd. 4, 232.

⁴ Sehr ausführlich wird dieses Problem in neueren Arbeiten zum Sprichwort behandelt. Vgl. Lutz R ö h r i c h / Wolfgang M i e d e r, Sprichwort. Stuttgart 1977, 80-82.

und satirisch verwendet werden, ohne daß der gelegentlich derbe Charakter des Ausspruchs anstößig wirkt:

"Die individuellen Gedanken werden /.../ durch den Bildgehalt des Sprichwortes verhüllt und verallgemeinert, und so läßt sich manches auf diese indirekte Weise sagen, was man sonst vielleicht nicht zu sagen wagte."¹

Generell tendieren die Äußerungen durch den Bildgehalt, der dem Sprichwort innewohnt, zur Formelhaftigkeit, die darin besteht, daß der Sprecher vom Einzelfall ablenkt und sich auf die übergeordnete Erfahrung des eigenen Volkes und seine Autorität beruft. Es läßt sich daher präzisieren: der bürgerliche Romanheld zieht Redensarten vor, die ihm als Individuum vorbehalten bleiben, während der bäuerliche zwischen sich und der Gemeinschaft Eintracht herstellt, indem er kollektives Wissen in Erinnerung ruft und es für sich als Argument ausschöpft.

Die sprachliche Verkümmernng des bürgerlichen Helden, die bislang an dessen Muttersprache beobachtet wurde, äußert sich auch im Bestreben, Modewörter zu benutzen und fremdsprachliche Ausdrücke den polnischen vorzuziehen. Einen ersten Bereich stellen deutsche, englische und französische Fachbegriffe dar, die mit der Industrialisierung des Landes einhergehen und dementsprechend von Menschen, die an neuen Arbeitsplätzen beschäftigt sind, in ihre Sprache übernommen werden. Der Eisenbahnersprache entstammen folgende neue Begriffe:

"brekowy"	(engl. 'break', Bremser),
"tender"	(engl., Vorratswagen der Lokomotive),
"szpic-szyna"	(Weiche),
"rampa"	(Rampe),
"pojechać na szwarc"	(schwarzfahren),
"sznelcug "	(Schnellzug),
"haltsygnal"	(Haltesignal),
"weksel"	(Weiche),
"banhof"	(Bahnhof),
"funiculaire"	(franz., Drahtseilbahn),

¹Ebd. 81.

"pulmany", Mz. (amer. Pullmanwagen) u. a.¹

Vereinzelt dringt die Fremdsprache auch in alltägliche und umgangssprachliche Redesituationen ein. Germanismen, Russizismen, Anglismen und Archaismen unterstreichen dabei das sprachliche Kolorit der Romanwelt, d. h. Besonderheiten des Milieus oder der Epoche, in denen adlige bzw. bürgerliche Helden auftreten.² Mit der Darstellung der Industriestadt Łódź, als einem Schmelztiegel der polnischen, jüdischen und deutschen Kultur, geht der Umstand einher, daß Germanismen immer wieder in die Figuren- und Erzählerrede einfließen.

Man begrüßt einander mit der Formel "Morgen!", ruft den Kellner "bitte zahlen!", zitiert den Ausspruch "Zeit ist Geld!" und akzeptiert, als "Herr" angeredet zu werden. Das Nebeneinander beider Sprachen manifestiert sich weiterhin in der Syntax des polnischen Satzes:

"wszystko poszło fein",
 "bawią się echt po Łódzku",
 "jestem już fertig",
 "Langsam, panie Borowiecki, langsam",
 "To mi jest Schwam-drüber",
 "To jest kein geszeft".³

In den beiden letzten Beispielen wird deutlich, daß die deutsche Sprache von den Romanfiguren nur unzulänglich beherrscht wird, eine Tatsache, die an einer Vielzahl phonetischer, mor-

¹Henryk Markiewicz und Jerzy Skórnicki erläutern in ihrer Werkausgabe der Reymontschen Werke aus dem Jahr 1957 unter anderem diese Fremd- bzw. Lehnwörter in der Fußnote. Vgl. R e y m o n t, Dzieła wybrane (Markiewicz), Bd. 3, 57-237 ("Marzyciel"); Bd. 4 u. 5 ("Komediantka" und Fermenty); Bd. 6 u. 7 ("Ziemia obiecana").

²Germanismen findet man vor allem im Roman "Ziemia obiecana" vor, Russizismen verteilen sich auf mehrere Werke, fallen aber in den Erzählungen "Przy robocie", "Marzyciel", "Z ziemi chełmskiej", "Osądzona" u. ä. besonders ins Gewicht. Mit Ausnahme des Romans "Wampir" bestimmen Anglizismen vor allem den Charakter der späten Erzählungen, die in Amerika spielen ("Księżniczka", "Powrót" aus dem Jahr 1920 oder "Spowiedź. Z życia Polonii amerykańskiej"). Archaismen kennzeichnen dagegen die Figurenrede in der historischen Trilogie "Rok 1794".

³Vgl. hierzu R e y m o n t, Pisma (Jodełka-Burzecki), Bd. 3, 8, 69, 75, 91, 150, 389.

phologischer, syntaktischer und idiomatischer Merkmale nachgewiesen werden kann.¹ Germanismen mit einer korrekten orthographischen Wiedergabe befinden sich in der Minderzahl. Bei weitem überwiegen Substantive, die der polnischen Lautgebung angeglichen wurden. Aus der Veränderung, die mit der im Polnischen üblichen Kleinschreibung von Substantiven zusammenhängt, resultiert die Verfremdung des entlehnten Wortmaterials. Es lassen sich einige Sachgruppen herausgreifen:

1. Gegenstände des täglichen Gebrauchs:

"butersznicik".

2. Begriffe aus Handel und Wirtschaft:

"nachname" (Nachnahme),

"bares geld".

3. Berufe und Tätigkeiten:

"weber",

"gründer",

"reisender",

"macher" (Geschäftemacher).

4. Verwandtschafts- und Altersbezeichnungen:

"fater",

"bursz",

"jugend".

5. Unterhaltung und Freizeit:

"Familienblat",

"fest",

"tanckrenchen" (Tanzkränzchen).

6. Gebäude und Fabrikhallen:

"kirche",

"apretura".

7. Sonstiges:

"feler" (Fehler),

"Katzenjammer",

¹Die Verwendung der Redewendung "Schwamm-drüber" (= 'das ist mir egal') erschwert die Kommunikation zwischen Romanfigur und Leser, schafft Verwirrung, da die Aussage erst nach der Korrektur einen Sinn erhält. Auf der Figurenebene dagegen wird der Ausdrucksfehler nicht als Störfaktor empfunden und unterbricht auch nicht das Gespräch der Dialogpartner.

"lodzermensch" u. a.¹

Meist besitzen die aufgezählten Begriffe pejorative Bedeutung. A priori negativ sind: "gründer", "reisender", "macher", "Familienblatt", "feler" usw. In anderen Fällen dienen deutsche Ausdrücke der Verspottung des Rivalen. Als der Hauptbuchhalter Szwarc Borowiecki ein in schmutziges Papier eingewickeltes 'Butterbrot' anbietet, übergeht dieser das Angebot wortlos.² Das 'Tanzkränzchen' gilt als verpöntes Freizeitvergnügen unkultivierter Kleinbürger, von denen sich der angehende Musiker Blumenfeld distanziert.

Für den jüdischen Bankier Grosglück verbindet sich der Begriff 'kirche' mit dem Ort protestantisch-deutscher Strenge. Im Gespräch mit einem Polen erläutert der Held den Unterschied zwischen Katholizismus und Protestantismus. Hinter dem naiven Vergleich verbirgt sich die Kritik des Autors:

"Ja bardzo lubię te ceremonie wasze, w nich jest i piękny kolor, i ładny zapach, i dzwonienie, i światła, i śpiewy. /.../ A w kirche co ja mam?... Cztery gołe ściany i tak pusto, jakby cały interes miał się trochę zlikwidować. A do tego przychodzi pastor i mówi. Co pan myślisz, o czym on gada?... Gada o piekle i innych rzeczach. Bądź pan zdrow. Czy ja po to idę do kościoła, żeby się zdenerwować? Ja mam nerwy, ja nie jestem cham, ja nie lubię się gnębić nudnym gadaniem. A przy tym ja lubię wiedzieć, z kim mam do czynienia; cóż to za firma - protestantyzm?! Papież - to firma."³

Die pejorative Bedeutung von Germanismen ist offensichtlich,

¹Die Auswahl beschränkt sich in der Regel auf Germanismen, die in polnischen Handwörterbüchern als Lehnwörter nicht ausgewiesen werden. Die Zahl der Germanismen ist beträchtlich größer, wenn man Lehnwörter mitberücksichtigt: "plajta", "krach", "szwindel", "funt", "plac", "majster", "felczer", "pech", "warsztat" usw. Vgl. hierzu S k o r u p k a u. a., Mały słownik języka polskiego. Zum historischen Hintergrund vgl. auch Zenon K l e m e n s i e w i c z, Historia języka polskiego. Warszawa *1980, 645-648.

²Vgl. R e y m o n t, Pisma (Jodełka-Burzecki), Bd. 3, 23.

³R e y m o n t, Dzieła wybrane (Markiewicz), Bd. 7, 140-141. Ersatzweise mußte nach dieser Ausgabe zitiert werden, da der dritte Band der kritischen Werkausgabe an dieser Stelle schwerwiegende Mängel aufweist. Im vorliegenden Exemplar fehlen die Seiten 449-481. Das Problem konnte mit der Beschaffung eines Ersatzexemplars nicht gelöst werden.

wenn Romanfiguren sowohl den deutschen als auch polnischen Begriff benutzen. Gewöhnlich verwendet Maks,¹ der beide Sprachen fehlerfrei beherrscht, die neutrale Bezeichnung "ojciec". Als der Unternehmer Trawiński in der Manufaktur des alten Baum erscheint, meldet der Sohn nüchtern und der Situation angemessen:

"- Ojciec w fabryce, mogę go zawołać."²

Gegenüber seinen Freunden ist er beträchtlich offener und äußert sich abfällig über den Vater. Das gestörte Vater-Sohn-Verhältnis bzw. der Generationskonflikt treiben Maks erst in die Arme der beiden Jungunternehmer Karol und Moryc:

"- Fabrykę musimy mieć. Ja już z ojcem nie wytrzymam dłużej, a zresztą, czy mój fater długo pociągnie?"³

Eine weitere Besonderheit stellen Fremdwörter dar, die nach Regeln der polnischen Grammatik flektiert werden. Derart verfremdete Germanismen unterstreichen den Schmelztiegel-Charakter der polnischen Industriestadt, wirken im Kontext der Romansprache exotisch und erzeugen eine komische Wirkung. Maks setzt dieses Mittel ein, um den alten Baum vor den Altersgenossen lächerlich zu machen:

"- Gdzie się będę spieszył? Do tej parszywej budy? A zresztą wczoraj się z fatrem pożarłem."⁴

Noch deutlicher zeigt sich diese Funktion in Anekdoten, in denen die Jugend generell Fehler der neureichen bzw. alten Fabrikanten ironisiert. Voller Sarkasmus berichtet der junge Szulc von einem Empfang, den der Fabrikant Dülman einem preussischen Grafen bereitet hat:

"Dülman, dawny handlarz świń, dawny oberkelner z Katowic i dawna kania, zaprosił hrabiego do siebie, ale mało, że go zaprosił, kazał

¹Seinen Freunden gegenüber erzählt Maks Baum immer wieder von Sorgen, die ihm der alternde Vater bereitet. Das Verhältnis von Vater und Sohn ist ambivalent und schwankt zwischen Bewunderung und Verachtung.

²R e y m o n t, Pisma (Jodełka-Burzecki), Bd. 3, 181.

³Ebd. 79.

⁴Ebd. 9.

na jego przyjęcie wystawić bramę triumfalną, wyprawiał wspaniałe obiady, specjalnymi pociągami sprowadzone z Berlina, sam mu buty ścierał, bo chciał przez pośrednictwo tego hrabiego dostać jaki pruski order. Hrabia spał w jego pałacu przez całe trzy dni i odjechał do Vaterlandu."¹

Während sich der junge Angestellte mehr mit seinen Altersgenossen aus den drei Nationen als mit den Deutschen und dem 'Vaterland' identifiziert, eine Eigenschaft, die auch Karol, Moryc und Maks wesentlich kennzeichnet, herrschen zwischen Polen, Juden und Deutschen der älteren Generation Vorurteile, Antipathien und Haßgefühle. Dabei kann das antideutsche, antijüdische oder antipolnische Gedankengut der jeweiligen Partei bei der Interpretation wohl vernachlässigt werden, da es sich weitgehend mit gängigen Ideologien der Jahrhundertwende deckt. Aber auch unter der Jugend brechen Gegensätze auf, sobald es gilt, die eigene Kultur, wirtschaftliche Kraft oder Nation vor Vorurteilen in Schutz zu nehmen. Um jüdische Produkte zu diskreditieren, benutzen die nichtjüdischen Konkurrenten den aus der deutschen Sprache entlehnten Fachbegriff "tandeta".² Als Karol gegenüber seinem Teilhaber, dem Juden Moryc Welt, diesen Vorwurf erhebt und darüber hinaus zwischen der angeblichen Minderwertigkeit der Waren und dem Judentum überhaupt eine gedankliche Querverbindung zieht, protestiert Moryc und ironisiert seinerseits unter Zuhilfenahme eines vergleichbaren Vorurteils die wirtschaftliche Leistung des Polen beim Aufbau der gemeinsamen Fabrik. Zum ideologischen Schlagabtausch kommt es, als Moryc Karol ermahnt, die Baukosten nicht in die Höhe zu treiben:

"- To będzie pałac, nie fabryka, dla nas zresztą taki komfort za drogi!"

- To nie jest komfort, to jest trwałość, która taniej kosztuje niż tandeta. Zobacz u Blohmanów, postawili tanio i corocznie muszą poprawiać, bo chce im się wszystko zwalić; nie cierpię żydowszczyzny

¹Ebd. 292.

²Vgl. L i n d e , Słownik języka polskiego. Bd. 5, 646.

w niczym, wiesz o tym dobrze.

- Zobaczymy, co to da to polnische Wirtschaft - szepnął Moryc z ironią."¹

Trotz starker Einflüsse von außen wird die Industriestadt in Reymonts Roman "Ziemia obiecana" von der polnischen Kultur bestimmt. Am wenigsten beherrschen die Romansprache, die als Muttersprache der Mehrheit von Romanfiguren vorgestellt wird, die Deutschen und Juden der alten Generation. Dabei wird das Phänomen der Vielsprachigkeit thematisch allenfalls gestreift, indem der Erzähler formal einen Hinweis darauf gibt, in welcher Sprache ein Dialog verläuft. Die Wiedergabe erfolgt sozusagen in der polnischen Übersetzung. Dieses unterstreicht die Inquit-Formel (Beispiel: Gespräch zwischen Karol Borowiecki und Bucholc):

"Rozmowa toczyła się po niemiecku."²

Im umgekehrten Fall begleitet der Erzähler die Rede von Deutschen und Juden, die sich der polnischen Sprache bedienen, um mit den Konkurrenten Kontakt aufzunehmen, mit negativen Werturteilen:

"krzyczał jakiś wysoki i gruby Niemiec łamaną polszczyzną",

"zapytał ohydną polszczyzną" u. ä.³

Allerdings beschränkt sich die Funktion solcher Inquit-Formeln auf die bloße Ankündigung, da der Erzähler die Figurenrede gewöhnlich korrigiert und in makellosem Polnisch wiedergibt. Ausnahmen sind selten und strukturieren hauptsächlich die Anfangskapitel des Romans:

"- Szukam pana Borowiecki",

"- Ja, ja, fater tak powiedziała".⁴

Innerhalb der Romansprache werden die genannten Sprachfehler als Fremdkörper wahrgenommen und verdeutlichen die gesellschaft-

¹Reymont, Pisma (Jodełka-Burzecki), Bd. 3, 394.

²Ebd. 99.

³Ebd. 69 u. 45.

⁴Ebd. 37 u. 44. (Es muß natürlich richtig heißen: "Szukam pana Borowieckiego" bzw. "Tak, tak, ojciec tak powiedział".)

liche Abseitsstellung der sprachunkundigen Romanfiguren. Tatsächlich leben die Unternehmer Szaja, Müller und Störch, die in den zitierten Äußerungen durch fehlerhaftes Polnisch auffallen, zurückgezogen und werden von den Mitspielern nur wegen ihres Reichtums akzeptiert.

Ihnen stehen die jungen bürgerlichen Protagonisten gegenüber, die sich durch Idealismus und Anpassungsbereitschaft auszeichnen. Sie übernehmen das Fremde oder Neue allerdings nicht, um Gegensätze zwischen den drei Nationen zu überwinden, sondern um sich gesellschaftlichen und sozialen Aufstieg zu verschaffen, ein Umstand, der die gespaltene Beziehung zu den Alten erklärt. Karol und seine Altersgenossen verachten Szaja und Müller, eifern ihnen aber gleichzeitig blind nach.

Karol, Moryc und Maks, Janka Orłowska und Józio Pełka lösen sich von ihrer angestammten Umwelt und streben eine neue Identität an, eine Zielvorgabe, die thematisch an die Problematik des latenten Identitätsverlusts gekoppelt ist. Aufgrund der Diskrepanz von Sein und Schein nehmen die Vertreter der jungen Generation, wenn auch nicht im gleichen Maß, Züge des tragikomischen Helden an, der sich vergeblich bemüht, den Kontrahenten und Mitspielern zu imponieren. In dieser Hinsicht repräsentiert Józio Pełka im Roman "Marzyciel" ein symptomatisches Merkmal. Józio wird im Verlauf der Handlung seinen ursprünglichen Idealen zunehmend untreu. Bevor er schließlich die Eisenbahn bestieht, ins Ausland flieht und so seine Pläne realisiert, die "Welt" zu sehen, unternimmt er einen Ausflug nach Warschau. Im Zugabteil verkleidet er sich in einen ausländischen Touristen, um für einen Tag dem eigenen Dasein zu entgehen und den staunenden Passanten als englischer Lord zu imponieren, wobei er die Muttersprache verleugnet und die englische Sprache zum Symbol von Kultur und Weltgewandtheit erhebt.¹

¹Vgl. R e y m o n t, Pisma (Bar), Bd. 16, 128-132.

9. 2. Mundart und Literatursprache im Roman "Chłopi"

In der Rede des bäuerlichen Romanhelden fehlen Fremdwörter beinahe vollständig. Sofern sie vereinzelt doch Eingang in den Wortschatz der Dörfler finden, erscheinen sie meist in einer phonetisch-morphologisch verfremdeten Form, durch die auf mundartliche Färbung hingewiesen wird :

"lementarze", Mz. ('elementarz', Abc-Fibel),
 "lewentarz" ('inwentarz', lebendes Inventar),
 "arbata" ('herbata'),
 "dochtora", Akk. ('doktór'),
 "precenta", Mz. ('procenty'),
 "nizinier" ('inżynier').¹

Ungleich stärker fallen naturgemäß Bezeichnungen auf, mit denen die bäuerlich-dörfliche Romanwelt begriffsmäßig umrissen wird. Zum festen Bestand des Erzähltextes gehören wiederkehrende Grundbegriffe, die man per se mit Bauerntum bzw. Landwirtschaft assoziiert (A). Dadurch daß ein Grundbegriff durch Synonyme ersetzt wird, entstehen thematische Wortfelder (B):

A	B ('pole':)
"brona", "chałupa", "chłop", "gospodarz", "komornik", "kopacz", "młyn", "motyczka", "obora", "orać", "parobek", "pług", "siać", "strzecha", "trep", "wieś", "pole" u. ä.	"bruzda", "gront" ('grunt'), "kopanisko", "łan", "łąka", "miedza", "pastwisko", "podorówka" ('podorywka'), "redlina", "rola", "rżysko", "skiba", "ściernisko", "ugór", "zagon", "ziemia". ²

¹Vgl. J.5,90, J.2,33, J.4,65, J.5,87, J.6,108; R e y m o n t, Pisma (Jodełka-Burzecki), Bd. 3, 84.

²Alle Beispiele sind dem Kapitel J. 1 entnommen. Im Handwörterbuch von Stanisław Skorupka, das den lexikalischen Grundbestand der polnischen Gegenwartssprache erfaßt, sind überraschenderweise, bis auf zwei Ausnahmen, alle aufgezählten Substantive und Verben enthalten. Vgl. hierzu S k o r u p k a, Mały słownik języka polskiego. Als Kontrast vgl. auch S. 256-257 dieser Arbeit. Zu den Substantiven "redlina" und "kopanisko" vgl. Witold D o r o s z e w s k i u. a., Słownik poprawnej polszczyzny. Warszawa ³1981, 266; Jan P i p r e k u. a., Wielki słownik polsko-niemiecki. Bd. 2. Warszawa ⁵1984, 335.

Bei der Beschreibung von Vorgängen des Seelen- und Gefühlslebens, der Bezeichnung sozialer Gruppen und Beziehungen, der Benennung von Körperteilen und der Aufzählung physiologischer Funktionen wechseln dagegen Literatur- und Umgangssprache¹ einander ab. Es ergeben sich Wortpaare:

"głowa" - "łeb",
 "oczy" - "ślepa",
 "usta" - "gęba",
 "twarz" - "pysk", "ryj",
 "nogi" - "kulasy",
 "jeść" - "żreć",
 "pić" - "chłać",
 "umierać" - "zdychać" u. a.²

Die nach beiden Sprachebenen unterscheidende Disposition des Wortschatzes symbolisiert im Erzähltext die Verquickung von sozialer Schichtung und sprachlicher Differenzierung. Im Gegensatz zur Schriftsprache ist die emotional betonte und expressive Ausdrucksweise per definitionem geeignet, die Ungezwungenheit der freien gesprochenen Rede aufzuzeigen und den Alltagscharakter des Sprechanlasses zu thematisieren.³

Während im Roman "Ziemia obiecana" der umgangssprachlichen Wortwahl aufgrund ihrer stilistischen Färbung Verwendungsbeschränkungen auferlegt werden, läßt sich in der Tetralogie nicht feststellen, daß die derberen Ausdrücke und Redewendungen ausschließlich der Figurenrede vorbehalten sind.⁴

¹Auf die Beeinflussung der Umgangssprache durch Mundart verweisen die Autoren des "Słownik terminów literackich". Vgl. G ł o w i ń s k i u. a., Słownik terminów literackich 178-179.

²In Anlehnung an Untersuchungen Danuta Buttlers zur Syntax der gesprochenen Sprache zählen Stanisław Kania und Jan Tokarski einige weitere semantische Sachgruppen auf. Vgl. K a n i a / T o k a r s k i, Zarys leksykologii i leksykografii polskiej 190-191.

³Vgl. Bernhard A s m u t h / Luise B e r g - E h l e r s, Stilistik. Op-laden 1978.

⁴Dank dieser Tatsache kann der dörfliche Erzähler beispielsweise die Bezeichnung "łeb" verwenden, während der alte Boryna durchaus die neutrale Entsprechung "głowa" bevorzugt. Vgl. hierzu S. 122 (Zitat aus J.3,52-53) und S. 162 (Zitat aus J.6,110) dieser Arbeit.

Mit der Lexik der Tetralogie beschäftigte sich sehr eingehend Maria Rzeuska. Im Anhang zu ihrer Monographie stellte sie eine Liste der mundartlichen Ausdrücke zusammen. Die Substantive dieser Wortliste bilden die Grundlage der folgenden Analyse.¹

Klammert man Eigennamen und Abstrakta ('ość', 'anie' und 'enie') aus, dominieren Bezeichnungen, mit denen Gegenstände des täglichen Gebrauchs in Hof und Feld, Teile von Gebäuden und Werkzeugen, Kleidung, Lebensmittel, Haustiere und Pflanzen, Bräuche und Zeremonien benannt werden:

"alkierz",	"dwojaki", Mz.,	"pasyjka",
"bielnik",	"granula", ²	"skopek",
"bijak",	"gzło",	"terlica",
"bolaczka",	"kalenica",	"wasąg",
"chmiel",	"nalepa",	"zelejźca", Mz.

Es zeichnet sich ab, daß von den über fünfhundert Substantiven, die Rzeuska der Mundart zuordnet, die anteilmäßig größte Gruppe Begriffe vertreten, die in semantischer Hinsicht keineswegs Fachkenntnisse erfordern.³ Von dieser Gruppe weichen nur unwesentlich Hauptwörter ab, die phonetisch modifiziert werden, im Kontext der Literatursprache aber keine Neologismen darstellen ("bolaczka", eigentlich 'bolącza', vgl. 'ból'). Zur dritten Kategorie gehören Nomina, deren Semantik aus dem Satzzusammenhang erschlossen werden kann. Der Terminus "zelejźca" ("zelejźca") läßt sich von 'żelazo' (Eisen) ableiten und bezeichnet das Eisenteil der Sense, das geschärft werden muß:

"rzędy chłopów /.../ ostrzyży żeleźca i, błyskając kosami, całe dnie siekły zapamiętane". (W.11,287)

Von den vorangehenden Wortgruppen unterscheiden sich zuletzt Regionalismen, die nur in Fachwörterbüchern bzw. im Wörterbuch Doroszewskis erklärt werden ("gzło", "kalenica", "terlica").

¹Vgl. R z e u s k a, "Chłopi" Reymonta 239-258. Rzeuskas Wörterbuch "Słownik gwary Chłopów Reymonta") umfaßt rund 1200 Stichwörter.

²Vgl. Piotr G a l a s, Nazwy krów z przyrostkiem -ula w powiecie bocheńskim. In: Festschrift Taszycki 85-90.

³Vgl. S k o r u p k a u. a., Mały słownik języka polskiego; Vgl. auch D o r o s z e w s k i, Słownik języka polskiego.

Die mundartliche Lexik entspricht nicht nur kongenial der Intentionalität des bäuerlich-dörflichen Erzähltextes, sondern bereichert auch die Romansprache insgesamt:

"Opisując życie wsi autor musi używać wyrazów językowi literackiemu nie znanych - leksyka jest tą dziedziną, gdzie przenikanie się gwary i języka literackiego lub dwóch odmiennych języków dokonuje się najłatwiej. Użycie dialektyzmów słownikowych może w pewnym sensie wzbogacić także synonimikę języka utworu, czyni go barwniejszym."¹

Als ein wichtiges Mittel zur Erzeugung "atmosphärischer Echtheit"² dienen vorzugsweise Schimpfwörter und Flüche, mit denen die Dörfler sich gegenseitig ironisieren, Kontrahenten angreifen oder sich zur Wehr setzen. Die Spontaneität, mit der immer wieder neue Schimpfwörter gebildet bzw. mit bereits bekannten kombiniert werden, wirkliche Vulgarismen kommen nicht vor, charakterisiert die Helden als impulsiv und aufbrausend:

"ciarach",

"lakudra",

"parchy",

"psie pary",

"Chrystobije" u. ä.³

Zwar lassen sich auch in der Morphologie, Syntax und Phraseologie Merkmale der Stilisierung, d. h. Nachahmung mundartlicher Stilmuster,⁴ nachweisen, doch stoßen diese Abweichungen von der Literatursprache an natürliche Grenzen. Im gleichen Maß nämlich, in dem trotz zahlreicher Germanismen im Roman "Ziemia

¹ K a m i ń s k a, O stylizacji gwarowej w Chłopach Reymonta 92; Vgl. auch Tadeusz L e h r - S p ł a w i ń s k i, Język polski. Pochodzenie, powstanie, rozwój. Warszawa 1978, 356-357; Teresa S k u b a l a n k a, Historyczna stylistyka języka polskiego. Przekroje. Wrocław etc. 1984, 385-396, besonders 389-391.

² Zum Terminus der atmosphärischen Echtheit vgl. A l t v a t e r, Wesen und Form der deutschen Dorfgeschichte 67-69.

³ Vgl. R z e u s k a, "Chłopi" Reymonta 163-164. Die Forscherin zählt über 30 Beispiele auf.

⁴ Vgl. K a m i ń s k a, O stylizacji gwarowej w Chłopach Reymonta 95-97; W ę g l a r z, Z zagadnień gwarowych w "Chłopach" Reymonta 7-12; A. O b r ę b s k a, Neologizmy gwarowe u Reymonta. In: Język Polski 21 (1936), Heft 2, 54-55; R z e u s k a, "Chłopi" Reymonta 141-161.

obiecana" geschlossene fremdsprachliche Dialogpassagen fehlen, orientieren sich die mundartlichen Sprachelemente¹ am Grundsatz der Rezipierbarkeit.² Nach Ansicht Kamińskas muß der mundartliche Erzähltext in erster Linie verständlich bleiben:

"Naczelną zasadą, którą musi się kierować artysta przy stylizacji jest zrozumiałość tekstu. Totalne użycie dialektu utrudnia percepcję dzieła i oceniane jest przez czytelników z reguły negatywnie. Ograniczenie się do gwary i wykluczenie języka literackiego zarówno z opisu odautorskiego, jak i z dialogów doprowadziłoby do pewnego zubożenia środków wyrazu, a więc w rezultacie odbiłoby się niekorzystnie na artystycznych walorach utworu."³

Kamińskas Ansatz, die mundartliche Sprachebene unter dem Gesichtspunkt ihrer Relation zur Literatursprache zu analysieren, verleiht der Interpretation der Tetralogie eine neue Richtung. Da nämlich weder die bäuerlichen Exponenten noch der personale Erzähler sich ausschließlich einer der beiden Sprachebenen zuordnen lassen, kristallisiert sich eine Mischsprache heraus. Indem Rzeuska auf eine Reihe von Übergängen zwischen dem lokalen Dialekt und der Literatursprache hinweist, skizziert sie, auch wenn dieses nicht in ihrer Absicht lag, die Grammatik dieser Mischsprache. Damit lassen sich im folgenden textexterne Probleme ausklammern, die in der älteren

¹Rzeuska bemaß den Anteil der Literatursprache auf insgesamt 60% des Gesamtumfangs der Tetralogie und bestätigte damit die These Kamińskas nachhaltig. Vgl. R z e u s k a, "Chłopi" Reymonta 160.

²An dieser Tatsache ändern nur wenig kulturgeellschaftliche Veränderungen im Nachkriegspolen, die beispielsweise im Schulunterricht die Rezeption zunehmend erschweren. Vgl. Jacek M a r c z e w s k i, Jak wykorzystać słuchowiska radiowe do lekcji o "Chłopach" Reymonta. In: Polonistyka 21 (1968), Heft 1, 31-35. Zur Popularität Reymonta, diesbezüglichen Statistiken und Umfragen vgl. Stanisław S i e k i e r s k i, Współczesne funkcje społeczne literatury klasycznej. In: O współczesnej kulturze literackiej. Pod redakcją Stefana Żbikiewskiego i Maryli Hopfinger. Bd. 2. Wrocław etc. 1973, 169-193; Jadwiga K o Ź o d z i e j s k a, Powstanie bibliotek publicznych i zasady gromadzenia zbiorów. In: ebd. 213-216; Barbara W i n k l o w a, Polska Akademia Literatury. In: ebd. 275-283; R u r a w s k i, Reymont 441-442.

³K a m i ń s k a, O stylizacji gwarowej w Chłopach Reymonta 92; Zum unterschiedlichen Ausmaß der Stilisierung in der Figuren- und Erzählerrede vgl. L i c h a ń s k i, Biblioteka analiz literackich. Nr. 30, 29.

Forschung um den Nachweis der Authentizität der Reymontschen Bauernsprache bemüht waren.¹ Reymonts Verzicht auf dokumentarische bzw. sprachwissenschaftlich fundierte Echtheit hat in erster Linie ästhetische Gründe,² die sich aus der Stilrichtung der Neoromantik ergeben.³

Häufig wurde in diesem Zusammenhang die Tatsache übergangen, daß die Mundart in der Tetralogie frei vom Merkmal des sog. "Masurierens" ist,⁴ das für den lokalen Dialekt (Lipce, Łowicz und Umgebung) besonders typisch gewesen ist und nicht zufällig vom Namen der Landschaft, in der das Dorf Lipce liegt, abgeleitet wurde.⁵ Das "Masurieren" war als Merkmal des lokalen Dialekts Reymont durchaus bekannt, da er es in einigen frühen bäuerlich-dörflichen Novellen recht konsequent in der Figurenrede verwendet.⁶ Offensichtlich lag es in der künstle-

¹Unter Sprachwissenschaftlern und Dialektologen eröffnete Kazimierz Nitsch im Jahr 1911 die Diskussion mit der These, die Figurenrede in der Tetralogie stelle eine Mischform verschiedener Dialekte dar, wobei es Reymont trotzdem gelungen sei, den Grundton polnischer Mundarten künstlerisch zu erfassen. Als Beleg führte Nitsch, eher beiläufig, die mißverständliche Verwendung der Aoristform 'bych' an, die Reymont nicht nur in der sonst üblichen 1. Person Singular benutzt. Vgl. Kazimierz N i t s c h, Mowa ludu polskiego. Kraków 1911, 152-154. Zum weiteren Verlauf der Debatte vgl. auch Edward K l i c h, Reymontowe "bych zadzwonili, pociągnęli" etc. In: Język Polski 7 (1922), Heft 3, 83-86; R z e u s k a, "Chłopi" Reymonta 137-141; K a m i ń s k a, O stylizacji gwarowej w Chłopach Reymonta 91-94.

²Als Einführung vgl. Jan M u k a Ą o v s k ý, Kapitel aus der Ästhetik. Frankfurt am Main 1982, 35-112; W ę g l a r z, Z zagadnień gwarowych w "Chłopach" Reymonta 5-7; Kazimierz B u d z y k, Gwara a utwór literacki. In: D e r s. (Hrsg.), Stylistyka teoretyczna w Polsce 221-234.

³Vgl. Bronisław C h l e b o w s k i, Rozwój kultury polskiej w treściwym zarysie przedstawiony. Warszawa (o. J.), 187-191; L i c h a ń s k i, Władysław Stanisław Reymont 13-22; K r z y ż a n o w s k i, Twórca i dzieło 191-200.

⁴Zur Definition, Entstehung und Ausbreitung vgl. Stanisław U r b a ń c z y k, Zarys dialektologii polskiej. Warszawa 1972, 31-32 u. 71-72.

⁵Vgl. G ł o w i ń s k i u. a., Słownik terminów literackich 229.

⁶Als Beleg kann vor allem die Novelle "Suka" dienen. Der Problematik früher Novellen ging erstmals Wyka nach, als er die Ausführungen von Wiktor Węglarz durch einen eigenen Diskussionsbeitrag vertiefte. Vgl. Kazimierz W y k a, Z zagadnień gwarowych w "Chłopach" Reymonta. In: Język Polski 21 (1936), Heft 1, 13-14.

rischen Absicht des Autors, mit der Tetralogie dem Genre des Bauernromans einen neuen Stellenwert zu verleihen, die Thematik von romantischen und positivistischen Konventionen zu befreien¹ und den Leser mit einer Dorfwelt zu konfrontieren, in der die Protagonisten das traditionelle Rollenspiel "komischer Helden" überwinden und ihren Aktionsradius auf ernste Rollen ausdehnen. Geht man darüber hinaus von der Tatsache aus, daß direkte Rede als wichtiges Mittel der Figurengestaltung zu betrachten ist, mußte mit der Darstellung des erstarkenden Bauerntums die ästhetische Aufwertung der volkstümlichen Sprache einhergehen. Bei der Realisierung dieser Forderung erwies sich das "Masurieren" als denkbar ungeeignet, da man gerade mit Hilfe dieses Stilmerkmals unterprivilegierte Volksschichten als ungebildet, unkultiviert und primitiv diskriminierte:

"Mazurzenie zawsze uważane było za przejaw językowego prymitywizmu i z jego wyśmiewaniem spotykamy się od XVII w."²

An dem Problem und seiner Lösung läßt sich nachweisen, daß die Nachahmung der bäuerlichen Sprache einem übergeordneten Auswahlkriterium unterzogen und für die Erzählkonzeption aufbereitet wird, indem jeweils dem Merkmal der Vorzug gegeben wird, das wertneutral ist. Da Reymont dieses Verfahren auf alle Teilbereiche der Grammatik überträgt, können im Rahmen dieser Arbeit nur einige Besonderheiten exemplarisch vorgestellt werden. Die Interpretation wird zusätzlich dadurch erschwert, daß der Erzähler das Verfahren der Stilisierung nicht immer konsequent anwendet. Ausdruck dieser Spontaneität ist der Parallelismus von Formen und Strukturen, die an einer Stelle des Romans von den Regeln der polnischen Standardgrammatik abweichen, um an einer anderen mit diesen Regeln übereinzustimmen, ein Umstand, der den Charakter der bereits in Umrissen definierten Mischsprache unterstreicht. Es werden allgemein auffällige Sprachmerkmale untersucht, die im Roman immer wieder zu beobachten

¹Vgl. S. 44 dieser Arbeit.

²U r b a ń c z y k, Encyklopedia wiedzy o języku polskim 190; Zum literaturhistorischen Aspekt vgl. Mieczysław P i s z c z k o w s k i, Zagadnienia wiejskie w literaturze polskiego Oświecenia. Teil 1. Kraków 1960, 35.

sind. Aus methodisch-argumentativen Gründen wird auf das Anschauungsmaterial zurückgegriffen, das im Verlauf der Arbeit in Form von Zitaten bereits präsentiert wurde.¹

A. Phonetische Merkmale

Das Lautsystem weist deutliche Schwankungen auf, ist in sich inhomogen und weicht vielfach von der Literatursprache ab.

1. Zu den Vokalen

Im Wortanlaut verwandelt sich "a" mittels Prothese in "ha-" bzw. "ja-":

"hale" 146, 207 (neben "ale" 125),

"jaż" 142 (neben "aż" 205).²

Die Vokale "a" und "o" ("ó") tendieren zu "e":

"powiedają" 264 (neben "powiadają" 264),

"śmieli się" 205 ('śmiali się'),

"cisza przygnietła świat" 91 ('przygniotła'),

"ubier" 212 (neben "ubiór" 204).³

Das flüchtige "e" tritt bei Präpositionen "od", "pod", "w" und "z" häufiger auf als in der Literatursprache:

"we świat" 78, 138 ('w świat'),

"pode płotem" 214 ('pod płotem').⁴

Nasalität tritt in vielen Fällen zurück:

"pociągne" 78 ('pociągnę'),

"bede" 78 ('będę'),

"bolaczka" 275 ('boliaczka').

¹Die Zitate aus der Tetralogie umfassen insgesamt rund 4000 Wörter. Zur Orientierung sei erwähnt, daß eine Romanseite im Original, je nach Dialoganteil, 230 bis 360 Wörter enthält. Der Nachweis eines Merkmals erfolgt durch die Seitenangabe. Beispiel: "hale" 146. Die Konjunktion "ale" in der abweichenden Aussprache "hale" taucht in einem Zitat auf Seite 146 dieser Arbeit auf.

²Zu "Jagata", "Jambroży", "Hanka" u. a. vgl. S. 157-165 dieser Arbeit. Zu "Hameryka" bzw. "Jameryka" vgl. R z e u s k a, "Chłopi" Reymonta 141.

³Zu "gront", "złe" (= 'złó'), "bele jakie" ('byle jakie'), "sielny" (= 'silynny'), "kuntentność" (= 'kontentność'), "cysarz" u. ä. vgl. auch K a m i ń s k a, O stylizacji gwarowej w Chłopach Reymonta 95-96; R z e u s k a, "Chłopi" Reymonta 141-142.

⁴Zu "ode drogi", "we młynie", "ze sadów", "ze siebie" vgl. ebd. 142.

Nach dem Vorbild der Mundart bzw. der Umgangssprache können zwei Silben zusammengezogen werden:

"pedziałem" 193 ('powiedziałem'),
 "trza" 258 ('trzeba'),
 "człek" 259 (neben "człowiek" 217),

aber:

"stojała" 183 ('stała'),
 "bojał się" 178 ('bał się').¹

2. Zu den Konsonanten

Die Abweichungen von der Literatursprache setzen sich bei den Konsonanten fort:

"niecierzpliwiej" 97 (Komparativ 'cierpliwiej' neben "cierpliwość" 85),
 "miętki" 186 ('miękki'),
 "kwardy" 155 ('twardy'),
 "chto" 264 ('kto'),
 "wielga osoba" 228 ('wielki'),
 "chyciej" 83 (Komparativ 'szybciej'),
 "miescki" 228 ('miejski'),
 "swynia" 220 (neben "świnia" 229).

Zusätzliches "k", "ch" und "li" bei einigen Adverbien u. a.:

"przeciek" 135 (neben "przeciech" 75 und "przecież" 230),
 "jeszczek" 78 (neben "jeszcze" 75),²
 "niźli" 217 ('niż').

Fehlen eines Konsonants im Inlaut und Auslaut:

"chocia" 222 ('chociaż'),
 "zawdy" 71 (neben "zawždy" 212),
 "boć" 194 (neben "bo" 202),
 "ozwar oczy" 83 ('rozwarł', d. h. 'otworzył'),
 "dzieucha" 156 ('dziewucha' neben "dziewczyna" 124),
 "ociet" 191 (neben "ojciec").

Wegfall eines Konsonants bei Präpositionen:

"la każdego" 206 (neben "dla niej" 217).

¹Zur fehlenden Kontraktion bei den Verben "bać się" und "stać" vgl. ebd. 153.

²Zu "juścić" und "juścik" und der sprachwissenschaftlichen Deutung vgl. ebd. 144.

B. Morphologische Merkmale

Bei der Analyse der verschiedenen Wortarten soll prinzipiell zwischen den Besonderheiten der Formen- und Wortbildung differenziert werden. Im Mittelpunkt des Interesses stehen Substantive, Verben und Adjektive.

1. Zur Wortbildung

Abstrakte Begriffe werden gewöhnlich mit den Suffixen "-ość" und "-anie" (bzw. "-enie") gebildet. Zum Teil handelt es sich um Neubildungen oder Substantive, die in der Literatursprache eher selten vorkommen:

"cichość" 93 ('cichy' sonst 'cisza'),

"białość" 94 ('biały' sonst 'biel'),

"żałość" 132 ('żałosny' sonst 'żał').

Der dörfliche Erzähler und die Romanfiguren bilden außerdem sehr häufig Nomina actionis, die aufgrund ihrer schematischen Formung in der Literatursprache gemieden werden:

"odpoczywanie" 96 ('odpoczywać' sonst 'odpoczynek'),

"płakanie" 264 ('płakać' sonst 'płacz'),

"kochanie" 124 ('kochać' sonst 'miłość'),

"pomyślenie" 124 ('pomyśleć' hier 'rozum'),

"bolenie" 153 ('boleć' sonst 'ból').¹

Seltener kommen dagegen Substantive auf "-unek" und "-ina" (Mehrzahl "-iny") vor:

"frasunki" 97,

"poratunek" 150,

"koleina" 85,

"chrzciny" 104,

"zrękwiny" 215.²

¹ Świdorska geht in ihrer Abhandlung "Dialekt Księstwa Łowickiego" auf diese Suffixe nicht näher ein. Dagegen hebt Rzeuska hervor, es handle sich um besonders produktive Wortbildungstypen des regionalen Dialekts, eine These, die nicht völlig überzeugen kann, da Reymont in allen Erzählwerken große Vorliebe für Substantive auf "-ość" und "-anie" zeigt. Vgl. S k u b a l a n k a, Historyczna stylistyka języka polskiego 329; R z e u s k a, "Chłopi" Reymonta 147-148.

² Im Roman "Chłopi" werden alle bekannten Feste der traditionellen Bauernhochzeit aufgezählt: "zmówiny", "zrękwiny", "przenosiny", "rozpleciny" und "poprawiny".

Als außerordentlich typisch werden in der Volksliteratur Determinative betrachtet. In der Tetralogie entsprechen dieser Situation die Suffixe "-ak", "-ek", "-ka" und "-ko":

"wieprzak" 219,
 "cudak" 204,
 "kijaszek" 85,
 "pieski", Mz. 222,
 "gorzałka" 218,
 "torebeczki", Mz. 259,
 "nocka" 261,
 "bydlątka", Mz. 103.

Bei Adjektiven werden die Suffixe "-ów", "-owy", "-owa" und "-owe", "-in", "-ina", "-ine" bzw. "-yn", "-yna", "-yne", aber auch "-achny" und "-utki", die in der Literatursprache nicht sehr verbreitet sind, anderen vorgezogen:

"Hanczyna dusza" 150,¹
 "żonina gospodarka" 142,
 "srokowe wesele" 93,
 "wielgachny" 75,
 "długachny" 83,
 "caluński" 83 u. a.

Im Verbalsystem verdienen Zeitwörter auf "-ować" Beachtung. Ihre Zahl ist zwar nicht groß, aber sie nehmen im Roman einen festen Platz ein, indem sie immer wieder verwendet werden:

"balować" 73,
 "pofolgować" 104,
 "medytować" 153,
 "borgować" 264,
 "przyrychtować" 142.

Nach dem Muster der Lehnwörter werden aber auch gebildet:

"biedować" 156,
 "dworować" 183,
 "prawować się" 193,
 "pokutować" 208 u. a.

¹Zur Analyse des Vornamens bzw. Familiennamens vgl. auch S. 191-192 dieser Arbeit.

Von Substantiven werden Zeitwörter abgeleitet. Zum Teil handelt es sich um Archaismen:

- "przygodzić się" 144 ('przygoda'),
- "skrzytwieć" 150 ('skrzytwa', d. h. 'mróz'),
- "wyświecić" 208 ('świat', d. h. 'wygnać w świat').

Wortbildende Funktion übernehmen auch Vorsilben.¹ Indem ein zu erwartendes Präfix gegen ein anderes ausgetauscht wird, entstehen neue Komposita. Das Verfahren erstreckt sich auf Verben, Substantive und Adjektive:

- "ozdzierać" 107 ('zdzierać'),
- "obaczyć" 193 ('zobaczyć'),²
- "poratunek" 150 ('ratunek'),
- "poglądać" 156 ('rozpoglądać się', 'spoglądać'),
- "przezwisko" 178 ('nazwisko'),
- "przybrany" 205 ('ubrany').³

2. Zur Formenbildung

Neben Phonetik, Lexik, Syntax und Wortbildung wird die Sprache der Tetralogie durch die Formenbildung charakterisiert. Bei der Analyse der bereits beschriebenen Teilbereiche der Grammatik wurde stets vorausgesetzt, daß die Abweichungen von der Literatursprache als arttypische Merkmale der stilisierten Mundart interpretiert werden können. Ein wesentlicher Nachteil dieses methodischen Ansatzes äußert sich darin, daß die sprachlichen Gemeinsamkeiten, die zwischen der Rede der Reymontschen "Bauern" und der Literatursprache herrschen, nur

¹Wenn in Skorupkas Wörterbuch Begriffe nicht belegt sind, die in der Monographie Rzeuskas aufgelistet werden, liegt die Ursache für das Fehlen teilweise in den ungewöhnlichen Präfixen. Die Verben "umyśleć" oder auch "przewiedzieć się" unterscheiden sich zunächst nur unwesentlich von den bekannten Komposita "wymyśleć" und "dowiedzieć się". Da die seltenen bzw. unüblichen Vorsilben bei Verben und Substantiven in erster Linie von alten Bauern und Bäuerinnen benutzt werden, entsteht der Eindruck, es handle sich um tatsächliche Archaismen.

²Zum fehlenden Präfix bei "naleźć", "obaczyć", "ostać", "ostawiać", "przeciwić się" oder "przedawać" vgl. Ś w i d e r s k a, Dialekt Księstwa Łowickiego 314; R z e u s k a, "Chłopi" Reymonta 147.

³Zu den Präfixen "ob-", "nad-", "przy-" und "u-" vgl. ebd. 147-148.

partiell thematisiert wurden. Auf die Lösung des Problems weisen Stanisław Urbańczyks grundsätzliche Erläuterungen zum Dialekt hin:

"Ponad różnicami terytorialnymi, klasowymi, zawodowymi góruje jednak we wszystkich działach języka wspólnota; istnieje ona w fonetyce, we fleksji, składni, słownictwie, co sprawia, że wszyscy członkowie jednego narodu mogą się z sobą porozumieć. /.../ Dialekt jest więc czymś, co wyróżniamy na tle języka ogólnonarodowego i innych jego dialektów. Język ogólnonarodowy góruje nad wszystkimi dialektami."¹

In narrativen Texten wird die Relation von Dialekt und Nationalsprache modifiziert, da die mundartliche Figurenrede per definitionem das Wechselverhältnis zu beiden von Urbańczyk genannten Sprachebenen widerspiegelt. Aus dieser Tatsache läßt sich umgekehrt schließen, daß die Stilisierung, sofern sie "atmosphärische Echtheit" anstrebt, den vorgegebenen Rahmen, den ihr Dialekte zur Verfügung stellen, nicht verlassen kann. Kamińska zählt in ihrer Untersuchung des Romans "Chłopi" elf Merkmale auf, die bei der Formenbildung hervorzuheben sind. Zuvor erklärt sie jedoch:

"Formy fleksyjne spełniające w powieści funkcje stylistyczna są niezbyt liczne, a niektóre z nich pojawiają się w tekście sporadycznie."²

Diese wichtige Beobachtung bestätigt auf anschauliche Weise die bisherigen Ausführungen bezüglich Stilisierung und Dialekt, insofern als wissenschaftliche Ansätze, diese Besonderheit der Stilisierung zu erklären, vor allem von der Dialektforschung geliefert werden. Reymont kann Unterschiede in der Deklination und Konjugation nur "sporadisch" herausarbeiten, da das Ausgangsmaterial, das zur Stilisierung herangezogen wird, offensichtlich auch keine wesentlichen Differenzierungsmerkmale enthält:

"System deklinacyjny jest w dialektach w zasadzie taki sam jak w języku literackim, odbiega od niego tylko w niektórych kategoriach

¹U r b a ń c z y k, Zarys dialektologii polskiej 10.

²K a m i ń s k a, O stylizacji gwarowej w Chłopach Reymonta 97.

przez: 1) utrzymanie końcówek archaicznych, które w języku literackim (i zawsze w jakiejś części gwar) wyszły z użycia, 2) wykształcenie rozmaitych form nowych, które do języka literackiego wstępu jeszcze nie mają."¹

In der Tetralogie greifen Erzähler und Romanfiguren häufig auf sprachgeschichtliche Prozesse zurück, die in der Literatursprache der Jahrhundertwende als längst abgeschlossen bezeichnet werden können.²

Einmalig und vereinzelt auftretende Flexionsmerkmale stellen den Kontrast zu gängigen Deklinations- und Konjugationsmustern dar. Gerade durch den sparsamen Einsatz fallen archaische Kasusformen, historisch relevante Adjektivendungen, ungewöhnliche Pluralbildungen, altpolnische Dualformen des Personalpronomens oder Reste des Aorists³ umso deutlicher auf:

"z przyjacioły" 156 ('z przyjaciółmi'),

"był podobien" 178 ('podobny'),

"każden" 96 ('każdy'),

"po inne roki" 123 ('po inne lata').

Wiederkehrende Abweichungen lassen sich in der Deklination von Substantiven nachweisen. Als Anschauungsmaterial dient im folgenden der Genetiv. Bei der Bildung des Genetiv Singular männlicher Substantive beobachtet man in der Erzähler- und Figurenrede eine ähnliche Unsicherheit,⁴ die auch in der

¹ U r b a ń c z y k, Zarys dialektologii polskiej 42. Zur Konjugation vgl. ebd. 49. In diesem Zusammenhang ist es wichtig, darauf hinzuweisen, daß Świdorska in ihrer Untersuchung des lokalen Dialekts die Formenlehre sichtlich vernachlässigt und sich umso stärker auf die Beschreibung der Phonetik konzentriert. Vgl. Ś w i d e r s k a, Dialekt Księstwa Łowickiego 260-308 und 315-341. Zur kritischen Analyse des Forschungsstandes vgl. auch Jan T o k a r s k i, Fleksja polska. Warszawa 1978.

² Zu Archaismen und ihrer Bedeutung in der Sprache der Tetralogie vgl. R z e u s k a, "Chłopi" Reymonta 156-160. Zu umstrittenen Archaismen (Neologismen) in der Wortbildung und Formenlehre vgl. O b r ę b s k a, Neologizmy gwarowe u Reymonta 54.

³ Vgl. K a m i ń s k a, O stylizacji gwarowej w Chłopach Reymonta 97. Zum Deklinationsmuster des Personal-, Demonstrativ- und Reflexivpronomens in Reymonts Bauernsprache vgl. R z e u s k a, "Chłopi" Reymonta 150-151.

⁴ Vgl. U r b a ń c z y k, Zarys dialektologii polskiej 42. Es handelt sich um unbelebte Maskulina.

Alltagssprache verifizierbar ist:

"bez zagona" 193 ('bez zagonu'),
 "od wiek wieka" 212 ('od wiek wieków').¹

Im Genetiv Plural aller drei Geschlechter findet man die Endung männlicher Substantive vor:

"dla oczów" 94 ('dla oczu'),
 "tyła księgow" 140 ('tyle ksiąg'),
 "jajków" 228 ('jajek').²

Anlehnungen an die Formenbildung in Dialekten manifestieren sich am häufigsten dagegen im Nominativ Plural belebter Maskulina. Sie werden dekliniert nach dem Muster weiblicher bzw. unbelebter Substantive:

"Podział form imiennych w liczbie mnogiej na formy męsko-osobowe i żeńsko-rzeczowe jest w gwarze Łowickiej inaczej przeprowadzony niż w jez. literackim. W zwykłej l. mnogiej prawie całkowicie zapanowała forma żeńsko-rzeczowa."³

Die Pluralbildung beschränkt sich nicht auf das Satzsubjekt, sondern erfaßt auch andere Redeteile. Innerhalb der Flexion kann diese Modifizierung als Stilisierungsmerkmal par excellence bezeichnet werden:

"te Paczesie, to stare chłopy",
 "drugie chłopy",
 "chłopy drobne ... i chuderlawe",
 "chłopaki rade były",
 "rozsiadły się Boryny, pierwsze gospodarze",
 "chłopaki ... poczęły krzyczeć",
 "Miemce wyniesły",
 "chłopaki będą brały",

¹Zu den Genetivformen "broga", "dwora", "lasa" und "wieka" vgl. R z e u - s k a, "Chłopi" Reymonta 149.

²Zu "pacierzów", "chrztów", "roków", "bułków", "gęsków", "gruszków" u. a. vgl. ebd. 150.

³Ś w i d e r s k a, Dialekt Księstwa Łowickiego 315. Den Ausführungen Urbańczyks läßt sich entnehmen, daß diese Besonderheit auch in anderen polnischen Dialekten vorhanden ist. Vgl. U r b a ń c z y k, Zarys dialektologii polskiej 45. Zur sprachgeschichtlichen Entwicklung vgl. auch R o s p o n d, Gramatyka historyczna 242-244. Vgl. S. 175-176 dieser Arbeit.

"ludzie ... jakieś spały",
 "chore i kalekie nie ostały" usw.¹

Männliche und weibliche Endungen wechseln ständig einander ab. Während bei der Charakterisierung der jungen Bauern weibliche Endungen der Adjektive und Partizipien dominieren, verwendet der Erzähler zur Beschreibung der alten Dörfler maskuline Endungen, eine Unterscheidung, die allerdings weitere Rückschlüsse nicht zuläßt.²

Dank der Zweiteilung in männliche und weibliche Endungen können zwei unterschiedliche Erzählvorgänge erfaßt werden. Die Unterscheidung zweier Satzsubjekte erfolgt über das jeweilige Prädikat. Als es in einer Bauernfamilie zur Prügelei kommt, holen zuschauende Dörfler den Pfarrer zur Hilfe:

"- I u Wachników znowu się pobiły, aż po księdza chodzili, żeby rozbroić..." (Z.3,49)

Frei von Schwankungen ist die Bildung des Plurals maiestatis zur Bezeichnung männlicher und weiblicher Personen. Die Verben erhalten stets die männliche Endung, ein Merkmal, das man allerdings erst im Präteritum belegen kann:

"-Ociec pojechali z moim ano do boru." (J.1,14)

"-Pietrek ci to? a to by cię rodzona nie poznali!" (W.5,110)

In der direkten Anrede verwendet man als Höflichkeitsform die Endung "-cie". Als einfache Form der 2. Person Plural dient dagegen die Endung "-ta":

Ältere Bauern zu Boryna:

"pierwszym we wsi jesteście",

"gromadzie przewodzicie" 194.

Boryna zu Jagustynka:

"zmienicie to?" 214.

Dorfvogt zu Dominikowa:

"wierzcie" 215.

Antek dagegen zur aufgebrauchten Menschenmenge:

"Chceta ją wypędzić, wypędźta" 71.

¹Vgl. R z e u s k a, "Chłopi" Reymonta 148-149.

²Vgl. als Beispiel S. 182 dieser Arbeit.

Erwähnung verdient auch die Endung der 1. Person Plural. Świdzka stellt in diesem Zusammenhang folgende Regel fest:

"W I os. l. mn. występuje dawna końcówka dualis -va, obecnie często zastępowana przez nowszą -my."¹

Überraschenderweise wandelt Reymont auch diese Besonderheit des regionalen Dialekts ab. Die Endung "-va" kommt sporadisch vor,² die Endung "-my" wird dagegen verkürzt:

"dajem", "płacim", "służym" (Gegenwart),
 "czekalim", "pobilim", "wołalim" (Vergangenheit),
 "pomożem", "pójdziem", "zobaczym" (Zukunft).³

Nachdem einige wichtige Teilbereiche der Romansprache und ihrer Grammatik analysiert wurden, kristallisiert sich aus der Fülle von Einzelergebnissen ein wiederkehrendes Grundmerkmal heraus. Es zeigt sich darin, daß der Romanautor sowohl von Normen der Literatursprache als auch des geographisch vorgegebenen Dialekts abrückt und auf diese Weise eine "Bauernsprache" schafft, die de facto zwar nirgends in Polen gesprochen wird, die aber in besonderem Maße das volkssprachliche Element verkörpert. Für diese These spricht auch der Umstand, daß der Erzähltext, wie Lehr-Spławiński nachweist, Kennzeichen mehrerer Mundarten aus dem Großraum Łódź enthält. Auf diesem Hintergrund definiert der Forscher die Sprache der Tetralogie als "mundartliche Mischsprache":

"Jest to /.../ język z punktu widzenia dialektologicznego mieszany, jaki w takiej postaci nie istnieje nigdzie, ale odpowiada doskonałe 'duchowi' języka ludowego, stanowi jakiś niby to typ 'ogólnochłopski'."⁴

Mit dieser übergeordneten Intention wird die Idee einer bodenständigen Kultur verbunden, die dank ihrer freien Entwicklung einen Gegenpol zur Großstadtkultur des Bürgertums darstellt.

¹ Ś w i d e r s k a, Dialekt Księstwa Łowickiego 333.

² Entsprechend gering ist die Zahl der Belege: "żeby ociec z wójtem nie jeździli prosić biskupa, to byśwa go i nie mieli..." (J.1,14)

³ Zu weiteren Beispielen vgl. R z e u s k a, "Chłopi" Reymonta 155.

⁴ L e h r - S p ł a w i ń s k i, Język polski 332.

10. Funktion und Bedeutung literarischer Stilmittel

Literarische Stilmittel, die nicht unmittelbar der Nachahmung der bäuerlichen Sprache dienen, wurden bei der Analyse der Tetralogie bislang weitgehend ausgeklammert. Es handelt sich dabei vorwiegend um Merkmale, die in der Prosa Reymonts immer wieder nachweisbar sind, im Roman "Chłopi" aber besonders auffallen und dort wichtige Funktionen bei der Schilderung des Verhältnisses von Mensch und Natur übernehmen.¹

In dem Maße, in dem neoromantische Stilistik in die Erzählerrede eindringt, bedürfen die bisherigen Ansätze, die Sprache der Tetralogie definitiv zu erfassen, einer Ergänzung und Erweiterung. Als Einführung in die Problematik dient die Satzstruktur. Klammert man Dialogpassagen aus, in denen Rede und Gegenrede unmittelbar aufeinanderfolgen, und wendet sich den in epischer Breite erzählenden, berichtenden und beschreibenden Textabschnitten zu, fällt allgemein der im Verhältnis zu anderen Wortarten überproportionale Gebrauch des Verbs auf.

Olga Scherer Virski führt in ihrer Untersuchung als Beleg die Beschreibung der Dorfmuhle in der Novelle "W jesienną noc" an.² Sie gelangt dabei zu dem Ergebnis:

"The movements and sounds of nature, as well as the movements of all people, animals, and even of inanimate objects are exaggerated. The exaggeration became a permanent feature of Reymont's fiction and increased in the course of his development. /.../ It may be said here

¹Zur Analyse neoromantischer Stilmerkmale in der Tetralogie vgl. als Einführung S k u b a l a n k a, Historyczna stylistyka języka polskiego 390. Zur gegenwärtigen Auseinandersetzung mit der Neoromantik vgl. auch Anna M i l s k a, Pisarze polscy. Wybór sylwetek. Warszawa 1972, 6.

²Die Forscherin zitiert nach einer englischen Übersetzung, auf die in dieser Arbeit nicht weiter eingegangen werden kann. Im Original lautet die Textstelle, wie folgt:

"Wszystko się trzęsało, dygotało, poruszało, owiane mączną kurzawą, goniło i pracowało; trzęsła się podłoga oślizgła, trzęsły się białe ściany; /.../ poruszały się automatycznie olbrzymie, czarne koła, przez które z krzykiem przepływał gruby, zielonawy strumień wody i rozwichrzoną, spienioną głową spadał na dół, na ostre pale, aż fundamenta dygotały i ziemia jęczała." R e y m o n t, Pisma (Bar), Bd. 8, 11-12.

that, just as Prus placed a special emphasis on the substantive, Reymont favors the verb."¹

Sieht man von der Tatsache ab, daß man die Schilderung einer arbeitenden Wassermühle a priori mit Bewegung und Geräuschen implizieren wird, zeichnet sich doch in dem kurzen Textfragment grundsätzlich die Bedeutung des Zeitworts ab. Denn weder die englische noch die deutsche Übersetzung können mit dem gesteigerten Verbgebrauch Schritt halten.² D' Ardeschah weicht in seiner Übersetzung mehrfach auf Adjektive aus, während Reymont in Wirklichkeit Verben bzw. Partizipien verwendet.

Dynamisierung prägt auch den Erzählstil der Tetralogie. Auf recht anschauliche Weise wird dieses am Anfang des zweiten Bandes deutlich, als der Erzähler das Motiv der Dorfmühle erneut aufgreift:

"Młyn turkotał bez przerwy, trząsał się cały, dygotał i pracował wszystkimi gankami, koła trzepały się tak mocno, jakby sto kobiet prało kijankami a bez przerwy, woda z bełkotliwym krzykiem waliła się przez nie, rozbijała w piany wrzące, w śnieżyste drzazgi i waliła z rykiem do rzeki." (Z.3,56-57)

Trotz der vordergründigen Ähnlichkeit, die sich aus der Themavorgabe ergibt, treten bei der Gegenüberstellung beider Texte markante Unterschiede auf. Im Falle der frühen Novelle wird der zu beschreibende Gegenstand durch die Fülle von Einzelwahrnehmungen determiniert: Fußboden, Wände, Balkendecke, Spinnwebfäden, Mehlkisten, Mühlenräder, Wasserflut, Grundmauern, Erde usw. In der Tetralogie konzentriert sich der Erzähler dagegen auf drei Bildausschnitte: Mühle, Räder und Wasser. Durch Reduktion auf das Wesentliche treten Verben, mit denen die unablässige Bewegung geschildert wird, umso intensiver zutage. Während der Erzähler in der Novelle teilweise vom Gegenstand abschweift und für die Beschreibung insgesamt eine Textseite benötigt, präsentiert der Roman "Chłopi" ein in sich geschlossenes und kompaktes Bild, das in einem einzigen, straff

¹Scherer Virski, The Modern Polish Short Story 314.

²Zur deutschen Fassung vgl. W. St. Reymont, Die Bauernnovellen. Übersetzt von J. P. von Ardeschah. Berlin o. J. (1925), 139-140.

gegliederten Satz enthalten ist. Den drei Satzsubjekten werden acht Prädikate zugeteilt:

(Mühle) "rattern", "zittern", "beben", "arbeiten",

(Räder) "klappern",

(Wasser) "sich wälzen", "sich zerschlagen", "sich stürzen".

Sieht man von der Worthäufung ab, durch die das beschriebene Geschehen per se dynamisiert wird, fällt auf, daß Verben bevorzugt werden, die heftige, schnelle und unkontrollierte Tätigkeiten semantisieren. Mit der von Bewegungsverben ausgehenden Spannung begnügt sich der Erzähler nicht und beschleunigt die Bewegungsabläufe durch den Einsatz von Adverbien.

Gleichzeitig löst die Steigerung des Ausdrucks einen Verfremdungseffekt aus, der sich in der Verlebendigung der toten Natur äußert. Indem das Klappern der Räder mit dem Lärm verglichen wird, den "hundert mit Waschschlägeln dreinschlagende Frauen" erzeugen, wird die reale Bildebene verlassen.

Das Stilmittel der Verlebendigung kennzeichnet naturgemäß die Darstellung bewegter Naturvorgänge: Wind, Sturm, Wolken, Sonne, Mond usw. Im vorliegenden Beispiel manifestiert sich die Besonderheit in der Bewegung des Wassers, das sich mit "gurgelndem Schrei" über die Räder wälzt und mit "Gebrüll" in den Fluß stürzt, somit also Eigenschaften aufweist, die Lebewesen vorbehalten sind.

Verlebendigung läßt sich prinzipiell nach folgenden Aspekten klassifizieren:

"Leblose Dinge, insbesondere bewegte Naturerscheinungen (z. B. Wind), werden verlebendigt, Bäume und andere Pflanzen animalisiert, Tiere vermenschlicht, Abstrakta personifiziert, Dinge und Lebewesen also auf verschiedene Weise dem Menschen angenähert."¹

In der Tetralogie kommen vor allem die ersten drei Varianten vor. Der 'Vermenschlichung' kommt allerdings stilistische Leitfunktion zu, insofern als sie die höchste, dem menschlichen Bereich nächste Vergleichsebene darstellt. Hierbei ist anzumerken, daß Reymont selten die Aufmerksamkeit auf isolierte Einzelvorgänge oder Dinge lenkt. Vielmehr setzt sich die Naturbe-

¹ A s m u t h / B e r g - E h l e r s, Stilistik 105.

schreibung aus einer mehr oder minder großen Zahl von Wahrnehmungen und Eindrücken zusammen, die in rascher Abfolge einander ablösen und so ein Naturbild ergeben, in dem Dynamik vorherrscht.¹ Aus der Dynamik leitet Maria Rzeuska ein weiteres stilistisches Merkmal der Reymontschen Prosa ab:

"Obrazy jego, nabrzmiałe ładunkiem nastroju, ekspresją pełną zmiennych napięć i nastrojów, są wybitnie niespokojne, ruchliwe, dynamiczne. Dynamiczność rodzi się jeszcze z braku szczegółowości w obrazowaniu. Od jednego motywu, nie zatrzymując się przy nim dłużej, przechodzi Reymont szybko do drugiego, trzeciego itd., w rezultacie czego powstaje kalejdoskopowo zmienny ciąg obrazowy."²

Um Mißverständnisse auszuschließen, muß ergänzt werden, daß die Forscherin Reymont keineswegs die Fähigkeit zum detaillierten und ausführlichen Erzählen abspricht. Vielmehr handelt es sich um eine Erzählweise, die der Themavorgabe, dem spontanen Naturerlebnis künstlerisch entspricht.³

Um dieses näher zu veranschaulichen, empfiehlt es sich, auf umfangreichere Textabschnitte zurückzugreifen. Aus jedem Band wird je ein Beispiel der Naturbeschreibung analysiert. Die vier Texte sind in etwa gleich lang, umfassen 360 bis 380 Wörter und sind durch keine weiteren Gemeinsamkeiten gekennzeichnet.⁴

Zwischen der Schilderung und dem Wortschatz zeichnet sich ein enger Zusammenhang ab. Mindestens ein Viertel des Wortmaterials entfällt auf Substantive. Unter semantischem Gesichtspunkt lassen sich zunächst zwei Substantivgruppen hervorhe-

¹Eine Ausnahme bildet häufig die Beschreibung von Gebäuden, Gegenständen und Haustieren, die durch den Namen des Besitzers determiniert werden oder als solche nur einmal im Dorf vorkommen. Vgl. hierzu J.2,22-23 (Borynas Hof). Vgl. auch S. 191-192 dieser Arbeit.

²R z e u s k a, "Chłopi" Reymonta 119.

³Rzeuska leitet ihre These vom realistischen Prosastil Balzacs und Eliza Orzeszkowas ab. Vgl. ebd. 106-107 u. 119.

⁴Vgl. J.6,102-103 (bis "Cała wieś była zajęta wycinaniem i zwożeniem kapusty"); Z.1,8-9 ("A niebo poczęło się zaciągać" bis "Wyły już stadami"); W.1,7-8 (bis "Aż z tej omdlałej szarości świtów"); L.1,19-20 ("Prawie o samym północy" bis "Zaspali ano z onych smutków").

ben, die sich deutlich voneinander unterscheiden:

Gruppe 1

Konkrete Begriffe als gegenständliches Requisite und festes Motiv der Naturschilderung: "błoto", "bory", "chmury", "deszcz", "droga", "drzewa", "gwiazdy", "kałuże", "liście", "łęgi" ('łaki'), "mgła", "niebo", "owce", "płoty", "pola", "rosa", "sady", "słońce", "staw", "wiatery" ('wiatr'), "wieś", "woda", "zagony", "ziemia" u. a.

Gruppe 2

Abstrakte Begriffe zur Erfassung der zeitlich-räumlichen Situation: "noc", "dzień", "świtanie"; "wschód", "zachód", "południe" (Himmelsrichtung); "dno", "głęb", "środek" u. a.

Die weitere Klassifizierung hängt von einigen grundsätzlichen Überlegungen ab, die im folgenden vorgestellt werden müssen. In den vier exemplarisch untersuchten Textabschnitten nennt der Erzähler insgesamt rund vierhundert Substantive. In der überwiegenden Mehrzahl stehen sie im Kasus obliquus. Zweihundert Substantive kommen nur einmal vor. Umso stärker fallen etwa fünfzig Begriffe auf, die mehrfach verwendet werden und in der Regel in allen vier Beispielen die Beschreibung der Natur bestimmen.¹ Es ergibt sich folgende Häufigkeitsskala:

"wieś" ("wsie")	12x
"ziemia" ("ziemie")	10x
"drzewo" ("drzewa")	10x
"pole" ("pola")	9x
"niebo"	9x
"mgła" ("mgły")	8x
"bory"	7x
"świat"	7x
"woda" ("wody")	6x
"droga" ("drogi")	6x

Betrachtet man die Häufigkeitswörter hinsichtlich ihres Kasus und ihrer Funktion im Satz, wird ersichtlich, daß sie vorzugs-

¹Unberücksichtigt bleiben die recht zahlreichen Synonyme, durch die der jeweilige Zentralbegriff ersetzt wird. Von sekundärer Bedeutung sind auch Substantive, die zwar mehrfach Verwendung finden, aber nur in einem der Textbeispiele auftauchen. Vgl. "deszcz" bzw. "deszcze" in Kap. J.6,102-103.

weise als Subjekt des Hauptsatzes dienen. Der dritte Band des Romans "Chłopi" beginnt mit der Schilderung des Tagesanbruchs. Dank der leitmotivischen Verwendung des Substantivs "dzień" läßt sich die ausgedehnte Textpassage in drei kleinere, deutlich gekennzeichnete Abschnitte unterteilen:

"Czas był wiosenny o świtaniu. Kwietniowy dzień dźwigał się leniwie z legowisk mroków i mgieł jako ten parob, któren legł spracowany, a nie wywczasowawszy się do cna zrywać się ano musi nade dniem, by wnetki imać się pługą i do orki się brać. Poczynało dzień." (W.1,7)

An der Ausgangssituation orientiert sich die Zusammenstellung der Bildteile (d. h. Satzgegenstände). Dunkelheit und dichter Bodennebel hüllen die Landschaft vollständig ein und verhindern (aus der Sicht des Erzählers und Naturbeobachters) jede Orientierung im Raum. Der Hahnenschrei läßt allenfalls die Nähe eines Dorfes erahnen. Um sich zurechtzufinden, blickt der Erzähler von seinem Beobachtungspunkt, der oberhalb des Nebels auf einer Anhöhe gelegen zu sein scheint, in die Höhe. Von da wandert der Blick immer wieder nach unten, d. h. auf die Erde. Die Unstetigkeit der so entstandenen Bildfolge wird stilistisch durch Anordnung der Satzgegenstände vergegenwärtigt: "niebo", "mgły", "gwiazdy", "zorze" und zum Schluß erneut "mgły".

Mit dem Hahnenschrei gerät die Natur in Bewegung. Es beginnt unmittelbar die zweite Phase des Tagesanbruchs:

"Dzień się już stawał i przepierał z blednącą nocą, która przywierała do ziem grubym, przemoczonym kożuchem." (W.1,7)

Aufgrund der Veränderung des Bildes rücken in den Vordergrund erste, wenn auch schemenhafte Umrisse der Landschaft: "niebo", "czuby drzew", "pola", "stawy" und "strumienia".

Indem der Erzähler den Bächen, deren Lauf sich im Nebel am Horizont verliert, nachblickt, wird die Bildfolge zum dritten Mal unterbrochen:

"Dzień się już czynił coraz większy". (W.1,8)

Der dritte Abschnitt beginnt entsprechend mit der Beschreibung der oberen Bildhälfte und setzt sich dann in der Aufzählung von Details fort, die in der unteren Bildhälfte wahrnehmbar sind: "zorze", "droga", "wsie", "drzewa" und "wiater".

In dem Maße, in dem sich das Landschaftsbild zunehmend sta-

bilisiert und an Konturschärfe gewinnt, richtet sich die Aufmerksamkeit auf ein neues Stadium des Tagesanbruchs, den baldigen Sonnenaufgang:

"Słońca jeszcze nie było, czuło się jeno, że leda pacierz wyłupie się z tych zórz rozgorzałych i padnie na świat". (W.1,8)

Das zentrale Ereignis wird kompositorisch vorbereitet, insofern als die vorangehende Schilderung nicht nur das Veränderliche, sondern auch das Unveränderliche und Gleichbleibende erfaßt. Auf das letztere Merkmal weist die zweifache Verwendung des Substantivs "cichość" hin, das als Subjekt des ersten und letzten Satzes dient.¹

Dank der exponierten Stellung beider Sätze fällt umso intensiver der Kontrast auf, der sich in der Erwähnung zweier markanter Geräusche manifestiert: Hahnenschrei und Lerchensang. Zwischen dem Weckruf und Vorgängen in der Natur wird ein Kausalzusammenhang hergestellt. Indem Unbelebtes (Nebel, Sonne u. ä.) auf Signale reagiert, erhalten Naturprozesse die Symbolkraft einer magischen Zeremonie.

Da es immer wieder die gleichen Dinge und Gegenstände sind, die der Erzähler wahrnimmt und beschreibt, kann man die Naturbilder in der Tetralogie als Variationen desselben Grundthemas ansehen. Dabei erhält jede Variation ihre stilistische Form dadurch, daß die wiederkehrenden Bildelemente in unterschiedlicher Reihenfolge Gestalt annehmen. In diesem Zusammenhang hebt Maria Rzeuska eine weitere wichtige Besonderheit hervor:

"Syntetyczność jego poetyckiego przedstawienia m. in. polega na tym, że poszczególne elementy obrazu zatracają swą odrębność, ich zarysy nikną, detale wsiąkają w tło całości, materia jest prawie jednolita, tak właśnie, jakbyśmy ją oglądali z przymkniętymi oczami, słyszeli przysłoniętymi uszami."²

¹ Auf die Einleitung "Poczynało dzień" folgt unmittelbar die Ergänzung "Ale cichość była jeszcze całkiem drętwa". (W.1,7) Anschließend wird der Eindruck der "schlafenden" Natur verstärkt: "drzewa pośpione", "dolegiwać ostatków", "ozwierać oczy", "słodki, odpoczywający dośpik". Der Schlusssatz faßt diese Situation zusammen: "cichość padła barzej w uszach dzwoniąca, jakoby ziemia dech przytępiła". (W.1,8)

² R z e u s k a, "Chłopi" Reymonta 114.

Das Gestaltungsprinzip basiert auf der betont subjektiven Wahrnehmung und orientiert sich in der stilistischen Durchführung an Vorbildern, die man vor allem aus der impressionistischen Freilichtmalerei kennt.¹ Durch Schattierung und Brechung verändert Reymont das reale Naturbild und verlagert es in den Bereich des Unbekannten, Unwirklichen und Irrationalen, ein Umstand, der weitreichende Konsequenzen nach sich zieht.

Die vier Textbeispiele charakterisieren wesentliche Merkmale der Naturbeschreibung, insofern als in ihnen vor allem die impressionistische Vorliebe für Übergangsmomente und schnell vorübergehende Augenblicksbewegungen nachweisbar ist. Begünstigt wird die subjektiv-sinnliche Wiedergabe durch indefinite Pronomina und Adverbien:

"gdzieniegdzie", "niegdzie",
 "gdzie", "gdziesik",
 "kajś", "niekaj"
 "niekiedy", "czasami", "chwilami",
 "ktoś",
 "jakieś drzewo", "jakieś pola" u. a.

Gelegentlich wird das Unbestimmbare zum Thema selbst:

"wydarł się skądś głoś jakiś dziwny, ni to krzyk, ni to huk, ni to wołanie dalekie, i przepadał też nie wiadomo kaj..." (L.1,19)

Sieht man von den bereits genannten konkreten und abstrakten Begriffen ab, die zur Gruppe 1 und 2 gezählt wurden,² wird der Erzählstil durch die Wiedergabe von Sinneseindrücken (Geräusche, Helligkeit, Dunkelheit, Wärme, Kälte u. ä.) zusätzlich bereichert:

Gruppe 3

"chłód", "zimno", "mróz", "jaśń", "ćma", "wilgoć", "cichość", "cisza",
 aber auch "skrzęt", "wołanie", "świst", "człapanie trepów", "beki owiec",
 "głos", "krzyk", "kwik", "szmer" u. a.

Während der Wortschatz der ersten drei Gruppen gleichsam als integrativer Bestandteil der traditionellen, d. h. an der be-

¹Reymont verwendet den Begriff "widzenie czujące". Vgl. Kap. J.12,208-209.

²Vgl. S. 294 dieser Arbeit.

obachteten Wirklichkeit orientierten Naturschilderung betrachtet werden kann, überraschen Begriffe, die man wohl zunächst nur schwer mit der Themavorgabe in Zusammenhang bringen dürfte:

Gruppe 4

Begriffe, die der bäuerlichen Lebenswelt entstammen (auch Werkzeuge, Erzeugnisse des Handwerks, Kleidung und Tätigkeiten): "bicze", "parob", "bielniki", "płótno", "przędziwo", "kożuch", "mleko", "udój" u. a.

Gruppe 5

Bezeichnungen für Körperteile: "gardziele", "głowy", "łby", "oczy", "grzywy", "powieki", "ramiona", "uszy" u. a.

Gruppe 6

Recht häufig treten in der Naturbeschreibung Begriffe aus dem Bereich des Gefühlslebens auf: "ból", "jęk", "męka", "przerażenie", "smutek", "strach", "zdumienie", "lęk" u. a.

Gruppe 7

Eine Sondergruppe bilden außerdem Substantive, mit denen die Nachtruhe beschrieben wird:

"dośpik", "dech", "dychanie", "sen", "śpiączka" und "śpik".

Aus der Auflistung der mehrfach verwendeten Substantive geht hervor, daß der Erzähler Pluralformen bevorzugt. Besonders offensichtlich ist diese Vorliebe bei Abstrakta, Sammel- und Stoffnamen, die grammatisch eigentlich keine Pluralbildung zulassen. Der ungewöhnliche Plural ist Ausdruck des Strebens nach Steigerung und Hervorhebung. Durch die Betonung der Mehrzahl "mgły", "wody", "ciemności", "mroki", "świty", "rosy" usw. nimmt die Landschaft überdimensionale und somit unwirkliche Proportionen an. Nicht selten greift der Erzähler hierbei auf Adjektive zurück:

"bezwierny", "nieskończony", "olbrzymi", "przeogromny" u. ä.

Die expressive und hyperbolische Steigerung des Ausdrucks beobachtet man nicht nur in der Wortwahl, sondern auch in der Verwendung von Stilfiguren: Hyperbel und Litotes, Figura etymologica, Pleonasmus und Inversion.

Unter diesem Gesichtspunkt erweist sich der Begriff "Maximalismus", den Maria Rzeuska in ihrer Analyse des Reymontschen Stils geprägt hat, als durchaus zutreffend:

"Każde zdanie krzyczy wielkim głosem, sprawę swą przedstawia w naj-

wyższym stopniu napięcia nastrojowego. /.../ O jakimś stopniowaniu siły ekspresji nie ma mowy, wszystko występuje z najwyższym nasileniem, rzecz każda doprowadzona jest do swej ostatecznej granicy. I to nie poszczególne fragmenty lub wyjątki, ale całe dżugie obrazy."¹

In der Tetralogie ist es ausschließlich Aufgabe des Erzählers, Vorgänge in der Natur zu thematisieren.² Romanfiguren werden in das naturlyrische Stimmungsbild integriert, indem sie auf Vorgänge in der Natur stimmungsmäßig reagieren. Diese Fähigkeit fehlt dem Erzähler weitgehend. Er verbirgt seine Empfindungen jedoch nicht völlig. Vielmehr verlagert er diese in die Bildbeschreibung selbst, ein Umstand, der sich nicht zuletzt in der Vermenschlichung der Natur äußert. Substantive, die Gegenstände und Dinge benennen, stehen, zumal wenn sie als Satzobjekt fungieren, nur selten allein. Stattdessen werden sie durch ein oder mehrere Adjektive bzw. Attribute ergänzt. Dabei übernimmt das Eigenschaftswort häufig die Funktion des typisierenden Beiworts, mit dessen Hilfe die Rezeption des Genrebildes in gefühlsmäßig vorgegebene Bahnen gelenkt wird. Bei der Beschreibung des Spätherbstes und Winters orientiert sich der Vorrat wertender Adjektive an Stimmungen düsterer und unangenehmer Art:

"mętny", "duszący", "gnijący", "smutny", "rozpaczliwy", "jęczący", "nagi", "martwy", "pusty", "straszny", "brudny", "paskudny" u. ä.³

Die Vorgabe manifestiert sich auch in der Verwendung von Partizipialadjektiven mit dem Präfix 'prze-', 'po-', 'o-' und 'roz-', die den vollständigen Abschluß eines Prozesses bzw. das daraus hervorgehende Resultat kennzeichnen:

"przemiękły", "przegniły", "przeropiały",
 "poczerniały", "poskręcany", "postrzępiony",
 "opustoszały", "obumarły",
 "rozpłaszczony", "rozwalony", "rozmiękły" u. a.

¹R z e u s k a, "Chłopi" Reymonta 116-117.

²Vgl. hierzu insbesondere S. 134 dieser Arbeit.

³Bei der Beschreibung des Frühlings und Sommers dominieren als Kontrast Stimmungen heiterer Art: "weselny", "rześwy", "słoneczny", "radosny", "serdeczny" u. ä. Vgl. hierzu Kap. W.1,8-12.

Adjektive, Adverbien und Partizipien dienen vordergründig der Beschreibung eines Vorgangs oder Gegenstandes, sprechen aber zugleich Empfindungen an. Mit der Fülle und Dichte eines Synonymfeldes nimmt die Stimmung an Deutlichkeit proportional zu:

"a smutek wstawiał z pól przegniłych, z borów zdrętwiałych, z pustek obumarłych i włókł się ciężkim tumanem; przystawał na głuchych rozstajach, pod krzyżami, co wyciągały rozpacznie ramiona, na pustych drogach, gdzie nagie drzewa trzęsły się z zimna i łkały w męce - do opuszczonych gniazd zagłądał pustymi oczami, do rozwalonych chałup - na umarłych cmentarzach tłukł się wśród mogił zapomnianych i krzyży pogniłych i płynął światem całym". (J.6,102-103)

Besonders ausgeprägt ist auch das Verhältnis des Erzählers zu Licht und Farbe. Mit Farbadjektiven werden Gegenstände sachlich und nüchtern beschrieben. Gleichzeitig lösen Farben subjektive Assoziationen aus. Auf diesen Sachverhalt wird an den Schnittstellen zwischen den einzelnen Romanbänden hingewiesen. Mit dem Einzug des Spätherbstes verändert sich automatisch die bis dahin herrschende Farbskala:

"Szara kurzawa deszczów przysłoniła świat, wypięła barwy, zgasiała światła i zatopiła w mrokach ziemię, że wszystko wydało się jakby sennym majaczeniem". (J.6,102)

Die aufgezeigte Ausgangssituation herrscht, sieht man von Ausnahmen ab, bis zum Beginn des dritten Bandes unverändert vor. In diesem Mittelteil des Romans¹ findet man beinahe ausschließlich Adjektive vor, die dunkle und kalte Farben bezeichnen. Aus dieser Tatsache resultiert in den Romankapiteln des Mittelteils der generelle Verzicht auf eine selbst bescheidene Farbgebung:

Kap. J.6,102-103	Kap. Z.1,8-9
"szary" (2x),	"zielonawy",
"blady",	"siny" (4x),
"siny",	"zielony",
"zielonawy",	"czarny" (2x),
"czarny",	"zrudziały",
"poczerniały".	"modrawo" (Adv.).

¹Vgl. hierzu auch S. 91-93 dieser Arbeit.

Der Grundton schwankt zwischen neutralem Grau ("szary"), Weiß und Schwarz. Betrachtet man Kapitel J. 6 und Z. 1 in vollem Umfang, tritt dieses Merkmal wesentlich deutlicher zutage. Im letzteren Fall werden über vierzig Farbadjektive (und -adverbien) aufgezählt. Fast dreißig entfallen auf die drei genannten Farben. Innerhalb des bescheidenen Farbspektrums lassen sich allerdings zahlreiche Nuancen und Abweichungen aufzeigen: "siny", "ołowiany", "siwy", "szaro", "spopielały", "szarawy", "czarnawy", "czarny", "smolisty", "biały", "białawy", "najbielszy", "rozbielony" und "przebielony". Darüber hinaus beschreiben auch Substantive und Verben den jeweiligen Farbton. Beide Wortarten unterstreichen die Situation: "bielić się", "poczernieć", "czernieć", "szarzeć"

bzw.

"białność", "białość", "białości", "bielma", "bielizna" u. ä.

Andere kalte Farbtöne (Blau und Grün) verwendet der Erzähler recht sparsam, während warme (Rot und Gelb) allenfalls sporadisch auftreten. Die Kunsthistorikerin M. Rzepińska weist auf den hohen Symbolcharakter von Farben in der europäischen Malerei hin. Das Ergebnis ihrer Analyse scheint auf Literatur übertragbar zu sein. Im Mittelalter verkörperte Grün ('zieleń') das Irdische überhaupt, insbesondere aber die Vegetation, Fauna und Landschaft. Theologen assoziierten, wie die Forscherin ausführt, Grün mit dem Paradies und dem ewigen Leben. Gleichzeitig symbolisierte es die Erneuerung des Lebens:

"W mentalności średniowiecza zieleń roślinności zapowiadająca odnowę życia staje się znakiem odnowy, która będzie trwała wiecznie."¹

Überraschenderweise fehlen in beiden Romankapiteln der Tetralogie Grün (Vegetation, Erde usw.) bzw. Blau (Himmel) nicht völlig, werden aber gleichsam in fremde Bildbereiche verlagert: "zielonawe szarugi" (J.6,102), "chmury /.../ zielonawymi kłami błyskały" (Z.1,8), "zielonawe ławice lodów" (Z.1,8), "modrawa białość" (Z.1,11),

¹Zitiert nach Ryszard N y c z, *Dwa pejzaże Reymonta*. In: *Pamiętnik Literacki* 65 (!974), Heft 3, 69.

"modrawa i ogłuchła, martwa równia" (Z.1,19).

Im dritten Band des Romans verändert sich der Bildausdruck beträchtlich. Der Übergang vollzieht sich im Anfangskapitel, das in zwei Teile zerfällt. Zunächst orientiert sich der Erzähler noch am "Winter", d. h. es dominieren kalte Farben und eine eher düstere Stimmung, Merkmale, die in der Metapher "martwe siności" zusammengefaßt werden. Durch mehrfache Ankündigung des Sonnenaufgangs wird gleichzeitig der Wendepunkt¹ erzählerisch vorbereitet:

"Słońce zaś było już ino, ino... Aż i ono pokazało się z za lasów dalekich, wychylało się z przepaści i kieby tę ogromną, złocistą i rozgorzałą ogniami patynę wynosiły Boże, niewidzialne ręce nad sennymi ziemcami i żegnając światłością świat, żywe i umarłe, rodzące się i struchlałe, rozpoczynało świętą ofiarę dnia, że wszystko jakby z nagle padło w proch przed majestatem i zamilkło przywierając oczy niegodne. I oto dzień się stał, jako to nieobjęte morze weselnej światłości." (W.1,8-9)

Das neue Natur- und Stimmungsbild, Sinneseindrücke und seelische Haltung des Erzählers korrespondieren miteinander und verschmelzen im letzten Satz des angeführten Textabschnitts zur Metapher des Frühling. Das Licht der Sonne, die als Symbol des Lebens und der Erlösung fungiert, gibt den Blick in die Tiefe des Raumes frei (Landschaft als "grenzenloses Meer") und befreit den Erzähler von Schwermut ("seliges Licht"). Dinge und Gegenstände, die in der Landschaft wahrgenommen werden, erhalten gleichzeitig ihre eigentliche bzw. gewohnte Farbe:

Blau (Himmel bzw. Wasser),
 Grün (Vegetation),
 Grau (brachliegende Felder),
 Schwarz (Schatten, Äcker, Wälder am Horizont),
 Weiß (Wolken, getünchte Hauswände),
 Rot (Sonne, Feuer, Röcke der Bäuerinnen),
 Gelb (Sonne, Kornfelder).

Die Farbskala wird insgesamt vor allem um warme, leuchtende und helle Farben, die mit kräftigen und dunklen kontrastieren,

¹Vgl. S. 295-296 dieser Arbeit.

erweitert, so daß Harmonie hergestellt wird.¹ Bis zum Schluß des Kapitels werden weit über fünfzig Farbadjektive genannt. Auf Grau, Weiß und Schwarz, die lediglich den Helligkeitswert beschreiben, entfallen etwa zwanzig. Umso stärker werden Rot und Gelb sowie Grün und Blau hervorgehoben:

"czerwony", "zaczerwieniony", "biało-czerwony", "różany", "rudy", "rudawy", "rdzawy",

"żółty", "żółciuchny", "przyżółty", "żłoty", "żłocisty", "żłotawy", "rozżłocony", "bursztynowy",

"zielony", "zielonawy",

"modry", "modrzący się", rozmodrzony", "niebieski", "niebieskawy" u. a.²

Innerhalb der Farbskala kommt Adjektiven mit dem Suffix "-awy" Schlüsselfunktion zu. Für diese These spricht der Umstand, daß Farbadjektive vom Typ "białawy", "modrawy" oder "żłotawy" den einfachen und unaffigierten Namen "biały", "modry" oder "żłoty" häufig vorgezogen werden. Julian Krzyżanowski führt dieses Stilmerkmal, das bereits in der Romanskizze "Sprawiedliwie" nachweisbar ist, auf den wachsenden Einfluß des Impressionismus zurück:

"W związku z tym, problemem bardzo ciekawym byłoby ustalenie bardzo prawdopodobnej zależności techniki obrazów Reymonta od zasad, wyznaczanych, głoszonych i realizowanych przez malarzy-impresjonistów, miłośników plein-air'u, rozmiłowanych w plamach barwnych, w bogatych odcieniach, w barwach przejściowych, a lekceważących wyraźny rysunek."³

In der suffigierten Form gibt das Adjektiv farbige Erscheinungen recht vage wieder. Eigenschaften werden angedeutet, wobei innerhalb einer Toleranzgrenze Nuancen, die nicht näher ausformuliert sind, zugelassen werden. Dank des Übergangscharakters, Krzyżanowski führt in diesem Zusammenhang den Terminus "barwy

¹ Auf den Kontrast von Hell und Dunkel bzw. die Leuchtkraft verweisen besondere Adjektive ("jasny", "ciemny") und Verben ("błyszczyć", "przebłyskiwać" oder "jaśnieć").

² Den Eindruck der Vielfalt unterstützen Details, die mittelbare Hinweise auf Farbtöne enthalten: "tliły się ostatnie płaty śniegów", "szczerze żłoto", "stodoły żółciły się nowym drzewem" usw.

³ K r z y ż a n o w s k i, Twórcza i dzieło 184. Vgl. auch B u k o w s k i, Reymont 90; F a l k o w s k i, Reymont 107-111.

przejściowe" ein, entzieht sich die Romanwelt der objektiven Wirklichkeit. Am Beispiel des Farbadjektivs wird einmal mehr deutlich, daß der Erzähler die Haltung eines sensiblen und tiefsinnigen Naturbeobachters verkörpert, dem es angesichts der Flut von Sinneseindrücken, Gefühlen und Assoziationen offensichtlich schwerfällt, das eigentliche erzählerische Anliegen zu thematisieren. Kennzeichnend für die Spontaneität und Komplexität der Naturschilderung ist nicht zuletzt der vermeintliche Gegensatz von Thema und Durchführung.

Der Textabschnitt, der dieses Stilmerkmal exemplarisch veranschaulichen soll, besteht aus einem einzigen Satz bzw. einer Periode, die sich aus acht kleineren, parataktisch angeordneten Sätzen zusammenfügt. Auf die thematische Verbindung zwischen den Einzelsätzen weist die Verwendung des Semikolons hin. Die Satzkette beginnt mit einer Einleitung, in der das Motiv (Wolken und heraufziehender Sturm) anklingt:

"A niebo poczęło się zaciągać coraz mroczniej". (Z.1,8)

Im Anschluß daran nennt der Erzähler unmittelbar den Gegenstand seines Interesses: "chmury". Das Substantiv dient zugleich als logisches Subjekt der verbleibenden sieben Sätze, so daß diese als Variationen des Grundthemas betrachtet werden müssen. Verstärkt wird die thematische Geschlossenheit des Bildes durch den Parallelismus in den Satzanfängen.¹

Inhaltlich steht die wiederkehrende Ankündigung des Motivs in krassem Gegensatz zur tatsächlichen Schilderung, wobei das ursprüngliche Interesse für den konkreten Gegenstand (Wolken) zugunsten von Assoziationen schwindet, die Wolkenbilder in der Phantasie des Erzählers auslösen. Im vorliegenden Beispiel manifestiert sich der Widerspruch von Thema und Durchführung in der Verwendung von Adjektiven, mit denen vordergründig 'Wolken', in Wirklichkeit aber 'Berge', 'Wälder' und 'Täler' als Teile einer imaginären Landschaft beschrieben werden:

"szły od północy czarne, olbrzymie góry, postrzępione, podarte, spię-

¹Der Erzähler gliedert die Beschreibung der Wolken nach der Himmelsrichtung, aus der sie auf das Dorf, als dem Zentrum, zustreben: "szły od północy", "od zachodu", "od wschodu", "i od południa", "a jeszcze i z góry". Vgl. Kap. Z.1,8-9.

trzone, rosochate, niby kupy borów podruzgotanych, przerwanych głę-
bokimi przepaściami, zasypanych zielonymi ławicami lodów". (Z.1,8)

Im Einzelfall kann sich das Qualitätsadjektiv, wie im vorlie-
genden Beispiel zu sehen ist, semantisch so stark vom dazuge-
hörigen Substantiv (Satzsubjekt "chmury") lösen, daß ein Zu-
sammenhang nur noch mittelbar nachgewiesen werden kann. Das
Eigenschaftswort "rosochaty" nimmt in der Aufzählung von Merk-
malen eine isolierte Stellung ein, da es im herkömmlichen Sinn
weder auf 'Wolken' noch auf 'Berge' übertragbar ist. Indem Ge-
genstände als konkrete Bestandteile der Naturschilderung Ei-
genschaften erhalten, die ihnen in der Wirklichkeit fremd sind,
wirken sie unheimlich und bedrohlich. Das Unheimliche, das die
Landschaft beherrscht, äußert sich darüber hinaus in der Bet-
onung der überdimensionalen Größe der 'Wolken', vor deren Hin-
tergrund Dorf, Häuser, Menschen, Fauna und Flora klein wirken:
"szły całym stadem".

"milczącą ciżbą waliły się na niebo",

"olbrzymie góry",

"kupy borów",

"rzędem nieskończonym",

"jakoby te klucze ptaków wielgachnych",

"a wszystkie szły na siebie",

"stożyły się w góry przeogromne" usw.

Die monströsen Gebilde, die sich zum Sturm zusammenziehen und
auf das Dorf zustreben, verkörpern das Chaos auf zweifache
Weise. Einerseits erahnt der Erzähler in den Wolkenbildern
das am Himmel schlummernde Zerstörungspotential, das sich über
dem Dorf zu entladen droht, andererseits nimmt er in den Ge-
witterwolken einen Selbstzerstörungsprozeß wahr:

"groźny", "ponury", "milczący", "dziki", "straszny" u. ä.

bzw.

"zgnieciony", "postrzępiony", "podarty", "podruzgotany", "przegniły",

"ociekający posoką", "zwietrzały" u. ä.

Die Wolken, die aus den vier Himmelsrichtungen heraufziehen,
symbolisieren die vier Naturelemente (Erde, Wasser, Luft und
Feuer), während die fünfte, die sich aus der Höhe auf Lipce
herabsenkt, gleichsam die biblische Vernichtung ankündigt.

Hinsichtlich Thema und Durchführung kommt dem Bild¹ als literarischem Stilmittel außerordentliche Bedeutung zu. Reymonts Naturbeschreibung impliziert Bildlichkeit und Anschaulichkeit.

Für die Antike war das begriffliche Sprechen das ursprüngliche und eigentliche, von dem sich das bildliche erst im Laufe der Zeit als sekundäres Gebilde entwickelt habe. Ivo Braak weist darauf hin, daß der sprachhistorische Vorgang in Wirklichkeit genau umgekehrt verlaufen sei, und führt dann fort:

"in der Sprachentwicklung stand am Anfang das Bild; erst auf einer späteren Stufe, als bereits eine Fülle von Wörtern den ursprünglichen Bildgehalt eingebüßt und reinen Zeichencharakter angenommen hatte, schied sich der bildliche vom begrifflichen Ausdruck."²

Mit dem Schwerpunkt, den Reymont auf das bildliche Sprechen setzt, werden moderne Ansichten zur Entstehung der Sprache künstlerisch reflektiert. Bildlichkeit wird gleichzeitig vom Makel des "Schmückenden" bzw. "Uneigentlichen" (*impropria dicitio*) befreit, indem sie sich an der volksnahen Dichtung orientiert und Anschauungsmodelle übernimmt, die als volkstümlich und somit archetypisch charakterisiert werden. Auf diese Weise wird dem Genre des "Bauernromans" nicht nur thematisch-motivische, sondern auch sprachlich-stilistische Eigenständigkeit verliehen. Begriffe werden durch Bilder ersetzt. Um beide Ebenen miteinander zu verknüpfen, greift der Erzähler vor allem zum Vergleich, der in der *Tatralogie* als Kunstgriff *par excellence* betrachtet werden muß. Der Vergleich ('*porównanie*') zielt auf Analogie und führt zur Verschmelzung des gemeinsamen Gehalts aus zwei unterschiedlichen Bereichen.³ Dabei kündigt sich der Einfluß der Volkssprache auf die Motivausgestaltung

¹Zu den Begriffen "Bild" und "Bildlichkeit" vgl. Jürgen C. Thöming, Bildlichkeit. In: Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft. Herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold und Volker Sinemus. Bd. 1: Literaturwissenschaft. München 1975, 187-199.

²Braak, Poetik in Stichworten 32.

³Vgl. Ewa Miodońska-Brookes, Adam Kulawik und Marian Tatar, *Zarys poetyki*. Warszawa 1978, 328-332. Zur semantischen und phraseologischen Klassifizierung vgl. Kania / Tokarski, *Zarys leksykologii i leksykografii polskiej* 208-219.

zunächst im Aufbau der bildspendenden Wie-Komponente an:

1. jak: "ryczał jak zwierz dorzynany"
(J.12,210),
 2. jako: "ludzie jako te wilki nastają na siebie"
(L.1,29),
 3. jakby: "zadudniało z nagła, jakby sto cepów biło w boisko"
(J.11,198),
 4. jakoby: "zwiesna ci to szła, jakoby ta jasna pani w słonecznym obleczeniu" (W.1,10),
 5. by: "brzask sypał się by ta weźna najbielsza"
(Z.1,11),
 6. kiej: "tańcuję kiej muchy w smole"
(J.4,74),
 7. kiejby: "Jaguś to kiejby ją kto w mleku wymył"
(J.7,119),
 8. kieby: "słowem kieby nożem żgacie"
(W.5,130),
 9. niby: "posypały się rosy niby tym żalnym, cichym płaczem"
(L.1,25),
 10. niczym: "stary kręci się i nogami przebiera, niczym ten kogut" (J.11,190),
 11. niż (niżli): "pachniała mi wola lepiej niżli ta kiełbasa"
(L.4,88),
 12. podobny do: "podobien się stał do onych świątków w drzewie rzezanych" (W.2,32).
- Seltener treten dagegen kombinierte Vergleichspartikeln auf:
13. jak kieby: "gorąc był taki, jak kieby przed burzą"
(J.7,125),
 14. jak kiedy: "w oczach zaświeciło mu cosik, jak kiedy rzeka spod nocy się przetrze i rozbłyśnie na jedno oczymgnięcie" (W.2,33),
 15. jak gdyby: "monotonne capanie cepów dudniało głucho jak gdyby spod ziemi" (Z.1,19),
 16. tyła, co: "jeden drugiemu nie wierzył ani tyła, co za paznokciem" (J.5,100),
 17. tyła, coby: "dzień się nieco rozjaśnił, ale ino tyła, coby kto łuczyczem przeciągnął po świecie" (Z.2,26),

18. taki (taka), co: "ziemia była taka, co pies by nad nią zapłakał"
(L.6,131),
19. taki (taka), że: "czas był taki, że psa żal by na świat gonić"
(W.3,67),
20. podobnie kiej: "ciągnęli rzędami, podobnie kiej te gęsi"
(L.2,37)
21. widzieć się: "barankiem się widziała, tę owieczką pokorną, a te-
raz okoniem stawa" (Z.8,137) u. a.

Die Auflistung zeigt, daß volkssprachliche Elemente dem Erzähler stilistische Mittel zur Verfügung stellen, die in der polnischen Literatursprache unbekannt bzw. ungebräuchlich sind.¹

Darüber hinaus verwenden Romanfiguren und Erzähler, sofern auf die Partikel ein Substantiv folgt, häufig das Demonstrativpronomen, ein Merkmal, das per se Volkstümlichkeit ausstrahlt. Zu einer psychologisch interessanten Deutung des Sprachphänomens gelangt Julian Krzyżanowski, der auf die Funktion des Demonstrativpronomens in der Kindersprache hinweist:

"Bezpośredni kontakt uczuciowy człowieka ze sprawami doskonale znanymi wyraża się w Chłopach choćby w nadmiernie częstym, niemal przesadnym używaniu zaimka wskazującego 'ten', w pozycjach, w których użyje go nieraz dziecko, a w których unika go człowiek dorosły; w powieści więc nieraz jest mowa o 'tych' szarych chmurach na zachodzie, o 'tym' psie, czy o 'tym' koniu, jak gdyby zjawiska te leżały w polu widzenia czytelnika, jak gdyby były poprzednio już przezeń zauważone czy poprzednio doskonale mu znane; innymi słowy, zaimek wskazujący występuje tu w funkcji rodzajnika określonego, językowi polskiemu obcego."²

Vergleiche sind als Stilfigur in den Textzusammenhang eingebettet.³ Mit Recht machen Krzyżanowski und Rzeuska auf die grund-

¹ Gebräuchlich sind "jak", "jakby", "jak gdyby", "niby", "na kształt", "podobnie" u. ä. Als Einführung vgl. Jan M a l c z e w s k i, Szkolny słownik terminów nauki o języku. Warszawa 1979, 127; G ł o w i ń s k i, Zarys teorii literatury 111-112.

² K r z y ż a n o w s k i, Twórca i dzieło 120.

³ Vgl. Gert U e d i n g, Rhetorik des Schreibens. Eine Einführung. Frankfurt am Main 1986, 61-64 u. 68-70.

sätzliche Schwierigkeit aufmerksam, Vergleiche von sonstigen Assoziationen, die in der Tetralogie wachgerufen werden, abzugrenzen. Als Einstieg in die Problematik dienen die Erläuterungen Gert Uedings. Nach seiner Definition erfüllt der Vergleich folgende stilistische Aufgabe:

"Er stellt einen in direkt sachlicher Form nur umständlich und aufwendig beschreibbaren Vorgang sinnfällig und leicht erfaßbar dar, indem er ihn mit einer konkreten Situation, einem ohne Schwierigkeiten zugänglichen oder im üblichen Erfahrungswissen präsenten Wirklichkeitszusammenhang assoziiert."¹

Von diesem Prinzip weichen, betrachtet man Reymonts Erzähltext, die zahlreichen Homerischen Vergleiche ab.² Einer gesonderten Behandlung bedürfen auch gekürzte Vergleiche, in denen die Vergleichspartikel ersatzlos wegfällt:

"stara Dominikowa to pies" (J.2,33).

Gekürzte Vergleiche sind an den jeweiligen Kontext bzw. das Erfahrungswissen des Erzählers und seiner Helden gebunden. Wenn nämlich Boryna die alte Bäuerin mit einem Hund vergleicht, läßt sich allenfalls vage erschließen, welche konkrete Vorstellung ihm dabei vorschwebt. Wesentlich deutlicher äußert sich später Antek. Er bezeichnet die Bäuerin, die er fürchtet, als böse:

"Dominikowa zły pies" (L.4,90).³

Wenig erhellend bleiben Vergleiche, die als Ergebnis eine Verneinung beinhalten:

"człowiek nie kamień" (W.3,69),

"piekielnica nie baba" (J.12,209) u. ä.

¹Ebd. 68-69.

²Zur Interpretation und Bedeutung sog. Homerischer Vergleiche in der Tetralogie vgl. K r z y ż a n o w s k i, Twórca i dzieło 123-125.

³Die Analogie wird von der Beobachtung abgeleitet, die Boryna, Antek und andere Dorfbewohner machen. Borynas Hof wird von Łapa, einem Hund bewacht, der jeden Fremden anfällt. Als der Bruder des Gutsherrn die Bauernstube betritt, warnt Witek vor dem bösen Hund: "Ugryzie, pies zły!" Die Dorfhunde bewachen verbissen ihr Revier und lassen nur Dorfbewohner (z. B. die alte Agata) ins Dorf eintreten: "Psy ujadały na nią niekiedy, ale obwąchawszy i jakby snadź poznając swojaczkę, wracały legać na przyzby w słońce." (W.1,16-17) Antek und Boryna fürchten die alte Dominikowa, da beiden bewußt ist, daß sie ihr etwas wegnehmen (Besitz und Tochter).

Gelegentlich wird die Wie-Komponente auf ein alleinstehendes Stichwort reduziert. Antek beschreibt gleichsam ohne ersichtlichen Grund das Verhalten des Fuchses und meint damit indirekt seinen Gesprächspartner, den listigen Dorfschmied:

"- Lis jucha; leci, wywachuje, kręta się, a ogonem ślad zaciera, żeby nawet wiatru za nim nie złapać i szkody nie pomścić." (Z.3,54)

Eine ähnliche Sachlage liegt vor, wenn der Vergleich unerwartet mit der So-Komponente endet und nicht ausformuliert wird:

"- I panna przy rodach tak nie kwiczy!" (J.12,210)

Verkürzungen dieser Art findet man in Dialogen vor. Dabei ist der fehlende Teil vom Dialogpartner (bzw. Leser) zu ergänzen. Kuba, der Stallknecht Borynas, wird im Wald vom Förster angeschossen. Als Rocho die Schußwunde untersucht, schreit Kuba vor Schmerzen. Der Ausspruch Rochos, an den Verwundeten gerichtet, erfordert ein ergänzendes "jak ty". In anderen Beispielen beziehen sich Verkürzungen ihrerseits auf Vergleiche, die an einer früheren Stelle des Erzähltextes formuliert werden.¹ Am Kirchweihfest strömen die Menschen ins Dorf Lipce:

"Lipce napełniły się narodem po wręby." (L.2,38)

Ausgeklammert werden ebenfalls Vergleiche, die letztlich in eine Metapher oder ein Symbol münden:

"biegł ostry, zimny wiatr, mącił wody stężące, warzył resztki zieleni i rwał ostatnie liście topolom pochylonym nad drogami, że spływały cicho niby łzy - krwawe łzy umarłego lata". (J.5,78)

Der weiteren Untersuchung liegen etwa zweitausend Vergleiche zugrunde, die dank der eingangs aufgezählten Einschränkungen als repräsentative Auswahl betrachtet werden können. In formal-struktureller Hinsicht lassen sich hauptsächlich drei Arten der Veranschaulichung unterscheiden:

1. Substantivvergleiche:

"kartofle kiej kocie łby" (J.1,13),

"dzień kiej wół" (L.6,130),

"nos kiej kartofel" (J.3,52),

¹Der verkürzte Vergleich korrespondiert offensichtlich mit dem Bild zu Beginn der Erzählung, in dem der See und das im Tal gelegene Dorf als eine "Schüssel" beschrieben werden. Vgl. hierzu Kap. J.1,11.

"człowiek to jak ta świnia" (L.4,83) u. ä.

Substantivvergleiche beherrschen vornehmlich die Figurenrede. Sie können, wie am letzten Beispiel zu erkennen ist, den Charakter eines Rätsels annehmen. Die Auflösung ist ohne den dazugehörigen Kontext und Sprechanaß nicht möglich.¹

2. Adjektivvergleiche:

"prosty jak świeca" (J.2,20),

"blady jak ściana" (J.12,219),

"chytra na grosz kiej ten Żyd" (J.8,133) u. ä.

Adjektive, Adverbien und Partizipien bilden sehr häufig eine Grundlage für Vergleiche. Ihre Bedeutung leitet sich aus der Tatsache ab, daß sog. asyndetische Vergleiche ('kerzengerade') in der polnischen Sprache nicht gebildet werden können.² An dieser Stelle muß darüber hinaus erwähnt werden, daß der Vergleich häufig als stilistischer Ersatz für den Elativ verwendet wird: 'sehr' (blaß, gerade, geizig).

3. Verbvergleiche:

"noga spuchła jak konew" (J.12,210),

"spał jak kamień" (J.12,205),

"jak ta suka warowała" (W.2,31) u. ä.

¹In der betreffenden Dialogszene erörtern die Romanhelden die Frage, ob Gott das "Böse" in der Welt geschaffen habe und somit für das Unglück des Menschen verantwortlich sei. Diese These vertritt die alte Jagustynka, für die Gut und Böse zusammengehören. Sie verkleidet ihre unkonventionellen Ansichten in sprichwörtliche Redensarten: "Moiściewy! póki grzechu, póty i człowieka. Przeciech powiadają: bez grzechu nie byłoby śmiechu, albo to: kiejby nie grzech, to by człowiek dawno zdechł! Potrzebny musi być na coś, jako i ten chwast, bo oba stworzył Pan Jezus!" Hanka greift in diese Diskussion ein und kritisiert die Rede als gotteslästerlich. Rätsel und Auflösung gehören zusammen: "Człowiek to jak ta świnia, wszystko musi swoim ryjem pomarać!" Hierher gehören auch Vergleiche, die eines gesonderten Kommentars bedürfen, um vom Dialogpartner verstanden zu werden. Menschliches Gerede ('obgadywanie') beispielsweise mit Feuer zu vergleichen, läßt mehrere Interpretationsmöglichkeiten zu. Beredet zu werden, tut (wie das Feuer) weh, richtet Schaden an, zerstört menschliche Beziehungen usw. Dem alten Szymon schwebt tatsächlich ein anderer Gedanke vor: "Ludzkie gadanie jest jak ten ogień, nie przygascicie pazurami, sam się musi wypalić!" (Z.8, 133-134) Zur Bedeutung des Volksrätsels in der Tetralogie vgl. auch R z e u s k a, "Chłopi" Reymonta 87-89.

²Zum asyndetischen Vergleich in der deutschen Sprache und Stilistik vgl. R ö h r i c h / M i e d e r, Sprichwort 23.

Die drei Wortarten benennen die So-Komponente. Dagegen wird der eigentliche Vergleich, der in der Wie-Komponente enthalten ist, jeweils durch ein Substantiv repräsentiert.¹ Dieses Modell wird im Roman nicht konstant beibehalten, sondern auf vielfältige Weise variiert, indem Adjektive (Partizipien) und vor allem Verben auch in der Wie-Komponente verwendet werden:

"Jagna kiej malowana" (J.6,110),

"bociek /.../ się rucha kiej żywy" (J.2,25),²

"zerwał się, kieby go kto biczem trzasnął" (L.5,122) u. ä.³

In der Figurenrede und im Kommentar des dörflichen Erzählers dominieren Einfachheit und Kürze.⁴ Häufig handelt es sich um sprichwörtliche und redensartige Vergleiche, die zwar ihre ursprüngliche poetische Energie eingebüßt haben mögen, umso stärker aber den Charakter der Alltagssprache unterstreichen:

"gził się ciągiem będzie, kiej ten cielak głupi" (J.4,59),

"wszystko było pomieszane kiej groch z kapustą" (W.5,124),

"deszcz lał jak z cebra" (L.7,148) u. ä.

Als produktiv erweisen sich Ironie und Humor. In beiden Fällen tendiert Anschaulichkeit zur Groteske bzw. Situationskomik:

"gębusię ci ma kiej pomyjami wymalowaną" (J.3,52),

"rajcuje jucha, jakby miał kluski w gębie" (J.12,209),

"aligant jucha, wybiera se pchły kiej baba na wesele" (J.3,37).

Zu einem derben Vergleich greift Hanka, als sie Jagnas ehebrevcherisches Verhältnis zu Antek anklagt. Vulgarismen werden allerdings tabuisiert und bleiben unausgesprochen:

"goniłaś za nim kiej ta rozciekana suka... kiej ta... - tchu jej zbrakło, tak się zaniesła szlochem." (L.3,71)

¹Vgl. Heinrich F. P l e t t, Textwissenschaft und Textanalyse. Semiotik, Linguistik, Rhetorik. Heidelberg 1979, 278-279. Zur Funktion des Substantivs vgl. R ö h r i c h / M i e d e r, Sprichwort 23-24; vor allem aber K a m i ń s k a, O stylizacji gwarowej w Chłopach Reymonta 100-101.

²Hierbei handelt es sich um ein selbstgebasteltes mechanisches Spielzeug, das von Józka, der jüngeren Tochter Borynas, bewundert wird.

³Weitere Beispiele sind auf S. 307-308 dieser Arbeit zu finden.

⁴Scherer Virski bezeichnet Reymonts Vergleiche generell als "extrem einfach", eine These, die nur im obigen Sinn übernommen werden kann. Vgl. S c h e r e r V i r s k i, The Modern Polish Short Story 317.

Einen eigenständigen Bereich stellt die Naturschilderung dar. Bei der Beschreibung der Jahreszeiten, der Veränderung in der Landschaft, der Wolkenbilder am Himmel, des Dorfes aber auch der seelischen Vorgänge im Menschen entdeckt man Überraschungseffekte, die einmal mehr daran erinnern, daß der Erzähler sich nicht an den bürgerlichen Leser, sondern an eine imaginäre bäuerliche Zuhörerschaft wendet. Um die Bilder in ihrer Komplexität zu erfassen, ist es, wie Krzyżanowski betont,¹ erforderlich, Sachkenntnisse über Landwirtschaft, Handwerk und bäuerliche Lebensweise zu besitzen:

"Bliżej zaś, dokoła wsi, wielgachnym kręgiem leżały lipeckie ziemie, pokrajane w pasy, kieby te postawy zgrzebnego płótna, rozciągnięte pod wzgórze i poćwiartowane na działki." (W.1,12)

Dem Weberhandwerk entstammt auch der folgende Vergleich:

"Deszcz padał wolno, ciągle, bezustannie, równiutkie, drżące nici szare jakby się odwijają z jakiegoś wrzeciona niedojrzanego, wiążąc niebo z ziemią, że ino przygięło się wszystko cierpliwie i mokoło, nasłuchując rzęskiego trzepotu i bulgotów strug, co się białymi kłakami staczały z pól czarniawych." (W.6,146-147)

In beiden Fällen manifestiert sich das Neuartige nicht nur in der reicheren Ausmalung des Vergleichsbereichs selbst, sondern auch in der semantischen Divergenz, die zwischen Vergleichsgegenstand und Bild herrscht. Nach gängiger Ansicht müssen beide Bestandteile, um als Vergleich identifiziert zu werden, einen Berührungspunkt (*tertium comparationis*) gemeinsam haben.

Primär zielt das *tertium comparationis*, das in beiden Vorlagen enthalten ist, nicht auf verdeutlichende Analogie ab, sondern verlagert die Naturschilderung in den Bereich der Metaphorik. Wenn der Erzähler 'Äcker' mit 'in Streifen geschnittenen und ausgebreiteten Ballen von Sackleinwand' bzw. 'Regen' mit 'Fäden, die sich von einer Spindel abwickeln' vergleicht, verändert er Dimensionen, überwindet im Akt schöpferischer Freiheit den Kontrast von Groß und Klein, um zuletzt die Landschaft auf das Format einer Miniatur zu verdichten.

¹Für diese These liefert der Forscher einige anschauliche Beispiele. Vgl. Krzyżanowski, *Twórcza i dzieło* 120-122.

Angesichts der stilisierten Darstellungsart, in der reale Erscheinungsbilder auf wesentliche Grundstrukturen reduziert werden, genügen geringfügige Veränderungen, um einem bereits vertrauten Bild neue Ausdruckskraft zu verleihen. Diese Funktion kann beispielsweise ein Adjektiv ('zgrzebne płótno'), eine adverbiale Ergänzung ('płótno na bielnikach') oder ein temporaler Nebensatz, der an das Erfahrungswissen der Zuhörerschaft appelliert, erfüllen:

"Niebo zajaśniało jak płótno na bielnikach, gdy je słońce przygrzeje". (L.1,19)

Als Ausgangspunkt für die weitere Interpretation der Metaphorik dienen die eingangs erstellten Vorüberlegungen zur Lexik, die nun aufgenommen und vertieft werden müssen.¹ Bei der semantischen Analyse konnten Teile des Wortschatzes mit der Naturschilderung nicht direkt in Zusammenhang gebracht werden. Man findet die gesuchten Substantive (der Gruppe 4 neben einigen anderen aus den Gruppen 5 und 7) in der Wie-Komponente wieder, wohingegen die übrigen Substantive (der Gruppe 1), sofern der Erzähler zum Stilmittel des Vergleichs greift, vorzugsweise in der So-Komponente auftauchen. Dieses Moment tritt in der folgenden Auswahl von Beispielen² deutlich zutage:

1.

"tylko obrysy borów i wsi majaczyły blade, niby z przemiękłej przędzy utkane" (J.6,102)

2.

"niebo, kiej ta plachta modrawa przejęta wilgotnością i orosiała, przecierało się już ździebko nad ziemią czarną" (W.1,7)

3.

"strumienia kiej długachne, orosiałe przędze wlekły się wskroś mgieł rzędnych i świtów" (W.1,7)

¹Vgl. S. 293-298 dieser Arbeit, besonders aber S. 294, 297 und 298. Anhand von vier kleineren Textabschnitten aus der Tetralogie wurde der Wortschatz (Substantive) untersucht. Es ergaben sich sieben verschiedene Gruppen. Gruppe 4 erfaßt Begriffe, die der bäuerlichen Lebenswelt entstammen. Hierher gehören z. B. auch Begriffe des Weberhandwerks.

²Aus Gründen, die auf S. 304-305 dieser Arbeit beschrieben werden, ist der zweite Textabschnitt (Z.1,8-9) auszuklammern.

Der Kontrast von Groß und Klein (Kräftig und Schwach, Grob und Fein etc.) läßt sich darüber hinaus auch anhand weiterer Vergleiche, die nicht dem Weberhandwerk abgeschaut sind, nachweisen. In besonderem Maße gilt dieses für das Anfangskapitel des dritten Bandes der Tetralogie:

4.

"mgły niby mleko wzburzone przy udoju zalewały łęgi i pola nizinne" (W.1,7)

5.

"na wschodzie zaś, jako zarzewie roztlewające spod ostygłych popiołów, jęły się rozżarzać zorze czerwone" (W.1,7)

6.

"mgły /.../ biły w czarne pola albo zasie, kieby dymy kadzielne, wionęły sinym przędziwem ku niebu" (W.1,7)

7.

"wsie, potopione w mrokach przyziemnych, wyzierały gdzieniegdzie pod zorze, kieby te czarne kamienie spod wody spienionej" (W.1,8)

8.

"wiater, jako to dychanie dzieciątka, cichuśki powiał od lasów" (W.1,8)

Obwohl die Aufzählung lediglich eine kleine Auswahl darstellt, gibt sie Aufschluß über ein stilistisches Merkmal, das bisher nicht behandelt wurde. Charakteristisch ist für die Erzählerrede die ungewöhnliche Stellung, die das Bild innerhalb der Satzstruktur einnimmt.

Aus der Analyse der Figurenrede geht hervor, daß Romanfiguren ihre Äußerung gewöhnlich mit einem verdeutlichenden, redensartlichen oder sprichwörtlichen Vergleich schließen, ein Umstand, durch den die Stilfigur meist ans Ende des (einfachen) Satzes verlagert wird.¹

In der Naturschilderung wird diese Grundstruktur durchaus beibehalten.² Dem personalen Erzähler bleibt es gleichzeitig

¹Satzstruktur und der redensartliche bzw. verdeutlichende Charakter des Vergleichs lassen offensichtlich keine größere Abweichung zu. Dieses Schema bestimmt nicht nur die Figurenrede, sondern auch den Kommentar des dörflichen Erzählers. Vgl. S. 307-308 und 310-311, besonders aber S. 312 dieser Arbeit.

²Vgl. hierzu die Beispiele Nr. 1 und 7.

aber vorbehalten, von diesem Prinzip abzurücken und es durch andere Strukturen zu ersetzen. Sichtbares Kennzeichen der Erzählerkompetenz ist der Eingriff in den Satzbau.

Der Erzähler stellt die Wie-Komponente oft zwischen Subjekt und Prädikat, hebt die Stilfigur hervor und verändert den Satzrhythmus.¹ Auf die Tatsache, daß es sich bei diesem Vorgang um einen Einschub handelt, der die Abfolge von Satzgegenstand und Satzaussage unterbricht, verweist in Beispiel vier der Numerus des Prädikats ('zalewały' sc. 'mgły' und nicht 'mleko').² Rhythmisierung, Ausdruck des auktorialen Gestaltungswillens, erzeugt Spannung und bereitet den erzählerischen Höhepunkt vor. Auf diesem Höhepunkt mündet die Naturschilderung in ein Bild, dessen Erhabenheit aus der Verwendung religiöser Motivelemente resultiert. Durch adverbiale Bestimmungen und den vorgeschobenen Vergleich wird der aufschlußgebende und entspannende Hauptsatz bis zum Schluß hinausgeschoben:

"Aż z tej omdlałej szarości świtów, z tych sennych jeszcze, omroczałych pól, jakoby w kościele rozmodlonym i oniemiałym, kiedy dobrodziej ma wznieść na Podniesienie Hostię Przenajświętszą - wystrzelił z nagła głos skowronkowy..." (W.1,8)

Vergleiche erleichtern nicht zuletzt das Verständnis komplizierter psychischer Prozesse. Im Verlauf des zweiten Bandes der Tetralogie rückt der Konflikt zwischen Boryna und seiner jungen Frau immer stärker in den Mittelpunkt des Geschehens. Obwohl sich der Bauer bemüht, Jagna das kompromittierende Verhalten zu verzeihen, kann die Ehekrise nicht mehr überwunden werden. Der Schaden ist irreparabel:

"Było jak z tym garnkiem rozbitym, co choć odrutowany i zgoła cały się widział, a gdziesik cieknął i przepuszczał wodę w takim miejscu, że i pod światło nie rozpoznał." (Z.8,141)

Bei der Darstellung zwischenmenschlicher Beziehungen bilden

¹Eingeschobene Vergleiche treten auf der Figurenebene allenfalls vereinzelt auf. Vgl. hierzu S. 307, Nr. 2 dieser Arbeit.

²Zur Wortstellung in der polnischen Syntax vgl. J o d ł o w s k i, Podstawy polskiej składni 157-160.

Küchen- und Hausgeräte ein wichtiges Anschauungsmodell. Dabei werden abstrakte Sachverhalte dem soziokulturellen Erfahrungswissen des Bauerntums angepaßt. An späterer Stelle taucht das Bild des gesprungenen Topfes als Reminiszenz noch einmal auf.¹ Jagna wirft das Dokument, mit dem ihr Boryna Land vererbt hat, weg und löst so bei Hanka, ihrer Rivalin, Befremdung aus:

"Jakże, całe sześć morgów pola rzuciła kiej ten pęknięty garnek!

Jakże! Musi być, co ma źle w głowie!" (L.3,73)

Angesichts der thematischen Vielfalt empfiehlt es sich, Vergleichsbilder (Wie-Komponenten) in Sachgruppen einzuteilen. In dieser Hinsicht entfallen zwei Drittel aller Vergleiche auf Motive aus der Natur. Rzeuska nennt im einzelnen folgende Bereiche, um die sich bis zu hundert Beispiele gruppieren:

'drzewa',	'woda',
'las',	'chmury',
'krzewy',	'błyskawice',
'kwiaty',	'pioruny',
'zboże',	'grzmoty',
'zwierzęta',	'wiatr',
'płazy',	'kamienie',
'owady',	'głazy'. ²

Die Auflistung stellt allenfalls einen Grobraster dar und dient der ersten Orientierung, da die Forscherin in ihrem Ansatz, Unterscheidungsmerkmale herauszuarbeiten, zwei einander widersprechende Methoden anwendet. Einerseits zählt sie Substantive auf, die der Erzähler im zweiten Teil des Vergleichs benutzt. Hierher gehört der Begriff 'drzewa', der allerdings meist im Singular ('drzewo') vorkommt und Synonyme (konkrete Namen: 'dąb', 'sosna' etc.) verdrängt.³

¹In polnischen Sprichwörtern symbolisiert der (tönerne) Kochtopf Aspekte des ehelichen Zusammenlebens, des familiären Glücks usw. Vgl. hierzu Nowa księga przysłów polskich. Bd. 1, 601-604 ('garnek').

²Vgl. R z e u s k a, "Chłopi" Reymonta 121-123.

³Substantive, die als Häufigkeitswörter bezeichnet und auf S. 294-295 dieser Arbeit aufgezählt wurden, erhalten damit eine doppelte Bedeutung, da sie sowohl in der So-Komponente (Vergleichsgegenstand) als auch in der Wie-Komponente (Vergleichsbild) Verwendung finden.

Die umgekehrte Situation herrscht in der Gruppe 'zwierzęta'. Es handelt sich eindeutig um einen Oberbegriff, da das eigentliche Substantiv ('zwierzę' bzw. 'zwierz') in der Wie-Komponente recht selten vorkommt¹ und außerdem durch Eigenschaftswörter ergänzt wird:

"Nadchodziła zima... - jeszcze się barowała z jesienią i porykujący tłukła po sinych dalach jako ten zwierz srogi i głodny". (Z.1,7)

Das Adjektiv (oder Partizip) konkretisiert den Sachverhalt:

"/.../ chwycił ją taki żal za Mateuszem, że z rykiem tłukła się po bruździe jako ten poraniony zwierz." (W.8,205)

Menschliche Eigenschaften und physiognomische Merkmale werden traditionsgemäß vor allem Tieren abgeschaut. Der Themenkomplex zerfällt in zwei Untergruppen:

a) Wildlebende Tiere (auch Fische, Insekten u. ä.):

'bąk', 'bociek', 'jastrzębie', 'kogut', 'królik', 'kuropatki', 'lis', 'liszka', 'łania', 'motyl', 'mrówki', 'muchy', 'okoń', 'osy', 'pająki', 'paw', 'piskorz', 'ptak', 'robaczki świętojańskie', 'ryś', 'rzep', 'tur', 'wąż', 'wiewiórki', 'wilk', 'wrona', 'zając', 'żbik', 'żmija' u. a.

b) Haustiere aller Art:

'baran', 'bydlę', 'byk', 'cielak', 'ćwik', 'gęsi', 'indory', 'jałowica', 'koń', 'kot', 'koza', 'krowa', 'kwoki', 'maciora', 'owca', 'pies', 'świnia', 'wałkoń', 'wół' u. a.²

Die Vielfalt darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Möglichkeiten, Menschen und Tiere zu vergleichen, meist auf ein einziges Merkmal beschränkt bleiben und umgangssprachlicher Natur sind.³ Häufig bezieht sich Reymont auf sprichwörtliche

¹Vgl. S. 307, Nr. 1 dieser Arbeit.

²Die Aufzählung ist nicht vollständig, da hier nur Vergleiche aus dem ersten Band der Tetralogie berücksichtigt werden.

³Der Erzähler wiederholt bzw. variiert gängige Redewendungen. Folgende Beispiele sollen diese Tatsache verdeutlichen:

"dzieucha kiej łania" (J.3,57),

"baba jak tur" (J.7,121),

"beczeć kiej ta koza" (J.4,61),

"chłopak wił się kiej piskorz" (J.3,39).

Vgl. hierzu P i p r e k u. a., Wielki słownik polsko-niemiecki. Bd. 1, 621 ('łania'), Bd. 2, 611 ('tur'), Bd. 1, 53 ('beczeć') und Bd. 2, 61 ('piskorz').

Redensarten und phraseologische Ausdrücke.¹

Aus diesem einfachen Schema fällt die Gegenüberstellung von Mensch und Hund heraus. Der Haushund ('pies', 'psiak', 'suka', Pl. 'psy' und 'pieski') dient im Gegensatz zum Wolf² als Anschauungsobjekt, das ein breites Spektrum menschlicher Eigenschaften widerspiegelt. Die Skala reicht von negativen und verächtlichen bis hin zu tugendhaften Eigenschaften, berücksichtigt wird also sowohl die ursprüngliche Wolfsnatur als auch das anezogene Verhalten, das den Hund zum Begleiter und Freund des Menschen macht:

1. Rivalitätskämpfe (Generationskonflikt unter den Bauern):

"wszystkie się żrą ze sobą kiej psy" (J.3,56)

2. Brutale Habgier:

"gryzą się jak te psy o gnat objedzony" (J.11,194)³

3. Falschheit:

"cygani jak ten pies" (J.3,51)

4. Verschlagenheit und Rachsucht:

"zazdrość kąśliwa zawarczała w nim jak pies i jak pies się przyczaiła" (Z.6,107)

5. Opportunismus (über Hanka bzw. Frauen allgemein):

"- Kobieta niektóra jest jako ten pies zwleczony, pójdzie za każdym, kto ino większą skibką przynęci abo i kijem postraszy." (Z.1,15)

6. Dummheit des Welpen (über Mateusz, der sich selber überschätzt):

"- Głupi jako ten psiak, co nie mógł ugryźć buta, dostał w zęby, to się teraz do niego łasi." (Z.3,51)

¹Es handelt sich offensichtlich um das gleiche Phänomen, das bereits bei der Analyse des sog. stehenden Farbvergleichs beobachtet wurde. Redewendungen vom Typ "czerwony jak ćwik" (J.7,122) werden im Deutschen als asyndetischer Vergleich wiedergegeben ('puterrot'). Vgl. R ö h r i c h / M i e d e r, Sprichwort 23. Wegen der Formelhaftigkeit gelten die Stilfiguren als "tote Vergleiche". Vgl. P l e t t, Textwissenschaft und Textanalyse 279.

²Die Analogie beschränkt sich auf den sprichwörtlichen Wolfshunger "głodny kiej wilk" (J.2,29), den Jagdinstinkt und die vermeintliche Brutalität "wszystkie to kiej te wilki za owcą" (J.2,26) sowie das böse Leuchten der Augen "oczy to się wam świecą jak temu wilkowi" (J.6,107).

³Der Klage der Dörfler über fehlende Nächstenliebe, die als christliches Gebot ("Na braci Pan Jezus stworzył ludzi, a wilkami są la siebie!") formuliert wird, geht die konkrete Beobachtung des Tierverhaltens unmittelbar voraus: "pod stołami psy gryzły się o kości".

7. Unterwürfigkeit (über das Liebeswerben von Männern):

"Abošta nie skamłali, jako ten pies przed drzwiami" (J.3,51)

Aus dem starken Abhängigkeitsverhältnis des Hundes resultiert seine Geringschätzung und Verächtlichkeit:

8. Geringschätzung (über ungebetene Gäste):

"często gęsto usłyszał przykre słowo i odebrał takie spojrzenie, jako ten pies, którego się tam ciśnie, gdzie go nie wołają." (J.4,61)

bzw.

"się wyniósł kiej ten pies kopnięty" (W.2,48)

9. Verlust des Ansehens (Jagna über die eigene soziale Stellung):

"ludzie patrzę na mnie kiej na tego psa" (L.5,120)

Aufgewogen wird der Negativkatalog durch positive Merkmale. Der Vorwurf des Opportunismus, der bezeichnenderweise gegen Frauen und unterprivilegierte männliche Helden erhoben wird, kann beispielsweise auch als taktische Klugheit, sich mit dem Los des Schwächeren abzufinden und reale Chancen des Überlebens wahrzunehmen, gewertet werden. Dieser Haltung der Frau (Hanka) verdankt Antek nach dem Tod Borynas die Übernahme des väterlichen Hofes:

10. Entschlossenheit (über Hankas Sorge um Hof und Zukunft der Kinder):

"jak ta suka warowała i broniła swojego, pewna rychłej śmierci starego i że Antka wezmą" (W.2,31)¹

11. Ausdauer und Fleiß (über das Los eines Witwers):

"sam kiele wszystkiego obiegaj kiej ten pies" (J.2,26)

12. Unbedingte Treue (Treueversprechen der Menschen gegenüber Christus):

"- Ostań z nami, Panie! Ostań, Panie Jezu Chryste! Ostań! A to Ci wierne będziemy, kiej ten pies... pijanice my, bezbożniki my, złe my ludzie, ale ostań!... Ukarz, bij, ale ostań!..." (J.7,127-128)²

¹Die Entschlossenheit, die bis zur Selbstaufgabe reicht, ist Thema der frühen Novelle mit dem Titel "Suka". Vgl. hierzu R e y m o n t, Pisma (Bar), Bd. 5, 125-142.

²In Rochos volkstümlicher Erzählung von Christus und seinem Hund Burek, die dem moralisch-didaktischen Zweck dient, Tiere nicht zu quälen, kommen die positiven Eigenschaften des Haushunds auf humorvolle Weise zur Sprache: "- Krzywdę wam czynił pies? Odtąd wam odsługiwać będzie. I gasków popilnuje, i owieczki oganiał będzie, i jak się jeden albo drugi schlasz - chudoby i dobytku stróżem będzie a przyjacielem. Ino go szanujta i krzywdy mu nie czyńcie." (J.7,128)

Innerhalb dieses Spektrums lassen sich weitere Details aufzeigen, die das gewonnene Ergebnis modifizieren, es aber nicht mehr wesentlich präzisieren. Umso stärker überrascht dagegen der Umstand, daß der Erzähler das Vergleichsbild auf Bereiche der Naturschilderung überträgt:

13. Überlebenskampf in der Natur:

"drzewa samotne na miedzach /.../ szamotały się rozpacznie, niby psy na uwięzi." (J.6,102)

Während der Hund, und dieses gilt im allgemeinen für die meisten anderen Tiere, eher das soziale Verhalten des Menschen, seine körperlichen und physischen Eigenschaften verdeutlicht, symbolisiert der Vogel ('ptak', 'ptaszek', 'ptaszka' bzw. Pl. 'ptaki', 'ptakowie' und 'ptaszkowie') die subtilen Regungen der Seele und das psychische Innenleben des Menschen. Die im Frühjahr heimkehrenden Zugvögel kündeten von der Existenz einer besseren, d. h. immateriellen Welt, nach der sich die Dörfler intensiv sehnen:

"a powietrzem szły takie lube, wiośniane tchnienia, że w sercach człowieczych wstawał radosny krzyk, dusze się rwały, we świat ponosiło, że kuźden by leciał w to słońce jako te ptaki, co nadciągały gdziesik od wschodu i pławiły się w czystym powietrzu". (Z.13,216)

Der Vogel wird als Mittler zwischen Himmel und Erde bzw. Gott und Mensch angesehen. Er ist der Sonne, den Sternen und Gott näher als der Mensch, gilt als makelloses Geschöpf, das auf der Erde ein sorgenfreies Leben führt und den Winter im Paradies, einer Landschaft, in der ewiger Frühling herrscht, verbringt. Der Mensch besitzt zwar eine "Sternenseele", bleibt aber, in Anlehnung an christliche und volkstümliche Bilder, zeitlebens an die Erde gefesselt:

"Jako to bydłę, jarzmem przygięte do ziemi, żyjesz, człowieku, zabiegasz, turbujesz się, by dzień ten przeżyć./.../ W ciemnicy, człowieku, orzesz żywota rolę i płacz zasiewasz, ten trud, ten ból... I w błocie tarzasz gwiazdną duszę, człowieku, w błocie..." (Z.10,174-175)

An diese Metaphorik knüpft die Schilderung kranker und sterbender Menschen an (Kuba, Boryna und Agata):

1. Vögel verlieren vor dem Todkranken ihre angeborene Scheu.
2. Sterbende gleichen zunehmend einem Vogel, der sich auf die weite Rei-

se vorbereitet und für den Aufbruch in das unbekannte Land rüstet. Dementsprechend geht dem Tod gewöhnlich der intensive Schlaf voraus.

3. Beim Sterben selbst nimmt die Seele die Gestalt eines Vogels¹ an, der metaphorisch als 'ptaszek Jezusowy' bezeichnet wird:

"Ale już dusza wychodziła z niego powoli i niesła się we światy, jako ten ptaszek Jezusowy, kołowała jeszcze błędnie, oderwać się nie mogła jeszcze, że przywierała czasami do ziemi świętej, by odpocząć z utrudzenia". (J.12,222)

4. Verstorbene, für die an Allerseelen niemand betet, kehren zurück und irren als 'erblindete' Vögel bzw. Stimmen auf dem Friedhof umher:

"jeno głosy jakieś, co nie były głosami, cienie, co nie były cieniami, tłuły się o nagie drzewa kiej te ptaki ośleplę i jakby skamlały o zmiłowanie..." (J.9,152)

Da der Schlaf als Vorbote des Todes fungiert, lassen sich mit Hilfe des Vogelmotivs verschiedene Arten der Vorausdeutung erfassen. Jambroży sagt Kubas schnellen Tod voraus, indem er objektiv dessen Gesundheitszustand beschreibt und als heilkundiger Praktiker die Todesursache diagnostiziert:

"- Do rana wykipi, uśnie cicho jak ptaszek, bo krew go całkiem odeszła." (J.12,220)

Die sterbende Agata prophezeit ihren eigenen Tod, indem sie den umstehenden Dörflern von Todesvisionen bzw. Erscheinungen der Heiligen berichtet und dabei zunehmend in einen Trancezustand verfällt, durch den sie sich von den Lebenden loslöst:

"I tak se gaworzyła starucha kiej ta zasypiająca ptaszka". (L.9,189)

Verwandlung kennzeichnet auch den aufgebahrten Boryna:

"Pod dachem ojców przyłożył se po raz ostatni głowinę strudzoną, kiej ten ptak na wyraju, nim weźmie lot podniebny, a poniesie się tam, kaj od wiek wieka wszystkie odlatują." (L.1,14)

Auf Krankheit und Tod weisen teilweise auch Vergleiche hin, in denen das Vogelmotiv lediglich als Pars pro toto verwendet wird. Symbolische Bedeutung besitzt die Szene, in der die sterbenskranke Agata die Totenwache für Boryna hält:

"przez wywarte drzwi a okna głos Jagaty, odmawiającej litanie za umarłego, roznosił się kiej to ptasie ćwierkanie". (L.1,12)

¹An die Vorstellung lehnt sich das Brauchtum an. Vgl. S. 156 dieser Arbeit.

Als besonders produktiv erweist sich das Motiv bei der Schilderung seelischer Krisen. In Reymonts Romanwelt brechen Unglück, Krankheit und Not, kleines Mißgeschick und große Katastrophen über den Helden herein, treffen ihn unvorbereitet und machen ihn hilflos.¹

Um den plötzlich ausbrechenden Schmerz eines Waisenkindes, die tragische Verstrickung des Protagonisten oder das kollektive Trauererlebnis der Dorfgemeinschaft trotz aller Unterschiede als ein gemeinsames menschliches Problem darzustellen, greift der Erzähler zum Bild des gefangenen und gequälten Vogels, der auf keine fremde Hilfe hoffen kann und seinem Peiniger bzw. dem Schicksal wehrlos ausgeliefert ist.

In der Regel appelliert dieser Kunstgriff an das Mitgefühl des Lesers. Die Beschreibung eines bitterlich weinenden Kindes, die für sich allein genommen Gefühle anspricht, wird durch das Vogelmotiv emotional verstärkt:

"chlipał i zanosił się jako ten ptaszek duszony w sidłach". (J.9,150)
Teilweise schließt das Bild des weinenden Kindes (Witek) die indirekte Kritik an gesellschaftlichen und sozialen Mißständen mit ein. Es ermöglicht dem Erzähler, die Situation des Findelkindes als eines unschuldigen und hilflosen Opfers zu skizzieren, ohne beispielsweise die wirtschaftlichen und sozialen Ursachen für Kindesaussetzung direkt anzuprangern.

Im übertragenen Sinn erscheinen die Dörfler, die an Allerseelen die Gräber ihrer Eltern und Verwandten aufsuchen, als verlassene Waisen. Die Analogie knüpft dabei deutlich an die reale Situation Witeks an:

"ciche płacze dziecięce - sieroce płacze kwiliły w omroczonej gąszczach niby pisklęta... " (J.9,151)

Mit dem Bild des gefangenen bzw. verlassenen Vogels veranschaulicht der Erzähler den psychischen Zustand des naturverbundenen Menschen im Herbst und Winter, d. h. in den beiden ersten Teilen des Romans. In der Mehrzahl der Beispiele läßt sich darüber hinaus die Beobachtung ablesen, daß weibliche Protagonisten mit dem Gefühl der Einsamkeit stärker konfrontiert wer-

¹Vgl. R z e u s k a, "Chłopi" Reymonta 18-21.

den als ihre männlichen Kontrahenten.¹ Aufgrund der arbeitsbedingten Bindung an Hof und Familie erlebt Józka den schwellenden Konflikt zwischen Vater und Bruder recht unmittelbar, ohne letztlich selber das Unglück abwenden zu können. Sie ist stumme Zeugin, ein Erlebnis, das der Heldin ihre existentielle Hilflosigkeit und Bedeutungslosigkeit demonstriert:

"Józka cały dzień popłakiwała i tłużyła się po izbie, jak ten ptak zamknięty!" (J.9,147)

Noch hilfloser steht Jagna der Gewalt der Mitmenschen, dem Unglück und den Stimmungsschwankungen gegenüber:

"Dookoła stał świat otwarty, ale tak straszny, tak nieprzenikniony, tak obcy i głuchy, że zamierała z bojaźni jako ten ptaszek, kiej go chłopaki przychwycą i pod garnczek wsadzą." (Z.13,221)

Traurige Ereignisse und düstere Vorahnungen lösen Depressionen aus und zeigen ihre zerstörerische Wirkung in der Unfähigkeit Jagnas, echte Trauer zu erleben. Während die Familie und das Dorf den toten Boryna beweinen, fühlt sie sich am Ende der Erzählung ausgegrenzt und unverstanden:

"Jagusia tłużyła się po swojej izbie kiej ten ptak po klatce i co trocha leciała do Hanki, ale widząc, jako wszyscy chodzą osowiali a strapieni, uciekała bez jednego słowa." (L.1,34)

Bei Hanka, der dritten weiblichen Person auf dem Hof Borynas, steigert sich das Erlebnis der eigenen Schwäche, das aus der anerzogenen Unterordnung dem Mann gegenüber resultiert, zur Existenzkrise. Mit der Vertreibung vom Hof, dem daraus folgenden sozialen und gesellschaftlichen Abstieg sowie der persönlichen Erniedrigung durch den ehebrecherischen Ehemann wird die Protagonistin aus der gewohnten und vorgezeichneten Lebens-

¹Allerdings resultiert die höhere Sensibilität nicht zuletzt aus der sozialen Stellung der Frau, die in größerem Maße als der Mann an die Familie, die Erziehung der Kinder und die Hof- bzw. Hausarbeit gebunden ist. Die ungleiche Verteilung der Aufgaben empfinden Frauen insbesondere dann als Überforderung, wenn die Familie in wirtschaftliche Not gerät. Bezeichnenderweise entzieht sich Antek seiner Pflicht als Vater und Familienoberhaupt und überläßt Hanka die alleinige Sorge für Kinder und Haus, während er im Alkoholgenuß seine Freiheit sucht. Ähnlich opportunistisch verhält sich Boryna, der dem Streit und Unfrieden in der Familie entflieht, indem er die freie Zeit außerhalb des Hauses verbringt und die Frauen sich selbst überläßt.

bahn als Ehefrau, Bäuerin und Mutter herausgeworfen. Hanka fühlt sich, nachdem sie von Antek verlassen wird, angesichts der wachsenden Probleme körperlich und seelisch überfordert und ist im Verlauf des Winters bereit, zu kapitulieren. Als sie im Wald von einem Schneesturm überrascht wird, befindet sie sich auf dem psychischen Tiefpunkt. Ihr Leben wird realiter von den elementaren Naturgewalten bedroht. Bedrohlicher ist allerdings der geschwächte Lebenswille der Heldin. Ausdruck dieser Verquickung von Körper und Seele, Außenwelt und Innenwelt ist die Sehnsucht nach erlösendem Schlaf bzw. Tod.¹ Entsprechend der thematischen Vorgabe rückt das Vogelmotiv mit dem Beginn des Kapitels Z. 9 immer stärker in den Vordergrund der Charakterisierung Hankas. Den Höhepunkt beschreibt dann der letzte Vergleich:

"czasem zaś, ale rzadko, bo zapominała o wszystkim, modliła się, szeptała pacierze jękliwym głosem, ćwierkała je w sobie porwanymi słowy kiej ten ptaszek marznący, którego tylko kiejś niekiej zatrzenie skrzydłem, a że już mocy nijakiej nie ma, to przysiada, tuli się, piuka i wraz zapada w coraz głębszą senność!" (Z.9,158)

Am vorliegenden Beispiel läßt sich gleichzeitig nachweisen, daß die Analogie nur teilweise die Situation des Menschen wiedergibt. Dem Sterben wird auf der Bildebene (Tierwelt) jede Dramatik abgesprochen. Indem der Vogel dem Instinkt folgt, ist sein Tod angesichts der Ausweglosigkeit (Schneesturm) vorgezeichnet, während sich Hanka gegen das Schicksal aufbäumt und so die Gefahr abwendet.²

Über die stilistische Bedeutung des Vogelmotivs entscheidet mithin die Bandbreite von Möglichkeiten, das Seelenleben des Menschen mit unterschiedlichen Situationen in der Natur zu verknüpfen. Der Zugtrieb des Vogels symbolisiert auf der weltan-

¹Auf diese Problematik wurde bereits auf S. 149/150 dieser Arbeit unter dem Aspekt des inneren Monologs ausführlicher eingegangen.

²Sie entgeht dem Erfrierungstod in dem Augenblick, als sie glaubt, Hilferufe ihrer Kinder zu vernehmen. Mit der unerwarteten Errettung wird die Existenzkrise überwunden. Im Anschluß an die beschriebene Szene tritt unmittelbar die Verwandlung der Heldin zutage. Vgl. hierzu den anschließenden Dialog Boryna und Hanka in Kap. Z.9,158-159.

schaulichen Ebene den fortwährenden Prozeß von Werden und Vergehen, Geburt und Tod etc. Im stetigen Wandel von Ankunft und Abflug des Vogels erhalten Seelenregungen des Menschen, Leben, Krankheit und Tod sowie Ereignisse im Dorf kein absolutes, sondern allenfalls relatives Gewicht.

Mit der Weltanschauung des dörflichen Erzählers korrespondieren als weitere zentrale Motive der Veranschaulichung Gegenstände und Dinge, die sich von Natur aus im Jahresrhythmus verändern. Diese Eigenschaft zeichnet neben dem Vogelmotiv zwei weitere Vergleichsbilder aus:

1. Bäume ('drzewa'),
2. Erde ('ziemia').¹

Für die Richtigkeit dieser These spricht nicht nur die Häufigkeit, mit der jedes dieser Substantive in Vergleichen Verwendung findet, sondern auch die Tatsache, daß die drei Motive an zentralen Stellen der Erzählung (Ende eines Kapitels) gemeinsam auftreten können. Im folgenden Beispiel, das als Motto die Zuversicht der Dörfler auf ein Leben nach dem Tod thematisiert, werden die drei Vergleiche als gleichrangige Aussagen behandelt. Dabei bedient sich der Erzähler (Rochó) der gefühlsverstärkenden Wortwiederholung (Anapher):

"... Niestraszno umierać, nie, bo -"

Auf den Hauptsatz, der als Rochos Rede zu erkennen ist, folgen drei kausale Nebensätze, die durch die Konjunktion "bo" eingeleitet werden. Sie fungieren gleichsam als Zitat und werden durch Anführungszeichen von der übrigen Rede abgegrenzt:

"Jako ci ptaszki, co pod zimę do ciepłych krajów ciągną, tak ci duszyczka strudzona do Jezusa podąży..."

Jako te drzewiny, w nagości stojące o zwiśnie, Pan przyodziewa w listki zielone a kwiatuszki pachnące, tak ci, duszo człowiecza, do Jezusa iść po radość, po wesele, po zwiesnę i ono przyobleczenie wieczne...

Jako tą ziemię rodzącą a strudzoną ogarnia słońce - tak ci Pan przyhołubi duszyczkę każdą, że nic jej zimy, nic jej bolenie, nic jej śmierć sama..." (J.9,155)

¹Vgl. auch S. 317 dieser Arbeit.

Natur und Religion (Kirche, Gottesdienst, Gebet, Hostie etc.) bilden die Grundlage für eine eigenständige Gruppe von Vergleichen. Maria Rzeuska beschäftigt sich in ihrer Monographie ausschließlich mit der Verbindung von Naturschilderung und religiöser Motivik. Dabei nennt sie die beiden häufigsten Belege:

1. Die Sonne gleicht einer Hostie bzw. Monstranz.
2. Die Stille in der Natur wird mit der Stille während des Gottesdienstes (Elevation) verglichen.¹

Tatsächlich genügt es nicht, religiöse Motive unter dem Aspekt der Naturschilderung zu betrachten, da der Autor nicht minder häufig zum Umkehrschluß greift, d. h. religiöse bzw. liturgische Handlungen der Romanfiguren mit Vorgängen in der Natur assoziiert. Auf diese Weise ergeben sich thematisch miteinander korrespondierende Vergleichspaare.

Im Einzelfall läßt sich der kompositorische Aufbau dieser komplexen Stilfiguren aus einfachen Erzählsituationen ableiten und in seiner Entwicklung zurückverfolgen:

"Sygnaturka na kościele zaczęła dzwonić Anioł Pański spiszowym święgotem, że ludzie przystawali i szept pacierzów, niby szemranie opadających listków, padał w mroki." (J.1,17)

Das Eröffnungskapitel der Tetralogie stellt Frauen vor, die von der Feldarbeit heimkehren und in der Abenddämmerung das Ave Maria beten. Dabei werden zwei unterschiedliche Geräusche, die in Wirklichkeit nichts miteinander verbindet, gleichgesetzt: 'szept' (Menschen) und 'szemranie' (fallende Blätter). An diese Ausgangssituation erinnert wenig später der folgende Vergleich:

"a topole zagwarzyły, poszemrały z cicha gałązkami i pomilkły kiej te kumy, co na Podniesienie oczy podniesę, ręce rozłożą i westchną modlitewnie, a padną wnetki w proch przed Majestatem, ukrytym w tej złotej monstrancji, zawisłej nad ziemią świętą, nad rodzoną..." (J.3,42)

Im nächsten Romankapitel, das erstmals einen Gottesdienst in der Dorfkirche beschreibt, verschmelzen beide Themen zur Me-

¹Vgl. R z e u s k a, "Chłopi" Reymonta 123. Als weitere Belege vgl. auch S. 132, 302 und 317 dieser Arbeit.

tapher "szmery modlitw".¹ Religiöse Gefühle werden mit dem Glückserlebnis in der sommerlichen Idylle des Dorfes assoziiert:

"a ze ścian i z okien kolorowych wychylały się złote obręcze i święte, surowe twarze, i smugi złota, purpury, fioletu niby tęcza padały na jego twarz i głowę, całkiem jakby się unurzał w stawie przed zachodem, kiedy słońce bije w wodę." (J.4,61)

Von der Symbolik des Gebetes, Gottesdienstes und Feiertages als eines 'reinigenden Bades im See' wird zuletzt die Metapher "wykąpać się w święcie" abgeleitet.² In die Naturschilderung werden außerdem Motive eingestreut, die per se Erhabenheit und Würde ausstrahlen:

"A gdzie znowu brzoźka się pochylała, przyodziana w bieluśkie gzyło i cała owionięta zielonymi, rozplecionymi warkoczami, a tak czysta i drżąca w sobie, kiej ta dziewczyna do pierwszej komunii stojąca." (W.7,185)

Der Bezug von Natur und Religion bzw. Religion und Natur orientiert sich stets am Menschen. Wenn man das Menschenbild, das der dörfliche Erzähler entwirft, in den Mittelpunkt der Analyse stellt, lassen sich Vergleiche zwei übergeordneten Themen zuordnen:

1. Mensch und Natur bzw. Natur und Mensch
2. Mensch und Religion bzw. Religion und Mensch

An der Natur partizipiert der Romanheld also auf zweifache Weise, indem er einerseits deren Merkmale annimmt (Naturalismus) und andererseits an die Natur Eigenschaften abgibt (Vermenschlichung).³ Entscheidend ist an dieser Stelle das Ausmaß, in

¹Vgl. Kap. J.4,62.

²Vgl. Kap. L.2,50.

³Die Doppelfunktion läßt sich im Verhältnis zur Religion noch klarer nachweisen. Als Subjekt fungiert der Mensch, wenn Vorstellungen von Glück und Unglück mit seelischen Haltungen und Erlebnissen des Christen verbunden werden. Die Freude über ein kleines Geldgeschenk verbindet Kuba mit der Unbeschwertheit des gläubigen Christen, der den Beichtstuhl verläßt: "duszę miał pełną słodkości i dobroci, jakoby po spowiedzi się czuł abo zasie i lepiej." (J.4,61)

Als Objekt tritt der Mensch bei der Beschreibung des Volksglaubens auf, in dem den Heiligen Menschengestalt gegeben wird. Vgl. S. 101 dieser Arbeit

dem sich die beiden Teilaspekte thematisch überschneiden. Kennzeichen des Parallelismus ist die Austauschbarkeit von Gegenstand und Bild. Mit der Kleidung der Bäuerinnen, in der traditionsgemäß das Rot dominiert, verbinden der dörfliche Erzähler und die Romanhelden die Farbe der Malve:

"A zaś przy stole zasiedli gospodarze starsi i kobiety niektóre, przyodziane w czerwone wełniaki i chusty, że widziały się jako te malwy rozkwitłe". (J.4,72)

Im weiteren Erzählverlauf wird diese Analogie mehrfach aufgegriffen¹ und meist als einfacher Vergleich wiedergegeben:

"Jagusia podniosła się i strzeliła nad zagonem kiej ta malwa wysmukła." (W.8,211)

Parallel entwickelt sich das analoge Gegenbild, das im Roman die Beschreibung der Malve begleitet:

"zaś one wysmukłe, gibkie malwy kiej dzieuchy chyliły się przez okna w pokłobnach głębokich". (L.1,20)

Die Korrelation veranschaulicht das Bemühen des Erzählers, die Romanwelt als einen ganzheitlichen Lebensraum zu erfassen.²

Als unverzichtbar erweisen sich hierbei die unvoreingenommene und exakte Beobachtung des Gegenstandes (Mädchen und Malven) sowie die Fähigkeit zur unkonventionellen Abstraktion (tertium comparationis: 'wysmukłość'). Einen wichtigen Hinweis liefert im Zusammenhang des Reymontschen Prosastils Maria Rzeuska:

"Wizja świata w Chłopach rozsadza jakby własne granice, przechodzi, przechyla się stale ku sferze metaforyki i symbolu."³

Während der rational denkende Mensch analytisch vorgeht und die ihn umgebende Wirklichkeit nach differenzierenden Merkmalen klassifiziert, sucht der dörfliche Erzähler im Roman "Chłopi" nach verborgenen Gemeinsamkeiten zwischen den unterschied-

¹ Als beispielsweise Antek in die Stube eintritt und die versammelten Mädchen und Frauen sieht, konstatiert er kurz: "- Czerwono w izbie, jakoby od makowych kwiatów!" (J.7,119)

² Die ganzheitliche Konzeption wurde im Falle Reymonts als 'Pantheismus' bzw. 'Monismus' umschrieben. Vgl. B u d r e c k a, Zagadnienie natury i cywilizacji w twórczości Reymonta 51-55; L i c h a ń s k i, Władysław Stanisław Reymont 66-69.

³ R z e u s k a, "Chłopi" Reymonta 118.

lichsten Formen des Lebens, so daß der Antagonismus, der beispielsweise in den Begriffspaaren Mensch und Natur, Mensch und Religion, Natur und Zivilisation etc. zum Ausdruck kommt, überwunden wird.

Die schöpferische Vereinigung vielfältiger und teils gegensätzlicher Erscheinungen zu einem einheitlichen, in sich geschlossenen und höheren Ganzen prägt unter anderem die erzählerische Darstellung der Jahreszeiten. Mit der äußeren Aufteilung des Erzähltextes in vier Teile wird jeder Jahreszeit eigenständige Bedeutung verliehen. Die Art der Präsentation bildet zwar keine krassen Einschnitte, stellt aber einen anschaulichen Rahmen dar, in dem sich das Geschehen abspielt.

Entsprechend dieser Vorgabe dominiert im ersten Band der Tetralogie bei der Beschreibung der Natur das Adjektiv "jesien-ny", das im zweiten Band vom Adjektiv "zimowy" abgelöst wird usw. An das jeweilige jahreszeitliche Hauptthema lehnen sich vor allem Vergleiche und Metaphern an, die mit dem Naturbild in Einklang stehen. Dieses Merkmal bestimmt unter anderem die Schilderung des Osterfestes im dritten Band:

"Cichość z nagła objęła kościół, jakby tego zwiesnowego przypożudnia, kiej to słońce przypiecze pola, wiater ustanie i przygięte zboża se kłosami gwarzę, a jeno gdziesik wysoko, pod niebem modrym, skowronkowe pieśni słodko podzwaniają..." (W.5,104)

Überraschung lösen gegenläufige Tendenzen aus. Sie kündigen sich bereits im ersten Kapitel des Romans an, insofern als sich fremde Bildelemente in die "herbstliche" Landschaft mischen. Indem der Erzähler den Blick in die Zukunft richtet, sieht er den nahenden Winter. Dem vorausdeutenden Sachverhalt passen sich Vergleiche an:

"to gęsi niby płaty śniegów bieliły się na wytartych, zrudziałych łąkach..." (J.1,12)

oder

"na wysokim, bladym błękanie leżały gdzieniegdzie bezładnie porzrucane ogromne białe chmury niby zwały śniegów". (J.1,11)

Im dritten Band versinnbildlicht der Schnee die Erinnerung an die Vergangenheit des Winters:

"Na łągach mgły jeszcze leżały białe kiej śniegi". (W.6,161)

Und wenig später folgt ein zweiter Vergleich:

"gołębie podrywały się sprzed stodoły, krążyły w powietrzu i spadały co trochu na czerwone dachy plebanii kiej ta chmura śniegowa." (W.8.203)

Nicht immer lassen sich Vergleiche als Vorausdeutung oder als Rückbesinnung auf das Erfahrungswissen interpretieren. Dieses gilt insbesondere für den vierten Band, mit dessen Ende sich sc. der Jahreszyklus schließt bzw. ein neuer beginnt:

"szmer pacierzy, ściszone szlochy i pogwary wzdychliwe trzęsły się kiej te przejmujące siąpienia deszczów jesiennych." (L.1,15)

Dramatische Ereignisse und starke Gefühlsschwankungen werden durch den Kontrast zur jahreszeitlichen Naturstimmung dargestellt, so daß Romanhelden im "Sommer" Merkmale verkörpern, die typisch für das Naturbild im "Herbst" sind. In seiner Ratlosigkeit unterscheidet sich Antek, dem lange Gefängnisstrafe droht, von den übrigen Dörflern:

"A już było najciężej, kiedy chodził cichy, strapiony, smutny kiej noc jesienna". (L.5,126)

Darüber hinaus läßt sich in allen vier Teilen des Romans die Austauschbarkeit von Assoziationen nachweisen, d. h. die winterliche Landschaft impliziert Bilder des Frühlings usf. Mit dem Vergleich zwischen Schneeflocken und von Bäumen fallenden Blüten¹ korrespondiert später das Gegenbild:

"z wiśni posypał się ostatni okwiat i kiej śnieg trząsał się na ziemię". (W.8,198)

Um den Eindruck einer in sich geschlossenen Romanwelt zu gewährleisten, verzichtet der Erzähler außerdem strikt auf Bilder, die sich mit der Weltsicht und Erfahrung der Romanhelden nicht vereinbaren lassen.²

Mit dem Auswahlverfahren fällt andererseits eine wichtige Vorentscheidung über Struktur und Funktion weiterer Stilfigu-

¹Vgl. S. 94 dieser Arbeit (Zitat aus Z.1,11-12).

²Angesichts dieser Regel fallen die wenigen Ausnahmen auf:

"Jacek wyniósł samowar przed sam próg i tak go rozdmuchiwał cholewą zawzięcie, że dymił niby komin fabryczny". (J.3,43) bzw. "Samowar już niby wulkan huczał i buchał płomieniami." (J.3,44)

ren. Für die eingehende Untersuchung der Metapher und ihrer Beziehung zum Vergleich im Roman "Chłopi" sprach sich bereits Maria Rzeuska aus. Da ihre Anregungen in der marxistischen Literaturwissenschaft nach 1950 wenig Beachtung fanden, ist es erforderlich, die Kernthese der Forscherin vorzustellen:

"Już dawno spostrzeżono i ogłoszono, że Reymont lubuje się w porównaniach, nie zauważono jednak tego niezmiernie znamienego faktu, że są one ważnym, ale tylko jednym z przejawów czegoś nadrzędnego, ogólniejszego, metaforyczności stylu jego opisu."¹

Rzeuska stimmt prinzipiell mit der Ansicht älterer Literaturwissenschaftler darin überein, daß der Vergleich in Reymonts Erzähltext quantitativ über andere Stilfiguren dominiert.²

Gleichzeitig bilden Vergleiche das Ausgangsmaterial für Metaphern, d. h. die Metapher schöpft häufig aus dem Wortschatz, der Bildlichkeit und Motivik des Vergleichs.³ Als Vorlage fungiert die verlebendigte bzw. vermenschlichte Natur, ein Stilmerkmal, das dem Erzähler erlaubt, das Schimmern des Wassers mit dem Leuchten von 'Augen' zu assoziieren:

siviły się mętne kałuże kiej te oczy zapłakane..." (J.9,145)

oder

"staw /.../ majaczył brzaskami niby to oko zasnute bielmem." (J.12,204)

Vergleiche dieser Art lassen sich in großer Zahl nachweisen. Sie unterscheiden sich kaum voneinander. Die wenigen Metaphern, die mit diesem Bildgehalt korrespondieren, stellen dagegen stets einmalige sprachliche Formulierungen dar,⁴ d. h. keine

¹R z e u s k a, "Chłopi" Reymonta 120.

²Vgl. K r z y ż a n o w s k i, Twórca i dzieło 178-179.

³Aus dieser Tatsache ergibt sich die Schlußfolgerung, daß Metaphern seltener als Vergleiche auftreten. Es empfiehlt sich, zwischen Metapher und Symbol zu unterscheiden. René Wellek und Austin Warren gehen in ihrer "Theorie der Literatur" von folgender Voraussetzung aus: "Ein 'Bild' kann als Metapher einmal beschworen werden, aber wenn es beharrlich, als Präsentation oder Repräsentation, immer wieder auftaucht, wird es zum Symbol." W e l l e k / W a r r e n, Theorie der Literatur 201-202.

⁴Zur Erläuterung des Phänomens vgl. Roman J a k o b s o n, Über den Realismus in der Kunst. In: Jurij S t r i e d t e r (Hrsg.), Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. München 1971, 378-379.

Metapher stimmt mit einer anderen völlig überein:

"sine oczy wód pomdlały". (Z.1,9)

In der Metapher verschmelzen beide Bereiche der Wirklichkeit ('wody' und 'oczy') miteinander und ergeben ein neuartiges Bild, das außerhalb der Realität steht.¹ Die Wortfügung "oczy wód" weicht von den Erfahrungen der sinnlich erfaßbaren Realität ab.² Der Widerspruch beschränkt sich nicht auf die Genetivmetapher, sondern gilt in gleichem Maße für den ungewöhnlichen Gebrauch des Prädikats. Das intransitive Verb 'pomdleć' beschreibt die Reaktion einer Gruppe von Menschen, die infolge Hitze, Luftmangel, Enge usw. ermatten und nacheinander in Ohnmacht fallen. Wenn die Erschöpfung ihre Ursache in körperlicher Arbeit bzw. Überanstrengung hat, äußert sie sich in der Kraftlosigkeit der Hände.³

Die prädikative Metapher "oczy pomdlały" stellt folglich eine Verfremdung des Verbgebrauchs dar. Trotz der Übertragung, die sich in der Vertauschung des Subjekts (pars pro toto 'Hände' bzw. 'Augen') äußert, bleibt die Analogie von Mensch und Natur erhalten. Daran erinnert nicht zuletzt das Adjektiv, das zusammen mit dem Subjekt die attributive Metapher "sine oczy" ergibt.⁴ Das Farbadjektiv tritt in der polnischen Sprache bei der Beschreibung von 'Augen' nicht auf: "sine niebo", "sina dal", "siny dym" oder "sine chmury".⁵ Geht man von der Bezeich-

¹Vgl. B u k o w s k i, Reymont 90.

²Sehr ausführlich behandelt diese Problematik Jerzy Pelc, der den Begriff "metaphorisches Dreieck" in die Literaturwissenschaft einführte. Vgl. Jerzy P e l c, Zastosowanie funkcji semantycznych do analizy pojęcia metafory. In: Problemy teorii literatury. Bd. 1, 86-118, besonders 90-96; Vgl. auch Karlheinz S t i e r l e, Text als Handlung. Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft. München 1975, 154.

³Zur Erläuterung vgl. D o r o s z e w s k i, Słownik języka polskiego. Bd. 6, 930. Von Bedeutung sind hier zwei Anwendungsmöglichkeiten: "Potykał się o ciała tych, którzy pomdleli z natłoku, zaduchu i gorąca." bzw. "Ręce im już pomdlały z wyczerpania, palce popuchły od pracy."

⁴Zur Genetivmetapher, prädikativen und attributiven Metapher sowie weiteren Sonderformen vgl. K u r z, Metapher, Allegorie, Symbol 22.

⁵Zur weiteren Erläuterung vgl. D o r o s z e w s k i, Słownik języka polskiego. Bd. 8, 233.

nung der Wolken, die sich im Wasser spiegeln, aus, handelt es sich bei der Vertauschung des Eigenschaftswortes "sine oczy" um eine Sonderform der Metapher (Hypallage).

Andererseits verwendet Reymont das gleiche Adjektiv für die Beschreibung der menschlichen Haut, die in der Kälte 'blau' anläuft ("siny z zimna").¹

Die drei Metaphern stellen insgesamt ein komplexes sprachliches Gebilde dar, von dem die Satzstruktur erfaßt wird. Dem einfachen Satz, bestehend aus Subjekt, Prädikat und Objekt, kommt grundsätzliche Bedeutung zu, insofern als Satzteile neben ihrer syntaktischen Funktion für die Bildung von Metaphern herangezogen werden können.² Im Verlauf dieser Arbeit wurden hierfür bereits mehrere Beispiele genannt:

"Bolesna, głucha cisza przygnietła świat",

"czaiła się głęboka melancholia żałości i trwogi zarazem",

"w ten piasek dusza się rozsypie żałosny",

"orać żywota rolę i płacz zasiewać" u. a.³

In diesem Zusammenhang muß man auch auf die große Zahl konventionalisierter und lexikalisierter bzw. verblaßter und formelhafter Metaphern eingehen, die man im alltäglichen wie literarischen Sprachgebrauch vorfindet.⁴ Wenn der Erzähler kollektive Tätigkeiten der Dörfler beschreibt (Schlafengehen, Aufwachen, Frühstücken usw.), greift er mit wiederkehrender Regelmäßigkeit zur Verlebendigungsmetapher (Metonymie), die ihre poetische Wirkung weitgehend eingebüßt hat:

"wieś spała jeszcze" (J.12,204),

"wieś się budziła" (W.2,29),

¹In der Novelle "Dziwna opowieść" steht beispielsweise folgender Satz: "Wprowadziłem go prosto do kominka, gdyż przemoczony był do nitki, a prawie siny z zimna." R e y m o n t, Pisma (Bar), Bd. 16, 273.

²Zur sog. prädikativen Grundstruktur metaphorischer Äußerungen vgl. K u r z, Metapher, Allegorie, Symbol 22.

³Vgl. hierzu S. 91, 132, 232, 321 dieser Arbeit.

⁴Jurij M. Lotman unterscheidet zwischen Metaphern in der Sprache und Metaphern in der Literatur. Vgl. L o t m a n, Die Struktur literarischer Texte 295-299.

"wieś, skoro jeno rozedniało, wstała od razu na równe nogi" (W.4,97),
 "wieś jeszcze nie spała" (W.7,196),
 "wieś kładła się spać" (W.11,290),
 "wieś leżała w głębokim śpiku" (L.1,19)

oder

"dom chrapał" (Z.5,82),
 "śpik ogarnął cały dom" (W.2,50)

und

"Lipce ożyły znowu" (W.9,250) u. a.¹

Die Beziehung von Vergleich und Metapher manifestiert sich darüber hinaus nicht zuletzt in metaphorischen Vergleichen. Es handelt sich bei dieser Stilfigur, die charakteristisch für die romantische Lyrik ist,² um eine Metapher, die als Vergleich formuliert wird.³

Im Sinne der sog. Substitutionstheorie wird bei der Metapher das eigentliche Wort durch ein fremdes ersetzt. Zwischen beiden herrscht Ähnlichkeit bzw. Analogie. Aus diesem Grund wird die Substitutionstheorie auch als Vergleichstheorie bezeichnet. Ihr zufolge wird die Metapher als ein um die Partikel "wie" verkürzter Vergleich betrachtet.⁴

Der Ansatz wird nicht von vornherein verworfen, da er eine systematische (wenn auch motivorientierte) Untersuchung der beiden Stilfiguren erleichtert. Allerdings erklärt der Nachweis eines Motivs, das an einer Stelle der Erzählung als Ver-

¹Der kollektive Charakter der Handlung wird verstärkt durch das Eigenschaftswort 'cały':

"cała wieś o tym wiedziała" (Z.12,200),
 "prawie cała wieś wysypała się na wrótnie cmentarza" (W.6,159),
 "rozgwarzyła się cała wieś, rozgwarzyły się izby a sienie" (W.10,271),
 "cała wieś się budziła mając się z wolną pracą codziennej" (L.1,10),
 "klęczała kornie cała wieś" (L.1,24) u. ä.

²Zur Definition des metaphorischen Vergleichs und seiner Bedeutung in der romantischen Lyrik vgl. K u r z, Metapher, Allegorie, Symbol 21.

³Metaphorische Vergleiche wurden bereits auf S. 313-315 dieser Arbeit vorgestellt.

⁴In der neueren Literaturwissenschaft gilt diese Theorie als überholt. Vgl. K u r z, Metapher, Allegorie, Symbol 7-8; K a y s e r, Das sprachliche Kunstwerk 123-127.

gleich und an einer anderen als Metapher auftaucht, nicht die Ursache für das Vorhandensein zweier Stilfiguren. Mit Hilfe der Vergleichstheorie läßt sich die Frage, warum der Erzähler wahlweise auf die Partikel "wie" verzichtet, nicht beantworten. Die Behandlung desselben Motivs läßt auf Unterscheidungsmerkmale schließen.

Bei der ersten Gegenüberstellung fiel bereits auf, daß die Metapher "oczy wód" einen nicht exakt festgelegten Spielraum an Bedeutungen und somit Interpretationen freisetzt. Am Beispiel religiöser Motive kann diese Vorüberlegung vertieft werden:

"słońce się nawet całkiem wyłupało i świeciło na modrym, jakby oprzędzonym w cieniuśkie, przejrzyste mgły niebie, jeno że blade było, ostygłe kiej ta Hostia w monstrancji utajona, nic nie grzejące, a naprzeciw, bo mróz brał na dzień". (Z.4,60)

Gegen Ende der Erzählung findet man folgende Metapher:

"dzwoniła spieczona ziemia, dzwoniły sady przygięte pod ciężarem owoców, dzwoniły bory dalekie i te wędrujące chmury, i ta przenajświętsza hostia słońca, wyniesiona nad światem, a wszystko śpiewało wraz z jej duszą jeden niebosiężny hymn dziękczynienia i radości: - Święty! Święty! Święty!" (L.9,192)

In beiden Fällen assoziiert der Erzähler die Sonne mit einer Hostie. Der Vergleich bedient sich des Bildes, um Farbe, Form, Größe und sonstige sinnlich wahrnehmbare Eigenschaften des Gegenstandes (Sonne) zu erfassen. Derart vordergründige Merkmale spielen bei der Metapher ('dzwoniła ta przenajświętsza hostia słońca') allenfalls eine sekundäre Rolle.

Vielmehr werden in der Genetivverbindung 'hostia słońca' die beiden Symbole des Lebens miteinander verknüpft (Sonne symbolisiert irdisches Leben, die Hostie bedeutet Leben nach dem Tod bzw. Erlösung). Die metaphorische Bedeutung wird nicht einfach aus der wörtlichen Bedeutung beider Substantive abgeleitet, sondern aus dem Kontext der Naturschilderung gewonnen.

Im Mittelpunkt steht Jagna. In ihrer Verliebtheit erlebt die Heldin eine bis dahin unbekannte Glückseligkeit, die sich einerseits in religiöser Verzückung und andererseits im intensiven Erlebnis der Naturschönheit niederschlägt. Die starke

Doppelempfindung kündigt sich zunächst in der Synästhesie an (Zeitwort 'dzwonić' in Verbindung mit optischer Wahrnehmung). In dieser Hinsicht korrespondiert Jagnas Stimmung mit der Beschreibung des Glockenläutens anlässlich des Kirchweihfestes, das in Lipce als höchster weltlicher Feiertag und als ausgelassenes Freudenfest begangen wird (Kap. L. 2).

In der Tetralogie überwiegen Genetivmetaphern, prädikative und attributive Metaphern, während beispielsweise Appositionsmetaphern recht selten sind:

"Jesień to była, rodzona matka zimy."¹

Da in der polnischen Sprache zusammengesetzte Substantive (Komposita) teilweise künstlich wirken, fehlen sog. Kompositionsmetaphern beinahe vollständig.² Die Wortverbindung "matka ziemia" erinnert allenfalls an ein Kompositum, wird aber in Tetralogie stets als Symbol ('Mutter Erde') verwendet. Die Genetivkonstruktion "hostia słońca" entspricht in D' Ardeschahs Übersetzung der Kompositionsmetapher "Sonnenhostie".³ Durch den Genetiv werden Beseeltes, Unbeseeltes, Konkretes und Abstraktes sowie weitere Substitutionsmerkmale zueinander in Beziehung gesetzt.⁴ Aus der Kombination der Begriffspaare ergeben sich unterschiedliche Varianten. Das Substantiv, das im Nominativ steht, wird oft durch ein Adjektiv ergänzt:

"smugi światła" (ergänzt durch "przegnię"),
 "szprychy słońca" (ergänzt durch "złociste"),
 "pieśń życia" (ergänzt durch "radosna"),
 "ofiara dnia" (ergänzt durch "święta") u. ä.⁵

Wenn dagegen zwei abstrakte Begriffe miteinander verbunden

¹Vgl. S. 131 dieser Arbeit.

²Zur Bedeutung der Kompositionsmetapher in der deutschen Sprache und Stilkunst vgl. K u r z, Metapher, Allegorie, Symbol 22.

³Vgl. R e y m o n t, Die polnischen Bauern. Bd. 4, 279.

⁴Vgl. U e d i n g, Rhetorik des Schreibens 65; Eine detaillierte Aufklärung gibt Heinrich F. Plett. Vgl. P l e t t, Textwissenschaft und Textanalyse 260-267.

⁵Vgl. S. 83, 155 und 302 dieser Arbeit.

werden, verzichtet der Erzähler häufiger als sonst auf das Eigenschaftswort:

"cichość tężenia",
 "smętek konania" u. a.¹

Prädikative Metaphern enthalten Verben, die alltägliche Tätigkeiten und Vorgänge beschreiben:

"ciekawość przygasła",
 "gniewy ostygły",
 "ludzie kwasili się",
 "pachniała wola",
 "wykąpać się w święcie" u. a.²

An dieser Stelle wird deutlich, daß Metaphern fertige Begriffe und Bezeichnungen ersetzen. Darauf weist Gert Ueding hin:

"Metaphorische Redeweise deutet auf das Unfertige, Offene der Gegenstände und Themen hin, indem sie nicht fix und fertige Benennungen übernimmt, sondern diese gerade negiert, durch neue Identifizierungen ersetzt und damit die gemeinte Sache in der Schwebelage hält oder erneut schwebend macht."³

Uedings Ansatz geht von der sog. Interaktionstheorie aus. Die Metapher ist, dieser Theorie zufolge, nicht ersetzbar, außer um den Preis des Verlustes an ästhetischer Bedeutung.⁴

Bei der Charakterisierung der Romanhelden verändert sich der Bildgehalt von Vergleichen und Metaphern ständig. An einer Stelle der Erzählung werden Mädchen mit Malven, an anderer mit Blumen, Birken oder Rebhühnern verglichen. Jede Gruppe von Helden und Heldinnen, aufgeteilt in Alt und Jung, Männlich und Weiblich, manifestiert sich durch ein eigenes Spektrum von Vergleichen.⁵ Die Protagonisten, Jagna, Antek, Bory-

¹Vgl. ebd. S. 93 und 132.

²Vgl. ebd. S. 85, 93, 307 und 328.

³U e d i n g, Rhetorik des Schreibens 66.

⁴Vgl. Viktor Š k l o v s k i j, Theorie der Prosa. Herausgegeben und aus dem Russischen übersetzt von Gisela Drohla. Frankfurt am Main ²1984, 7-10; vgl. auch K u r z, Metapher, Allegorie, Symbol 8.

⁵Auf diese Tatsache wurde bereits auf S. 182-183 dieser Arbeit hingewiesen.

na und Hanka, repräsentieren natürlich die jeweilige Gruppe, werden aber bezeichnenderweise durch Vergleiche charakterisiert, die nur ihnen vorbehalten bleiben.

Im Verlauf der vier Jahreszeiten wird Jagna mehrfach mit der Erde ("ziemia święta") als dem Symbol der Fruchtbarkeit verglichen.¹ Jerzy R. Krzyzanowski bezeichnet die Heldin als Verkörperung des sog. "ewig Weiblichen", spricht sich aber gleichzeitig gegen eine Überbewertung des Einflusses aus, den der Symbolismus auf Reymonts Erzähltechnik ausübt:

"Reymont's characterization of Jagna is that of a Realist who is secure enough in his art to venture into myth and symbolism."²

Für diese These spricht die Tatsache, daß Symbole in der Tetralogie keine eigenständige Funktion erfüllen, sondern sich dem Romangeschehen, der Naturschilderung und dem dramatischen Verlauf des Familienkonflikts unterordnen.³

Mit Jagna sind die drei anderen Protagonisten aufs engste verbunden. Dabei symbolisiert Antek, der sich gegen Vater, Familie, Dorf und sittliche Ordnung der Dörfler wendet, das Wasser, das Leben spendet und zugleich zerstört. Beide Kräfte kündigen sich in der trügerischen Veränderung des Helden an:

"przycichła dusza i jakby skrzepła na lód, że zgoła niepodobny był

¹Vgl. Kap. J. 6, 112. Analog zur Situation in der Natur wird Jagna mit der spätherbstlichen Erde, die erst im Frühjahr erneut zum Leben erwacht, assoziiert. Schlüssigerweise fallen die Szenen, in denen Jagnas Liebesaffären thematisiert werden, in den Frühling und Sommer. Vgl. Kap. Z. 11, 183-191.

²K r z y z a n o w s k i, Wladyslaw Stanislaw Reymont 84.

³In diesem Zusammenhang sei an Juliusz Kleiners Definition des Symbols erinnert: "Symbol w najszerszym i najpierwotniejszym znaczeniu należy do zasadniczych zjawisk życia zbiorowego. Jest skonkretyzowaniem więzi zbiorowej." Juliusz K l e i n e r, Reprezentatywność, symboliczność, alegoryczność (Próba nowej konstrukcji pojęć). In: Problemy teorii literatury. Bd. 1, 271; Zur systematischen Klärung des Begriffs und zum Stand der Symbolforschung in der Literaturwissenschaft vgl. auch Emil E r m a t i n g e r, Das dichterische Kunstwerk. Grundbegriffe der Urteilsbildung in der Literaturgeschichte. Leipzig und Berlin 1939, 290-310; Elisabeth F r e n z e l, Stoff-, Motiv- und Symbolforschung. Stuttgart 1978, 35-45; Kenneth B u r k e, Dichtung als symbolische Handlung. Eine Theorie der Literatur. Frankfurt am Main 1966, 23-37; W e l l e k / W a r r e n, Theorie der Literatur 198-228; K u r z, Metapher, Allegorie, Symbol 66-82.

do dawnego. /.../ Ale to było jeno z wierzchu, dla ludzkich oczów, bo na wnątrzu całkiem było różnie - jako w tej wodzie bystrej i głębokiej, którą mróz w lody okuje i śniegi przysypią - a bełkocze ciągiem, szumi, huka, że ani człek się spodzieje, kiej pęknie powłoka i wody luną..." (Z.3,51-52)¹

In dem Maße, in dem sich Antek als Liebhaber Jagna zuwendet, erscheinen Hanka und Boryna als Opfer bzw. als Symbol der Unfruchtbarkeit. Charakteristisch für Hanka ist der Vergleich mit einem Baum, der vor Kälte erstarbt, verdorrt und im Frühjahr nicht mehr erblüht.²

Symbolkraft besitzt auch das Feuer. Indem Boryna den Heuschober anzündet, in dem sich die beiden Liebenden befinden, versucht er, das vermeintlich Böse auszutilgen, macht sich jedoch gleichzeitig durch den Anschlag auf das Leben seines Sohnes und seiner jungen Ehefrau schuldig.

¹Vgl. S. 87 dieser Arbeit.

²Vgl. ebd. S. 150.

Zusammenfassung

Władysław St. Reymont kann angesichts der Vielseitigkeit seines literarischen Schaffens nicht als Vertreter einer wie auch immer definierten "Bauernliteratur" oder "Heimatliteratur" betrachtet werden. Mit seinen dörflichen Erzähltexten ordnet er sich vielmehr in die Reihe bedeutender europäischer Schriftsteller des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts ein, die der Bauernthematik zeitweilig Aufmerksamkeit schenkten.

Im Falle des polnischen Autors handelt es sich um eine an sich kleine, in mehrfacher Hinsicht aber wichtige Gruppe von Erzähltexten unterschiedlichen Umfangs. Die gruppenspezifische Zusammengehörigkeit der Skizzen, Novellen, Erzählungen und des vierbändigen Romans "Chłopi" äußert sich im gemeinsamen Motivkatalog, in der besonderen Zeit- und Raumdarstellung sowie der Verwendung mundartlicher Sprachelemente, Darstellungsmitteln also, die insgesamt das literarische Bild der bäuerlichen Figur prägen.

Dieses Bild, das in den frühen Erzählungen erste deutliche Umrisse gewinnt und im Roman die endgültige Form erhält, spiegelt Ausschnitte der historischen Wirklichkeit wider, ersetzt aber aufgrund des künstlerischen Charakters nicht etwa die Objektivität einer soziologischen oder volkskundlichen Studie über das polnische Bauerntum.

Da sich Reymont um 1890 in Lipce aufhielt, konnte er Einblick in das lokale bäuerliche Milieu hinsichtlich der Besitz- und Wohnverhältnisse, der sozialen Hierarchie, des Brauchtums usw. nehmen. Anhand der Notizbücher aus den Jahren 1888-1895 läßt sich vereinzelt nachweisen, daß er auf diese authentischen Erfahrungen und Beobachtungen zurückgriff. In den Erzählungen übernimmt er allerdings nicht überprüfbare Realien und Fakten, sondern in sich geschlossene Partien der Naturbeschreibung.

In noch größerem Maß wird die Darstellung des Bauerntums wohl von der Literatur selbst beeinflusst, insofern als Sujets aufgegriffen und modifiziert werden, die bereits in den Dorferzählungen der Positivisten zum festen Bestand des Genres ge-

hörten. Symptomatisch für die Orientierung an literarischen Vorlagen ist die Thematisierung des latenten Konflikts zwischen Bauerntum und Adel, ein Motiv, das bewußt romantische Vorstellungen vom Landleben desillusioniert.

Bei Bolesław Prus ("Placówka") und Henryk Sienkiewicz ("Szkice węglem") geht das Geschehen vom Dorf und Gutshof als den beiden Zentren aus. Handlung und Gegenhandlung orientieren sich am Schauplatzwechsel und bestimmen die Raumdarstellung, in der die Zweiteilung als Gegensatz "zweier unterschiedlicher Welten" symbolisiert wird. Bäuerliche und adlige Figuren agieren daher nicht nur in dem ihnen zugeordneten Raum, sondern suchen die jeweilige Gegenwelt auf.

Reymont begrenzt dagegen den Aktionsradius seiner Figuren auf den dörflichen Raum und verwehrt nichtbäuerlichen Repräsentanten den Zugang ins Dorf. Über das Vorhandensein des Gutshofes und des adligen Kontrahenten sowie über die merkliche Verschärfung des Konflikts erfährt man stets mittelbar aus der direkten Rede der bäuerlichen Figuren oder dem Bericht des Erzählers. In den Erzählungen, die vor 1902 entstanden, fungiert der Gutsherr als der geheimnisvolle Unbekannte, der auf unabwendbare und gleichsam schicksalhafte Weise über die Zukunft des Bauern und des Dorfes entscheidet, ohne selber in die Handlung einzutreten ("Tomek Baran", "W porębie" und "Sprawiedliwie").

Das Reduktionsprinzip beschränkt sich nicht auf die Raumstruktur und die Figurenkonzeption, sondern erfaßt auch die Darstellung der erzählten Zeit und des Geschehens. Es besitzt neben der qualitativen Eigenschaft (striktter Ausschluß nichtdörflicher Räume und nichtbäuerlicher Figuren) auch eine quantitative, insofern als die Anzahl von Figuren, Ereignissen und die Dauer der Handlung auf ein Minimum begrenzt werden. Mit der rigoristischen Komposition geht in der Kurzprosa die fragmentarisch-skizzenhafte Erzählweise einher. Die Motive und Erzählstränge, die Dialoge und Monologe gruppieren sich um ein zentrales, die Gesamtheit der Erzählung organisierendes Sujet, das von alltäglichen, handlungsmäßig nicht sehr ergiebigen Ereignissen begleitet wird.

Motivisch kreisen alle frühen bäuerlich-dörflichen Erzählungen um das Haus als Zentrum. Tragik deutet sich an, wenn man es verlassen muß ("W porębie"), wenn man keines besitzt ("W jesienną noc") oder wenn man es nicht mit anderen teilen will ("Śmierć"). Während Haus und Familie relative Geborgenheit verkörpern, erweist sich die Außenwelt als bedrohlich und schreckenerregend. Das Schicksal des Menschen wird von unumstößlichen Naturgesetzen beherrscht, die alles vernichten, was schwach ist. Für die Übernahme der naturalistischen Weltsicht spricht nicht zuletzt der Umstand, daß der Erzähler sich fast ausschließlich auf die Beschreibung des spätherbstlichen und winterlichen Naturbildes beschränkt.

Der Roman "Chłopi" führt Motive, die in den Erzählungen anklingen, in epischer Breite aus. Als Ausgangspunkt und als Drehscheibe des Geschehens dient wiederum das Haus. Dank dieser Funktion werden Personen, die auf dem Hof Boryna leben, automatisch zu Zentralfiguren: Maciej Boryna, Antek, Hanka und später Jagna. Die aus dem Handlungserregungspunkt sich entwickelnden Konflikte der vier Figuren untereinander lassen sich als Sujets verifizieren, die das Zusammenleben einer Familie betreffen: Vater-Sohn-Konflikt, Ehekrise, Mißheirat, inzestöses Liebesverhältnis zwischen Stiefsohn und Stiefmutter, Rivalität zwischen Ehefrau und Geliebten u. ä. In dem Maße, in dem andere Figuren, Familien und letztlich die Dorfgemeinschaft in das dramatische Geschehen eingebunden werden, bleibt der Konflikt nicht auf eine einzige Familie begrenzt. Daher kann man den Roman nicht als "Familienchronik" interpretieren.

Wenn das Haus als Drehscheibe des Geschehens bezeichnet wird, resultiert dies nicht zuletzt aus der Raumstruktur. Von Borynas Hof folgt der Erzähler den vier Zentralfiguren und begleitet sie durch das Dorf, zu den Nachbarn, in die Kirche, in die Dorfschenke, auf die Felder, auf den Jahrmarkt usw. Die Erzählphase wird bestimmt durch das Verlassen des Hauses, das Betreten eines neuen Schauplatzes und die anschließende Rückkehr. Auf diese Weise werden allmählich alle wichtigen Räume, die man mit dem Begriff des Dorfes impliziert, erzählerisch erschlossen.

Die einzelnen "Rundgänge" strukturieren allerdings nicht nur die Raumbewältigung, sondern beeinflussen gleichzeitig auch die Zeitbewältigung. Sie gliedern das Geschehen in sukzessiv und chronologisch angeordnete Szenen. Jedes Ereignis in Lipce, jeder Dialog und Monolog besitzt seine eigene Aktualität, um dann auf der Skala der vier Jahreszeiten in zeitweilige oder endgültige Vergessenheit seitens der Dörfler zu geraten und von neuen Begebenheiten überholt zu werden.

Ungewöhnliche und dramatische, aber auch alltägliche Ereignisse lösen einander ab und verleihen der Romanstruktur ihre dynamische, auf Zukunft ausgerichtete Strebekraft. Die Ereigniskette, die aus rund dreihundert Einzelszenen besteht, schwankt zwischen steigender und fallender Handlung. Um diese Schwankung erfassen zu können, ist es erforderlich, die Haupthandlung von der reich ausgeschmückten Nebenhandlung zu trennen. Die einzige, weil vom Erzähltext vorgegebene Unterscheidung ermöglicht das Eröffnungskapitel des Romans, das in einer Art Introduction die noch abwesenden bzw. unbekannt Protagonisten vorstellt und Verwicklungen ankündigt, die wesentlich später konkretisiert werden. Aus diesem Grund erhalten die Ahnungen, Befürchtungen, Verdächtigungen und Drohungen, die von Nebenfiguren vor Beginn der Handlung ausgesprochen werden, eine phasenbildende Kraft, d. h. die Abfolge von Vorausdeutungen und ihrer Auflösungen trägt zur Gliederung des Gesamtvorgangs wesentlich bei. Obwohl alle Prophezeiungen in Erfüllung gehen, ist die Haupthandlung nur bedingt durch übergeordnete Anweisungen und vorgezeichnetes Schicksal determiniert. Die Abfolge von Vorausdeutung und Auflösung erhält vielmehr, dadurch daß die Einzelschicksale auf unvorhergesehene und verhängnisvolle Weise zusammentreffen, eine dramatische Wende. Für die Komposition ist daher nicht allein die Auskunft wichtig, Boryna werde trotz seines hohen Alters erneut heiraten, sondern auch die Tatsache, daß seine Wahl auf Jagna, die heimliche Geliebte seines Sohnes, fällt. In dem Maße, in dem es Boryna und Hanka gelingt, dieses Geheimnis, in das der Leser von Anfang an eingeweiht wird, aufzudecken, strebt die Haupthandlung dem Höhepunkt zu. Die Entfaltung

des Enthüllungsmotivs wird durch Erzählstränge, die nicht unmittelbar zur Aufdeckung des inzestösen Liebesverhältnisses beitragen (Nebenhandlung) und durch handlungslose Erzählpasagen (Naturschilderung) zeitlich hinausgezögert.

Mit der Aneinanderreihung von Haupt- und Nebenhandlung korrespondiert die Zeitstruktur, die - schließt man zeitraffendes Erzählen aus - sich an der chronologischen und kalendarischen Abfolge von Tagen und Tageszeiten orientiert. Die auf der Zeitachse des Kalenders fortlaufenden Ereignisse werden gleichzeitig zu überschaubaren, zyklisch wiederkehrenden Phasen gebündelt. Als Ausgangspunkt und Modell dienen Vorausdeutungen, die man vordergründig als "Wetterregeln" bezeichnen kann. Die Mitteilung, eingebettet in die Figurenrede, greift Vorgängen, die sich in mehreren Romankapiteln abspielen, vor. Auf die Ankündigung, die meist in die Phase eines stabilen Wetter- und Naturbildes fällt, erfolgt der allmähliche, jahreszeitlich diktierte Wetterumschwung, der sowohl die Landschaft und das Dorf als auch den Lebensrhythmus und das Innenleben des Menschen verändert, und der am Ende, solange keine zweite "Wetterregel" genannt wird, in eine relative Ruheperiode mündet.

Von diesen fortschreitenden Entwicklungsphasen leitet der Erzähler drei Arten der Zeitdarstellung ab: der Zyklus bäuerlicher Arbeiten im Laufe eines Jahres, das Kalendarium bäuerlicher Feste innerhalb des Kirchenjahres und die Schilderung des menschlichen Daseins zwischen Leben und Tod. Jeder Bereich besitzt hohe Symbolkraft, ein Umstand, der durch die ungewöhnliche Anordnung der Jahreszeiten verstärkt wird: Herbst, Winter, Frühling und Sommer.

Aus dem Kontext des bäuerlichen Jahres heraus entwickelt sich der Kreislauf von Hof- und Flurarbeiten zwischen der herbstlichen Kartoffelernte, der Wintersaat und der sommerlichen Kornernte. Im Mittelteil des Romans wird der arbeitsintensive Zeitabschnitt durch die lange Winterruhe abgelöst, die von den Dörflern einerseits als Erholung, andererseits aber als Sehnsucht nach den Feldern und der Feldarbeit sowie als Zeit der Langweile, Selbstentfremdung und Krise erlebt

wird. Bezeichnenderweise nehmen im Spätherbst und Winter die meisten Konflikte ihren Ausgang und finden vor Einzug des Frühlings ihre Lösung. Das Ausklingen des Geschehens in der sommerlichen Jahreszeit - begleitet von den Symbolen der Ernte, des Glückes und des Dankes an die Schöpfung - verleiht der Gesamtkomposition eine konfliktlose und glückverheißende Richtung, in der Jagnas Schicksal trotz der brutal wirkenden Schlußszene aufgefangen und durch versöhnende Akzente gemildert wird.

Einen weiteren Aspekt der Zeitbewältigung eröffnet das Kirchenjahr. In diesem Fall beginnt der Erzähltext am Ende des Jahres und setzt sich im folgenden fort. Da der Advent als Vorbereitungszeit auf das neue Kirchenjahr und der Neujahrstag erzählerisch übergangen werden, rücken Allerseelen und Weihnachten, Karfreitag, Ostern und Pfingsten als Symbole für Geburt, Tod und Wiedergeburt in den Mittelpunkt. Dabei orientiert sich die erzählte Zeit in ihrem Wechsel zwischen Arbeits- und Ruhetagen stets nur am nächstliegenden kirchlichen oder weltlichen Fest, auf das sich die Dorfgemeinschaft vorbereitet und einstimmt. Der Feiertag wird begangen, klingt in der Erinnerung der Dörfler nach und wird von Vorbereitungen auf das nächste Fest abgelöst. Die hier anklingende vitalistische Lebenshaltung begreift Leben und Tod als Einheit. Innerhalb eines Jahres sterben Boryna, Kuba und Agata, und während Antek den Hof seines Vaters übernimmt, gebiert Hanka bereits dessen künftigen Nachfolger. Aus der Summe zeitlich-räumlicher Informationen zeichnet sich ein kompaktes, ineinander verschachteltes Gesamtgefüge ab, das den Figurenbestand in das Spannungsfeld von Wandel und Kontinuität stellt.

Der personale Erzähler berichtet nicht davon, wie die fiktive Welt an sich beschaffen ist, sondern wie sie mit den Augen der Romanfiguren gesehen und aus deren Perspektive bewertet wird. Auf dieses Merkmal weist das Verhältnis von Erzähler- und Figurenrede hin. Aus dem hohen Anteil der direkten Rede in Form von Dialogen, inneren Monologen und der freien indirekten Rede ergibt sich unmittelbar die Schlußfolgerung, daß Reymonts Romanfiguren handeln, indem sie sprechen, dis-

kutieren, streiten und Gesprächspartner zu überzeugen versuchen, um sich durchzusetzen.

Mit der Figurenrede korrespondiert der Erzähler auf drei Ebenen. Indem er in die Rolle des Begleiters seiner Helden schlüpft, ist er gleichsam Augenzeuge. Erst durch seine Einschübe, Kommentare und Erläuterungen erhalten die Gesprächsszenen ihren kontinuierlichen Zusammenhang und logischen Sinn. Die Übergänge vom nüchternen, realistischen Kommentator zum engagierten dörflichen Erzähler sind fließend. Der erste bedient sich hauptsächlich der Literatursprache und wendet sich an den realen Leser, während der zweite die mundartlich und umgangssprachlich gefärbte Redeweise seiner Figuren übernimmt und sich mit diesen solidarisiert. Beide Erzähler ergänzen einander und schaffen, indem sie von Szene zu Szene das Dorf und die Bewohner beschreiben und Gespräche belauschen, eine dörfliche Chronik.

Sobald Romanfiguren die wörtliche Rede beenden oder unterbrechen - als Kunstmittel dient das Motiv des nachdenkenden oder schlafenden Helden - überbrückt der dörfliche Erzähler den Freiraum mit der Auswertung des Gesagten, mit eigenen Reflexionen oder mit der gegenständlichen Beschreibung der Szene, des Dorfes, der Landschaft, der Kirmes usw. Gelegentlich verwandelt er sich dabei in einen "dörflichen Plauderer", der dem ausführlichen und weitschweifigen Fabulieren zugehört ist.

Sowohl der Begleiter von Figuren als auch der dörfliche Chronist (bzw. Plauderer) benötigen, um ihrer erzählerischen Aufgabe gerecht zu werden, ein konkretes Objekt der Beschreibung. Sie können die Nah-Perspektive der dörflichen Szene nicht verlassen, ohne die Erzählfunktion ad absurdum zu führen. Aus dieser textinternen Verankerung löst sich der Romanautor, indem er das eigentliche Geschehen an exponierten Textstellen (Anfang bzw. Schluß des Kapitels oder Bandes) unterbricht und durch handlungslose Erzählpassagen ersetzt. Da er die mundartlich gefärbte Sprachebene weitgehend verläßt und Stilmerkmalen den Vorzug gibt, die charakteristisch für die Neoromantik und das Junge Polen sind, kann er als "neoroman-

tischer Stilist" bezeichnet werden. Neben zahlreichen Neologismen und Poetismen fließen in die Erzählerrede abstrakte Begriffe, Metaphern und Symbole ein. Der einfache, parataktische Satzbau weicht verschachtelten Satzkonstruktionen, deren Gestaltung durch rhetorische Wort-, Satz- und Klangfiguren bestimmt wird. Mit der Rhythmisierung verbindet sich der lyrische, Feierlichkeit ausstrahlende Gehalt. Der neoromantische Erzähler blendet Romanfiguren und Dorf völlig aus und schildert aus der Vogelperspektive heraus einen ländlichen Großraum, der sich in panoramaartig angelegten Landschaftsbildern und naturlyrischen Stimmungen manifestiert. Dementsprechend wird die zeitlich-räumliche Struktur zugunsten des handlungslosen Erzählens, das als retardierendes Moment fungiert, aufgegeben.

Die drei Erzählhaltungen schaffen für die Darstellung von Zeit, Raum, Geschehen und Figuren unterschiedliche Rahmenbedingungen. Indem der Erzähler auf auktoriale Kompetenz und Allwissenheit verzichtet, verlagert er den Schwerpunkt auf die Figurenrede.

Im Roman "Chłopi" überwiegen aus diesem Grund Auskünfte, die eine Figur über eine oder mehrere andere erteilt. Durch den Inhalt der Rede charakterisiert sich der betreffende Sprecher selbst, allerdings indirekt, da sich die Meinungen und Ansichten im Verlauf der Erzählung beträchtlich verändern. In der wörtlichen Rede hängt der Wahrheitsgehalt einer Aussage nicht nur von der Informiertheit, sondern auch von der Bereitschaft ab, das Wissen an Gesprächspartner (bzw. Leser) unverfälscht weiterzugeben. Die Verwendungsmöglichkeiten der Sprache schließen - neben der Erläuterung von Sachverhalten, der Überredung, Rechtfertigung, Verspottung von Rivalen usw. - nicht zuletzt die Irreführung und Täuschung ein. Im Spannungsfeld von wahren, unzutreffenden oder irreführenden Auskünften steht auch der personale Erzähler. Er vergleicht und interpretiert die unterschiedlichen Äußerungen einer Figur, ergänzt das Gesagte durch eigene Beobachtungen oder weist gegebenenfalls auf Widersprüche zwischen Wort und Tat hin.

Da die Sprechkanäle unterschiedliche Interessen der Handlungsträger widerspiegeln, lassen sich die Wechselbeziehungen der Figuren untereinander aufschlüsseln, ohne daß textexterne soziologische Aspekte die Analyse der Konfiguration und Charakterisierung beeinträchtigen. Das mehrschichtige Bezugssystem von Individuum, Familie und Dorfgemeinschaft, Zentral-, Neben- und Randfiguren basiert unter anderem auf dem Modell der Benennung des Helden.

In der ersten Gruppe findet man ausschließlich Romanfiguren vor, die einen Familiennamen besitzen. Als eigentlicher Träger tritt in der Regel ein männliches Familienoberhaupt auf, das dem Hof, den Familienangehörigen, dem Grund und Boden, den Haustieren und Gegenständen seinen Namen verleiht und so seinen Besitzanspruch in der Dorfhierarchie anmeldet.

Die zweite Gruppe erfaßt Figuren, die keinen Familiennamen besitzen und ausschließlich durch Vornamen, zu denen allenfalls Bei- und Schimpfnamen ergänzend hinzutreten, benannt werden. Das sprachlich-stilistische Minusmerkmal dient als Sinnbild der sozialen und gesellschaftlichen Benachteiligung bezüglich der Familien- und Besitzhierarchie. Obwohl im Falle dieser Dörfler die Bindung an die Familie und den Hof zu entfallen scheint, bilden sie zusammen mit der Gruppe der Hofbauern eine Interessengemeinschaft. Diese engere Dorfgemeinschaft, vom Erzähler als "gromada" und "naród" bezeichnet, unterscheidet sich wesentlich von weiteren Dorfbewohnern.

Zur dritten Gruppe gehören Figuren, die meist (in einigen Fällen ausschließlich) am Amt oder Handwerk, das sie im Dorf ausüben, erkannt werden. Die Amtsträger und Handwerker bilden einen losen Gruppenverband. Gemeinsam ist ihnen das Bestreben, den Einfluß der Hofbauern im Dorf zurückzudrängen und den eigenen Führungsanspruch mit auswärtiger Hilfe (Gutsherr) durchzusetzen. Das Figurenspektrum wird zuletzt durch namenlose Randfiguren, die nicht als Dorfbewohner gelten, ergänzt.

Dank der recht klaren Zuordnung wird das Romangeschehen mit der Figurencharakterisierung verbunden. Wichtige Ereignisse - gedacht wird in diesem Zusammenhang an den Konflikt mit dem Gutsherrn, den deutschen Ansiedlern und der Besat-

zungsmacht - drängen die Repräsentanten der drei Gruppen zu Entscheidungen. Mit Hilfe der Figurenrede wird ein weitverzweigtes System von Korrelationen entworfen, das Figuren mit gleichen Interessen verbindet und von Figuren mit gegensätzlichen Interessen trennt. Besitzstreben, Herrschsucht und Imponiergehabe, aber auch die Beziehung zu Brauchtum, bäuerlicher Kleidung, Sprache, Religion, sittlichen Ge- und Verboten der Gemeinschaft eröffnen ein breites Feld für die Darstellung ständig wechselnder Mehrheiten unter den Bauern.

Aus der Art der Benennung von Helden ergeben sich vor allem drei überhistorisch relevante Differenzmerkmale: Reich bzw. Arm; Alt bzw. Jung; Männlich bzw. Weiblich. Betrachtet man den Figurenbestand unter dem Aspekt der Generationszugehörigkeit, des sozialen Standes und des Geschlechts wird deutlich, daß der Romanautor im Grunde keine Figuren mit identischen Merkmalen zuläßt. Jedes Individuum nimmt vielmehr seine Position auf mehreren Ebenen ein, bringt persönliche, familien- und gruppenspezifische, soziokulturelle und gesellschaftliche Anliegen zur Sprache und ist bestrebt, indem es andere fallweise als Helfer oder Rivalen betrachtet, sich gegen etwaige Widerstände sprechend und handelnd durchzusetzen. Unterstützt wird dieses Bestreben durch die Gedankenführung. Der bäuerliche Held stellt seine Äußerungen auf zu erwartende oder erhoffte Reaktionen des Gesprächspartners ab, nimmt mit rhetorischem Geschick Fragen vorweg, wehrt im Frage-Antwort-Spiel Einwände der Gegenseite ab und wertet die eigenen Argumente durch Wiederholung der Kernthese auf.

Um Überlegenheit zu signalisieren, beruft sich der bäuerliche Redner auf Erfahrungen des Volkes, die im Sprichwort und in der sprichwörtlichen Redewendung überliefert sind. Durch Kenntnis der didaktisch-moralisierenden Volksweisheit stellt er sich in Einklang mit dem Wissen der Väter und entzieht sich auf diese Weise der Kritik. Indem er an die Autorität des Sprichworts appelliert, erhöht er gleichzeitig die Zustimmungsbereitschaft seiner Zuhörer und sucht den Konsens, der ihm Anerkennung garantiert.

Während der bäuerliche Held zwischen sich und der Gemein-

schaft Eintracht herstellt, indem er die Sprache seiner sozialen Schicht verwendet und kollektives Wissen in Erinnerung ruft, sind Reymonts bürgerliche Helden in den Romanen "Komediantka", "Fermenty" und "Ziemia obiecana" stets bemüht, sich von der sozialen Schicht und dem vorherrschenden Sprachgebrauch durch individuelle Redefloskeln und durch befremdende, oft schrullig wirkende Phraseologismen abzugrenzen. Der Nachweis dieses Differenzmerkmals bestätigt in der Auffassung, daß bei der Interpretation des Romans "Chłopi" Erzählwerke vergleichend herangezogen werden müssen, in denen das literarische Gegenbild zur Typologie des Bauerntums gezeichnet wird.

Am deutlichsten repräsentieren die bürgerliche Gegenwelt Figuren, die ihrer Herkunft nach als Abkömmlinge des ländlichen Kleinadels vorgestellt werden. Sieht man von wenigen Ausnahmen ab, thematisieren die Sujets typische Probleme der jungen Generation. Ältere Menschen fehlen entweder ganz oder treten als Neben- und Randfiguren auf. Jugend und adlige Herkunft stellen zusammengenommen das Kriterium dar, mit dem vor allem Titel-, Haupt- und Zentralfiguren charakterisiert werden. In dieser Gruppe tragen fast alle Figuren einen Familiennamen auf "-ski" oder "-icz". Bezüglich des Romans "Ziemia obiecana" gilt dies nicht nur für die Zentralfigur (Karol Borowiecki), sondern auch für rund fünfzig Neben- und Randfiguren.

Erst die vergleichende Analyse zeigt, daß Reymont bei der literarischen Namengebung einem strengen, typisierenden Auswahlprinzip folgt. Von den vierundzwanzig Namen, die im Roman "Chłopi" aufgezählt werden, fällt in diesem Zusammenhang nur der Name des eitlen Dorfvogts auf (Rakoski). Die anderen Hofbauern tragen einfache, zwei- und dreisilbige Familiennamen, die mit einem Appellativum oder Vornamen identisch bzw. von diesen abgeleitet und durch ein Suffix erweitert werden. Im Falle des Appellativums dienen als Grundlage Pflanzen- und Tiernamen, Bezeichnungen für Gegenstände des täglichen Gebrauchs und Werkzeuge, Begriffe also, die insgesamt auf etwas Unscheinbares und von Natur aus Kleines verweisen. Mit

der Einprägsamkeit der bäuerlichen Namen geht die strukturelle Einfachheit einher, durch die der Autor signalisiert, "einfache" Menschen darstellen zu wollen.

Zu den Erkennungsmerkmalen der bürgerlich-adligen Figuren gehört ihre Sprache. Die sprachliche Verkümmerng äußert sich nicht nur in der Muttersprache, der Verwendung wiederkehrender Redefloskeln und leerer Phrasen, sondern auch in der Neigung, Modewörter zu benutzen und fremdsprachliche Ausdrücke den polnischen vorzuziehen.

In der Rede bäuerlicher Figuren fehlen Fremdwörter fast vollständig, ungleich stärker fallen dagegen Bezeichnungen auf, mit denen die einheimische Dorfwelt begriffsmäßig erfaßt wird. Als stilbildendes Element beschränkt sich die Mundart nicht nur auf die Lexik, sondern prägt auch partiell die Phonetik, Morphologie und Syntax. Gleichzeitig orientiert sich der Erzähltext an der Rezipierbarkeit. Um trotz der Abweichung von der Literatursprache allgemein verständlich zu bleiben, verzichtet der Autor des Romans "Chłopi" bezeichnenderweise auf das sog. Masurieren, das von der Kritik als Ausdruck des sprachlichen Primitivismus betrachtet wurde und der Ironisierung diene.

Reymont benützt die bäuerliche Mundart in der Figurenrede, aber auch in der Naturschilderung des dörflichen und neo-romantischen Erzählers, indem er aus der Literatursprache und der bäuerlichen Umgangssprache eine eigene stilisierte Mischsprache schafft, die zwar nirgends in Polen gesprochen wurde, die aber in besonderem Maße den Charakter der Volkstümlichkeit wiedergibt.

Kennzeichnend für die Romansprache der "Chłopi" ist das Bestreben, die Welt der Bauern begrifflich, kulturell und stilistisch zu erfassen und das Dorf, das als historische Lebensform an der Jahrhundertwende zunehmend von der modernen Zivilisation eingeholt wurde, als Bezugsrahmen zu verwenden. Eine wichtige Rolle spielt dabei die bildliche Erzählweise. Als Kunstgriffe par excellence werden Vergleiche, Metaphern und Symbole eingesetzt. Ihre ästhetische Funktion weist auf den sprachhistorisch ursprünglichen Bildgehalt von

Wörtern hin. Vergleiche erleichtern das Verständnis abstrakter Zusammenhänge, sinnlicher Wahrnehmungen, seelischer Prozesse und komplexer zwischenmenschlicher Beziehungen. Als Anschauungsmodell dienen Bilder, die der Natur, der Landwirtschaft, dem Handwerk, der Küche und der bäuerlichen Lebensweise allgemein abgeschaut sind. Zwei Drittel aller Vergleiche entfallen dabei allein auf Motive aus der Natur.

Allgemeine menschliche Eigenschaften und physiognomische Merkmale - hier zeichnen sich Querverbindungen zur Semantik des Familiennamens ab - werden in erster Linie Tieren und Pflanzen abgeschaut. Dennoch kann die Vielfalt nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Möglichkeit, Menschen mit Pflanzen und Tieren zu vergleichen, meist auf ein einziges gemeinsames Kennzeichen beschränkt bleibt. Zum Teil handelt es sich um sprichwörtliche Vergleiche und stehende Redensarten. Aus diesem einfachen Schema fallen zahlenmäßig zwei Arten der Gegenüberstellung heraus: Mensch und Hund bzw. Mensch und Vogel. Während der Hund eher das soziale Verhalten des Menschen veranschaulicht, symbolisiert der Vogel die subtilen Regungen der Seele und die Sehnsucht nach einer besseren Welt.

Eine weitere Gruppe weist auf die enge Verbindung von Natur und Religion hin. Indem man das Menschenbild in den Mittelpunkt der Analyse stellt, erhält man mehrere, miteinander korrespondierende Vergleichsebenen, auf die der Erzähler immer wieder zurückgreift: Mensch und Natur bzw. Natur und Mensch; Mensch und Religion bzw. Religion und Mensch. Gleichzeitig wird die religiöse Thematik des Romans durch Motive der Naturschilderung angereichert. Um den ganzheitlichen Eindruck zu gewährleisten, verzichtet Reymont trotz der Fülle von Assoziationen konsequent auf Bilder, die sich mit dem Erfahrungswissen der Romanfiguren nicht vereinbaren lassen.

Mit der Auswahl fällt wohl die wichtigste Vorentscheidung über die Struktur der Metapher, insofern als diese im allgemeinen aus dem Wortschatz und dem Bildgehalt des Vergleichs schöpft.

Bei der Charakterisierung des Figurenbestands unterliegen Vergleiche und Metaphern ständigen Veränderungen. Die vier

Protagonisten - Boryna, Antek, Janka und Hanka - verkörpern typisierende Charakterzüge (Würde, Kraft, Schönheit, Stolz, Arbeitsamkeit usw.). Insofern unterscheidet sich Jagna zuerst in nichts von den Altersgenossinnen, auch wenn ihre Schönheit vom Erzähler gewöhnlich im Superlativ beschrieben wird.

Die Protagonisten besitzen daneben jedoch Merkmale, die nur ihnen vorbehalten bleiben. Es handelt sich um Eigenschaften, mit denen das Wirken elementarer Naturkräfte auf das Innenleben des Menschen symbolisiert wird. Von zentraler Bedeutung sind hierbei Feuer und Wasser. Während das Feuer auf Boryna magische Kraft ausübt, fühlt sich Antek vom Wasser angezogen. Aus diesem Grund trifft man Antek immer wieder am See. Dort begegnet er auch das erste Mal Jagna, seiner Geliebten und späteren Stiefmutter. Symbolkraft besitzt aber vor allem das Feuer. Es vernichtet Borynas Gegner, den Gutsherrn, und läßt vor der Kulisse des brennenden Gutshofes die Dörfler als Sieger im Waldkonflikt hervorgehen. Das Feuer als reinigendes und zugleich zerstörendes Element leitet außerdem den Wendepunkt im Familienkonflikt der Borynas ein. Indem der Altbauer den Heuschober anzündet, in dem sich das Liebespaar befindet, bereitet er dem inzestösen Liebesverhältnis ein Ende, macht sich jedoch gleichzeitig durch den bestialischen Anschlag auf das Leben seiner Frau und seines Sohnes moralisch schuldig.

Analog zu Boryna und Antek wird Jagna im Verlauf der vier Jahreszeiten wiederkehrend mit der Erde, dem Symbol ewiger Fruchtbarkeit, verglichen. In dieser Hinsicht ist sie also - ebenso wie die Felder und Äcker des Dorfes - passives Objekt des fremden Macht- und Besitzstrebens. Dank dieser Funktion wird der tragische Familienkonflikt in die Naturschilderung und das vom Kampf der Naturelemente bestimmte Weltbild erzählerisch integriert.

Die kollektive Schuld, die Antek, Jagna und das Dorf im Schlußkapitel auf sich laden, wird mit der Schilderung der Vertreibung Jagnas nicht verharmlost und durch die naturalistische Vorstellung vom determinierten Menschen entschuldigt, sondern als Problem von existentieller Tragweite begriffen.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

- REYMONT, Władysław St., Pisma. Wydanie krytyczne. Pod redakcją Zygmunta Szweykowskiego. Opracowali i przygotowali do druku Tomasz Jodełka-Burzecki i Irena Orlewiczowa. Bd. 1-11ff. Warszawa 1968ff.
- Pisma. Z przedmową Zygmunta Szweykowskiego. Opracował i do druku przygotował Adam Bar. Bd. 1-20. Warszawa 1948-1952.
- Pisma. Wydanie zbiorowe zupełne. Ze wstępem Adama Grzymały-Siedleckiego i portretem autora. Bd. 1-20. Warszawa 1921-1925.
- Pisma. Wydanie zbiorowe zupełne. Ze wstępem Zdzisława Dębickiego. Bd. 1-48. Wydawnictwo Tygodnika Ilustrowanego. Warszawa 1930-1934.
- Dzieła wybrane. Wybór i redakcja: H. Markiewicz i J. Skórnicki. Bd. 1-12. Kraków ²1957.
- Przegrana. (Kilka scen dramatu.) In: Museion 6 (1911), 37-57.
- Z ziemi chełmskiej. Wrażenia i notatki. Warszawa o. J. (1916)
- Pęknięty dzwon. Nowele. Pod redakcją Stanisława Lema. Lwów-Poznań 1925. (Biblioteka Laureatów Nobla Nr. 30)
- Przysięga. Nowele. Warszawa o. J. (1925. Biblioteka dzieł wyborowych. Jahrg. 2. Bd. 1)
- Krosnowa i świat. Nowele. Z przedmową Adama Grzymały-Siedleckiego. Warszawa 1928.
- Die polnischen Bauern. Jena ²1916.
- Bauernnovellen. Übersetzt von J. P. von Ardeschah. Berlin o. J. (1925)
- Die Bauern. Eine polnische Familienchronik. Düsseldorf-Köln 1975.

- GOETHE, Johann Wolfgang, *Sämtliche Werke in 18 Bänden. München 1977.*
- GOSTOMSKI, Anzelm, *Gospodarstwo. Biblioteka Narodowa. Serie I. Bd. 139. Wrocław 1951.*
- LUBOMIRSKI, Stanisław Herakliusz, *Eklezjastes. In: Kazimiera Żukowska (Hrsg.), Poeci polscy od średniowiecza do baroku. Warszawa 1977, 621-632.*
- MICKIEWICZ, Adam, *Dzieła. Wydanie Narodowe. Bd. 1-16. Warszawa 1948-1955.*
- DERS., *Pan Tadeusz. Biblioteka Narodowa. Serie I. Nr. 83. Wrocław etc. ⁶1971.*
- PRUS, Bolesław, *Placówka. Powieść. Opracował Tadeusz Żabski. Biblioteka Narodowa. Serie I. Nr. 251. Wrocław etc 1987.*
- SIENKIEWICZ, Henryk, *Wybór nowel i opowiadań. Biblioteka Narodowa. Serie I. Nr. 231. Wrocław etc. ²1986.*
- ZOLA, Emile, *Die Erde. München 1976.*

Sekundärliteratur:

- ADAMSKI, Jerzy (Hrsg.), Literatura Polski Ludowej. Oceny i prognozy. Materiały z konferencji pisarzy w lutym 1985 roku. Warszawa 1986.
- ALEWYN, Richard, Die Perspektive des Lesers. In : Helmut Popp (Hrsg.), Erzählen 1. (Erzähltheorie.) München ²1980, 64-66.
- ALTVATER, Friedrich, Wesen und Form der deutschen Dorfgeschichte im neunzehnten Jahrhundert. (Nachdruck.) Nendeln/Liechtenstein 1967.
- ANDEREGG, Johannes, Fiktion und Kommunikation. Ein Beitrag zur Theorie der Prosa. Göttingen ²1977.
- ARDESCHAH, Jean Paul d', Einführung in: W. S. Reymont, Die polnischen Bauern. Bd. 1. Jena ²1916, I-XXXII.
- ASMUTH, Bernhard / BERG-EHLERS, Luise, Stilistik. Opladen ³1978.
- BACHÓRZ, Józef, Pozytywistka na rozdrożu. In: Tadeusz Bujnicki u. Janusz Maciejewski (Hrsg.), Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku. Wrocław 1986, 25-39.
- BACHTIN, Michail M. Die Ästhetik des Wortes. Herausgegeben und eingeleitet von Rainer Gröbel. Aus dem Russischen übersetzt von Rainer Gröbel und Sabine Reese. Frankfurt am Main 1979.
- BAR, Adam, Nachwort in: Władysław St. Reymont, Pisma. Z przedmową Zygmunta Szwejkowskiego. Opracował i do druku przygotował Adam Bar. Bd. 1. Pierwsze utwory. Warszawa 1952, 425-435.
- BEDNAREK, Bogusław, O autentyczny tekst wiersza Władysława Reymonta pt. "Aktory". In: Prace Literackie 18 (1976), Nr. 374, 131-133.
- BEER, Johannes (Hrsg.), Der Romanführer. Stuttgart 1957, 319-323.
- BEREZA, Henryk, Związki naturalne. Szkice literackie. Warszawa 1972.
- Bibliografia literatury polskiej. "Nowy Korbut". Literatura pozytywizmu i Młodej Polski. Bd. 15. Warszawa 1977, 370-417.
- BOGUSKAWSKA, Zofia, Język polski. Komentarz metodyczny dla klasy XI. Heft 1. Warszawa ³1953, 50-55.

- BOOTH, Wayne C., Die Rhetorik der Erzählkunst. Bd. 1/2. Heidelberg 1974.
- BRAAK, Ivo (Hrsg.), Poetik in Stichworten. Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. Kiel 1980.
- BRODZKA, Alina, Nachwort in: Władysław St. Reymont, Nowele wybrane. Warszawa 1972, 202-213.
- BRÜCKNER, Aleksander, Słownik etymologiczny języka polskiego. Warszawa 1970.
- BRZEZIŃSKI, Mieczysław, Beletrystyka ludowa i ... nasi wielcy. In: Stanisław Fita, "Placówka" Bolesława Prusa. Warszawa 1980, 185-187.
- BRZozowski, Stanisław, Współczesna powieść i krytyka literacka. Opracował i wstępem opatrzył Jan Zygmunt Jakubowski. Warszawa 1971, 120-123.
- DERS., Pamiętnik. (Nachdruck.) Kraków-Wrocław 1985.
- BUDDENSIEG, Hermann, Wer übertrug "Chłopi" (Die Bauern) von Reymont ins Deutsche? In: Mickiewicz-Blätter 60 (1971), 79-85.
- BUDRECKA, Aleksandra, Zagadnienie natury i cywilizacji w twórczości Reymonta. In: Prace Polonistyczne 24 (1968), 43-61.
- BUDRECKI, Lech, Sprawa Władysława Reymonta. In: Pamiętnik Literacki 42 (1951), Heft 1, 41-76.
- DERS., Władysław Reymont. Zarys monograficzny. Warszawa 1953.
- DERS., Nachwort in: Władysław St. Reymont, Dzieła wybrane. Wybór i redakcja: H. Markiewicz i J. Skórnicki. Bd. 7. Kraków 1957, 325-341.
- BUDZYK, Kazimierz, Gwara a utwór literacki. In: Ders. (Hrsg.), Stylistyka teoretyczna w Polsce. Warszawa 1946, 221-234.
- BUJNICKI, Tadeusz, "Szkice węglem" Henryka Sienkiewicza. In: Pamiętnik Literacki 54 (1963), Heft 1/2, 33-62.
- BUKOWSKI, Kazimierz, Władysław St. Reymont. Próba charakterystyki. Lwów etc. 1927.
- BURKE, Kenneth, Dichtung als symbolische Handlung. Eine Theorie der Literatur. Frankfurt am Main 1966.
- BURSZA, Józef, Chłopskie źródła kultury. Warszawa 1985.

- BYSTRON, Jan St., Kultura ludowa. Biblioteka kultury. Bd. 1. Warszawa ²1947.
- CHLEBOWSKI, Bronisław, Rozwój kultury polskiej w treściwym zarysie przedstawiony. Warszawa o. J., 187-191.
- CHMIEŁOWSKI, Piotr, Pisma krytycznoliterackie. Bd. 2. Warszawa 1961, 284-290.
- CHUDZIŃSKI, Edward, W kręgu kultury i literatury chłopskiej. 1918-1939. Warszawa 1985.
- CSAPLÁROS, István, Recepcja twórczości Reymonta na Węgrzech. In: Prace Polonistyczne 24 (1968), 148-175.
- CURTIUS, Ernst Robert, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern ²1954.
- DETKO, Jan, Nieznany list Reymonta. In: Miesięcznik Literacki 8 (1967), 114.
- DERS., Temat wielkiego miasta w twórczości Żeromskiego i Reymonta. In: Żeromski i Reymont. Warszawa 1978, 126-156.
- DĘBICKI, Zdzisław, Vorwort in: Władysław St. Reymont, Pisma. Wydanie zbiorowe zupełne. Ze wstępem Zdzisława Dębickiego. Bd. 1. Wydawnictwo Tygodnika Ilustrowanego. Warszawa 1930, 5-20.
- DIEDERICHS, Eugen, Eine Beschwerde für das Publikum. In: Otto Mallek, Die Aufnahme der "Bauern" von Reymont in Deutschland. (Einige Aspekte zur Frage der literarischen Rezeption). Phil. Diss. Leipzig o. J. (1969) Masch., 225-226.
- DOROSZEWSKI, Witold, Słownik języka polskiego. Bd. 1-11. Warszawa 1958-1969.
- DERS., Słownik poprawnej polszczyzny. Warszawa ³1981.
- DZENDZEL, Henryk, O Reymoncie. Wspomnienia. Warszawa 1972.
- EHRENFEUCHT, Feliks, O prawdzie w literaturze. In: Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu. Biblioteka Narodowa. Serie I. Nr. 249. Wrocław etc. 1985, 101-116.
- ERMATINGER, Emil, Das dichterische Kunstwerk. Grundbegriffe der Urteilsbildung in der Literaturgeschichte. Leipzig und Berlin ³1939.

- FALKOWSKI, Zygmunt, Władysław Reymont. Człowiek i twórczość. Poznań 1929.
- FARON, Bolesław, Nachwort in: Władysław Orkan, Komornicy i opowiadania wybrane. Warszawa 1975, 255-268.
- FELDMAN, Wilhelm, Współczesna literatura polska. Okresem 1919-1930 uzupełnił Stefan Koźmicki. Kraków 1930, 159-161.
- FIK, Ignacy, Wybór pism krytycznych. Warszawa 1961, 368-391.
- FORSTER, E. M., Aspects of the Novel. Edited by Oliver Stallybrass. Harmondsworth 1985.
- FRANKO, Iwan, Chłop polski w świetle poezji polskiej. In: Bolesław Fita, "Placówka" Bolesława Prusa. Warszawa 1980, 145-164.
- FRENZEL, Elisabeth, Stoff-, Motiv- und Symbolforschung. Stuttgart 1978.
- DIES., Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart 1980.
- FRIEDEMANN, Käte, Die Rolle des Erzählers in der Epik. (Nachdruck.) Darmstadt 1965.
- FRIEDMAN, Norman, Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept. In: Publications of The Modern Language Association of America. Bd. 70 (1955), 1160-1184.
- GALAS, Piotr, Nazwy krów z przyrostkiem -ula w powieści bocheńskiej. In: Symbolae philologicae in honorem Witoldi Taszycki. Wrocław etc. 1968, 85-90.
- GAMDZYK, Maria, Bibliografia przekładów dzieł Władysława Stanisława Reymonta. In: Barbara Kocówna (Hrsg.), Reymont. Z dziejów recepcji twórczości. Warszawa 1975, 392-408.
- GAWORSKA, Ewa, u. a., Problematyka przełomu w badaniach nad krytyką literacką końca XIX wieku. In: Tadeusz Bujnicki u. Janusz Maciejewski (Hrsg.), Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku. Wrocław etc. 1986, 163-181.
- GAZDA, Grzegorz, Reymont i "sfery wyświecające". In: Prace Polonistyczne 24 (1968), 277-283.

- GLASER, Hermann, Kleine Geschichte der modernen Weltliteratur. Frankfurt M. ³1960.
- GŁOWIŃSKI, Michał, Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej. Wrocław etc. 1969.
- DERS., Słownik terminów literackich. Pod redakcją Janusza Skawińskiego. Wrocław etc. 1976.
- DERS., Zarys teorii literatury. Warszawa ⁵1986.
- GOŁĘBIEWSKA, Teresa, Antroponimia Orawy. Kraków 1971.
- GOŁĘBIEWSKI, Bronisław, W poszukiwaniu bohatera chłopskiego. In: Alina Brodzka / Maria Żmigrodzka (Hrsg.), Literatura a współczesne przemiany społeczne. Warszawa 1972, 9-71.
- GORCZYCA, Teresa, Debiut sceniczny Tadeusza Jaroszyńskiego w świetle listów Reymonta. In: Prace Polonistyczne 24 (1968), 202-224.
- GÓRSKI, Konrad, Onomastyka w literaturze polskiej XIX i XX w. In: Pamiętnik Literacki 54 (1963), Heft 1/2, 401-416.
- GRIMM, Reinhold / HERMAND, Jost (Hrsg.), Arbeit als Thema in der deutschen Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Königstein/Ts. 1979.
- GROSBART, Zygmunt, Reymont w Rosji. In: Prace Polonistyczne 24 (1968), 103-128.
- GRZYMAKA-SIEDLECKI, Adam, Vorwort in: Wł. St. Reymont, Pisma. Wydanie zbiorowe zupełne. Ze wstępem Adama Grzymały-Siedleckiego i portretem autora. Bd. 1. Warszawa 1921, 1-82.
- DERS., Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim. Kraków 1961, 246-277.
- GUZIK, Barbara, Piękno folkloru ludowego na podstawie fragmentu "Chłopów" - "Wesele Boryny". In: Polonistyka 21 (1968), Heft 1, 27-30.
- HAJNEC, Lucija, Echa twórczości Żeromskiego i Reymonta w Żużycyckim życiu literackim. In: Żeromski i Reymont. Warszawa 1978, 230-237.
- HALLSTRÖM, Per, Verleihungsrede anlässlich der Überreichung des Nobelpreises für Literatur an Ladislav-Stanislas Reymont am 10. Dez. 1924. In: Ladislav-Stanislas Reymont, Die Bauern. Nobelpreis für Literatur. Nr. 24. Zürich o. J. (1966), 15-17.

- HAMBURGER, Käte, Die Logik der Dichtung. Frankfurt/M -Berlin-Wien ³1980.
- HEIN, Jürgen, Oorfgeschichte. Stuttgart 1976.
- HERBST, Ulrike, Nachwort in: Władysław St. Reymont, Das Gelobte Land. Bd. 2. Leipzig 1984, 361-371.
- HOEFERT, Sigrid (Hrsg.), Russische Literatur in Deutschland. Texte zur Rezeption von den Achtziger Jahren bis zur Jahrhundertwende. Tübingen 1974.
- HVIŠČ, Jozef, Reymont v slovenskej literatúre. In: Prace Polonistyczne 24 (1968), 129-145.
- INGARDEN, Roman, Das literarische Kunstwerk. Tübingen [†] 1972.
- ISER, Wolfgang, Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. München 1976.
- JABŁONOWSKI, Władysław, Mistrzowskie dzieło. In: Stefan Lichański, Chłopi Władysława Stanisława Reymonta. Biblioteka analiz literackich. Nr. 30. Warszawa 1969, 119-121.
- JAKOBSON, Roman, Über den Realismus in der Kunst. In: Jurij Striedter (Hrsg.), Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. München ²1971, 374-391.
- JANION, Maria, Odnawianie znaczeń. Kraków 1980.
- JANKOWSKI, Czesław, "Chłopi" Reymonta i krytyka niemiecka. przyczynek do dziejów literatury naszej na obczyźnie. Warszawa 1914.
- JANOWA, Wanda, u. a. Słownik imion. Wrocław etc. 1975.
- JESKE-CHOIŃSKI, Teodor, Typy i ideały pozytywnej beletrystyki polskiej. In: Bolesław Fita, "Placówka" Bolesława Prusa. Warszawa 1980, 142-145.
- JODEŁKA-BURZECKI, Tomasz, U źródeł "Chłopów" Reymonta. In: Twórczość 9 (1967), 129-132.
- DERS., Nad tekstami "Chłopów". In: Władysław St. Reymont, Pisma. Wydanie krytyczne. Pod redakcją Zygmunta Szwejkowskiego. Opracowali i przygotowali do druku Tomasz Jodełka-Burzecki i Irena Orlewiczowa. Bd. 7. Warszawa 1970, Anh., 5-200.
- DERS. / KOCÓWNA, Barbara (Hrsg.), Władysław St. Reymont. Listy do rodziny. Warszawa 1975.

- DERS., Reymont przy biurku. Z zagadnień warsztatu pisarskiego. Warszawa 1978.
- DERS., Władysław St. Reymont. Miłość i katastrofa. Listy do Wandy Szczukowej. Warszawa 1978.
- JODKOWSKI, Stanisław, Podstawy polskiej składni. Warszawa ²1977.
- KAHRMANN, Cordula, u. a., Erzähltextanalyse. Eine Einführung mit Studien- und Übungstexten. Königstein/Ts. 1986.
- KAMIŃSKA, Maria, O stylizacji gwarowej w Chłopach Reymonta. In: Prace Polonistyczne 24 (1968), 91-102.
- KANIA, Stanisław / TOKARSKI, Jan, Zarys leksykologii i leksykografii polskiej. Warszawa 1984.
- KANZOG, Klaus, Erzählstrategie. Eine Einführung in die Normeinübung des Erzählens. Heidelberg 1976.
- KARAŚ, Mieczysław, O gwarowych formantach onomastycznych. In: Symbolae philologicae in honorem Vitoldi Taszycki. Wrocław etc. 1968, 138-146.
- KARŁOWICZ, Jan, Słownik gwar polskich. Bd. 1-6. Kraków 1900-1911.
- DERS., Słownik języka polskiego. Bd. 1-8. Warszawa 1900-1927.
- KASZYŃSKI, Stanisław, Reymont - człowiek teatru. In: Prace Polonistyczne 24 (1968), 180-201.
- KAYSER, Wolfgang, Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. Bern ³1954.
- DERS., Entstehung und Krise des modernen Romans. Stuttgart 1954.
- Kindlers Literaturlexikon. Bd. 1-8. (Lizenzausgabe.) Weinheim u. Zürich 1986.
- KLEINER, Juliusz, Zarys dziejów literatury polskiej. Wrocław ³1965.
- DERS., Reprezentatywność, symboliczność, alegoryczność (Próba nowej konstrukcji pojęć). In: Problemy teorii literatury. Bd. 1. Wrocław etc. ²1987, 270-273.
- KLEMENSIEWICZ, Zenon, W kręgu języka literackiego i artystycznego. Warszawa 1961.
- DERS., Historia języka polskiego. Warszawa ⁴1980.

- KLESZCZOWA, Izabela, Władysław Stanisław Reymont. Bibliografia. In: Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura okresu Młodej Polski. Serie 5. Bd. 3. Kraków 1973, 68-82.
- KLICH, Edward, Reymontowe "bych zadzwonili, pociągnęli" etc. In: Język Polski 7 (1922), Heft 3, 83-86.
- KLISIEWICZ, Edward, Nazwiska mieszkańców parafii Rudawa k. Krakowa w rozwoju historycznym (na podstawie ksiąg metrykalnych z lat 1570-1897). Studia językoznawcze. Streszczenia prac doktorskich 10. Wrocław etc. 1985.
- KOC, Barbara, Władysław St. Reymont. Listy do Wandy Toczyłowskiej z lat 1907-1912. Warszawa 1981.
- KOCÓWNA, Barbara, Listy Władysława Stanisława Reymonta do brata. In: Pamiętnik Literacki 60 (1969), Heft 2, 161-209.
- DIES., Kto sprawił, że chłopi polscy przemówili po niemiecku? In: Miesięcznik Literacki 10 (1972), 136-137.
- DIES., Pokłosie roku reymontowego. In: Pamiętnik Literacki 65 (1974), Heft 1, 308-319.
- DIES., Reymont. Opowieść biograficzna. Warszawa ²1973.
- DIES., Recepcja w Ameryce. In: Dies. (Hrsg.), Reymont. Z dziejów recepcji twórczości. Warszawa 1975, 360-364.
- DIES., Amerykańska powieść Reymonta. In: Dies. (Hrsg.), Reymont. Z dziejów recepcji twórczości. Warszawa 1975, 275-288.
- DIES., Władysław Reymont. Małe portrety literackie. Warszawa ²1986.
- KOŁACZKOWSKI, Stefan, Kilka uwag o Reymoncie. In: Barbara Kocówna (Hrsg.), Reymont. Z dziejów recepcji twórczości. Warszawa 1975, 65-70.
- KOKODZIEJSKA, Jadwiga, Powstanie bibliotek publicznych i zasady gromadzenia zbiorów. In: O współczesnej kulturze literackiej. Pod redakcją Stefana Żółkiewskiego i Maryli Hopfinger. Bd. 2. Wrocław etc. 1973, 195-219.
- KOMORNICKA (WŁAST), Maria, "Chłopi": "Jesień", "Zima". In: Barbara Kocówna (Hrsg.), Reymont. Z dziejów recepcji twórczości. Warszawa 1975, 177-182.

- KORZENIEWSKA, Ewa, Nachwort in: Władysław St. Reymont, Dzieła wybrane. Wybór i redakcja: H. Markiewicz i J. Skórnicki. Bd. 5. Kraków 1957, 461-470.
- KOTOWSKI, Witold, Pod wiatr. Młodość Reymonta. Łódź 1979.
- KREJČI, Karel, "Sjužet" i "szkic fizjologiczny" w twórczości Żeromskiego i Reymonta. In: Żeromski i Reymont. Warszawa 1978, 109-125.
- KRZYŻANOWSKI, Jerzy R. Władysław Stanisław Reymont. New York 1972.
- KRZYŻANOWSKI, Jerzy R. "Marzyciel" i "Wampir". In: Barbara Kocówna (Hrsg.), Reymont. Z dziejów recepcji twórczości. Warszawa 1975, 168-176.
- KRZYŻANOWSKI, Julian, Władysław St. Reymont. Twórca i dzieło. Lwów 1937.
- DERS., Nauka o literaturze. Wrocław etc. 1966.
- DERS., Neoromantyzm polski. 1890-1918. Wrocław etc. 1971.
- DERS., Sztuka słowa. Rzecz o zjawiskach literackich. Warszawa 1973.
- DERS., Dzieje literatury polskiej. Warszawa 1979.
- DERS. (Hrsg.), Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny. Bd. 1-2. Warszawa 1984-1985.
- KULCZYCKA-SALONI, Janina, Sprawa naturalizmu polskiego. (Problemy pierwszej jego fazy.) In: Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu. Serie 3. Wrocław etc. 1984, 49-81.
- KURZ, Gerhard, Metapher, Allegorie, Symbol. Göttingen 1988.
- KURZOWA, Zofia, Uwagi o nazwach bohaterów Trylogii Sienkiewicza. In: Symbolae philologicae in honorem Vitoldi Taszycki. Wrocław etc. 1968, 182-192.
- LAM, Andrzej, Mensch, Natur und Zivilisation in der zeitgenössischen polnischen Literatur. In: Weimarer Beiträge 26 (1980), Heft 4, 52-59.
- LÄMMERT, Eberhard, Bauformen des Erzählens. Stuttgart 1980.
- LANGE, Antoni, Władysław Reymont. In: Stefan Lichański, Władysław Stanisław Reymont. Warszawa 1984, 130-142.
- LECHOWA, Irena, Pozycja Reymonta wobec kultury ludowej. In: Prace Polonistyczne 24 (1968), 62-81.

- LEHR-SPEŁAWIŃSKI, Tadeusz, Język polski. Pochodzenie, powstanie, rozwój. Warszawa 1978.
- LESZCZYŃSKI, Rafał, Listy Reymonta w zbiorach Miejskiej Biblioteki Publicznej w Bydgoszczy. In: Prace Polonistyczne 24 (1968), 266-276.
- LETTENBAUER, Wilhelm, Die polnische Romantik. In: Die europäische Romantik. Mit Beiträgen von Ernst Behler, Heinrich Fauteck, Clemens Heselhaus, Wolfram Krömer, Wilhelm Lettenbauer u. a. Frankfurt am Main 1972, 479-523.
- LICHAŃSKI, Stefan, Chłopi Władysława Stanisława Reymonta. Biblioteka analiz literackich. Nr. 30. Warszawa 1969.
- DERS., Władysław Stanisław Reymont. Warszawa 1984.
- DERS., Pisarstwo wsi i ziemi. Szkice i eseje. (Warszawa) 1986.
- LINDE, M. Samuel Bogumił, Słownik języka polskiego. Bd. 1-6. Warszawa 1951.
- LORENTOWICZ, Jan, Spojrzenie wstecz. Kraków 1957.
- LOTMAN, Jurij M., Die Struktur literarischer Texte. Übersetzt von Rolf-Dietrich Keil. München 1972.
- DERS., Die Analyse des poetischen Textes. Herausgegeben, eingeleitet und übersetzt von Rainer Grübel. Kronberg/Ts. 1975.
- LÜCK, Kurt, Der Mythos vom Deutschen in der polnischen Volksüberlieferung und Literatur. Forschungen zur deutsch-polnischen Nachbarschaft. Posen 1938.
- LUKÁCS, Georg, Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Darmstadt und Neuwied 1987.
- MACIEJEWSKA, Irena, Wielkie miasto w prozie okresu Młodej Polski a problemy naturalizmu. In: Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu. Serie 3. Wrocław etc. 1984, 197-222.
- MACIEJEWSKI, Jarosław, "Wielkopolskie" opowiadania Henryka Sienkiewicza. Z pamiętnika poznańskiego nauczyciela. Za chlebem. Bartek Zwycięzca. Poznań 1957.
- MAJDA, Jan (Hrsg.), Okresy literackie. Warszawa 1985.
- MALCZEWSKI, Jan, Szkolny słownik terminów nauki o języku. Warszawa 1979.

- MALLEK, Otto, Die Aufnahme der "Bauern" von Reymont in Deutschland. (Einige Aspekte zur Frage der literarischen Rezeption). Phil. Diss. Leipzig o. J. (1969) Masch.
- DERS., Dzieje "Chłopów" Reymonta na niemieckim obszarze językowym. In: Żeromski i Reymont. Warszawa 1978, 209-229.
- MARCZEWSKI, Jacek, Jak wykorzystałem słuchowiska radiowe do lekcji o "Chłopach" Reymonta. In: Polonistyka 21 (1968), Heft 1, 31-35.
- MARKIEWICZ, Henryk, Nachwort in: Władysław St. Reymont, Dzieła wybrane. Wybór i redakcja: H. Markiewicz i J. Skórnicki. Bd. 12. Kraków 1957, 341-375.
- DERS., Tradycje i rewizje. Warszawa 1957.
- DERS., Główne problemy wiedzy o literaturze. Kraków 1980.
- DERS., Pytania do semiotyków. In: Teoretycznoliterackie tematy i problemy. Pod redakcją Janusza Sławińskiego. Wrocław etc. 1986, 61-78.
- DERS., Literatura pozytywizmu. Warszawa 1986.
- MARTUSZEWSKA, Anna, W stronę powieści popularnej. Pisarstwo Marii Rodziewiczówny w latach 1887-1904. In: Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu. Serie 1. Wrocław etc. 1980, 201-215.
- MARX, Leonie, Die deutsche Kurzgeschichte. Stuttgart 1985.
- MATAWOWSKA, Zofia, Epicki obraz pracy chłopskiej w powieści "Chłopi" W. S. Reymonta. In: Polonistyka 21 (1968), Heft 1, 24-27.
- MATUSZEWSKI, Ignacy, O twórczości i twórcach. Studia i szkice literackie. Wyboru dokonał i opracował Samuel Sandler. Bd. 2. Warszawa 1965, 210-239.
- MECKSEPER, Cord / SCHRAUT, Elisabeth (Hrsg.), Die Stadt in der Literatur. Mit Beiträgen von Uwe Böker, Hartwig Isernhagen, Volker Klotz, Christoph Perels und Ralf-Rainer Wuthenow. Göttingen 1983.
- MIAZGOWSKI, Bronisław, Reymont we Francji. Listy do tłumacza "Chłopów" F.-L. Schoella. Warszawa 1967.
- MIAŻEK, Bonifacy, Polnische Literatur 1863-1914. Darstellung und Analyse. Wien 1984.

- MIKULSKI, Tadeusz, Spotkania wrocławskie. Katowice ³1966.
- MILSKA, Anna, Pisarze polscy. Wybór sylwetek. Warszawa 1972.
- MIODEK, Jan, Rzecz o języku polskim. Szkice o współczesnej polszczyźnie. Wrocław etc. 1983.
- MIODOŃSKA-BROOKES, Ewa, KULAWIK, Adam, TATARA Marian, Zarys poetyki. Warszawa ³1978.
- MORRIS, Charles William, Zeichen, Sprache und Verhalten. Mit einer Einführung von Karl-Otto Apel. Frankfurt/M. etc. 1981.
- MORSTIN, Ludwik Hieronim, Spotkania z ludźmi. Kraków 1957.
- MUIR, Edwin, The Structure of The Novel. London ²1979.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan, Kapitel aus der Ästhetik. Frankfurt am Main ⁴1982.
- MUSCHG, Walter, Tragische Literaturgeschichte. Bern ⁵1983.
- MUSIOL, Karol, Die "Bauern" von Władysław Reymont. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte der deutschen Übersetzung. In: Mickiewicz-Blätter 40/41 (1969), 25-31.
- MUSIOŁEK, Karin, Źorska Księga chrztów z lat 1629-1679. In: Onomastica Slavogermanica 10 (1976), 131-163.
- NITSCH, Kazimierz, Mowa ludu polskiego. Kraków 1911.
- NOWOSIELSKI, Kazimierz, Nowa księga przysłów polskich i wyrażeń przysłowiowych polskich. Bd. 1-4. Warszawa 1969-78.
- NYCZ, Ryszard, Ryzyko obecności. Doświadczenie biograficzne i powieść chłopska. Warszawa 1983.
- DERS., Dwa pejzaże Reymonta. In: Pamiętnik Literacki 65 (1974), Heft 3, 65-81.
- DERS., Tezy o mimetyczności. In: Teoretycznoliterackie tematy i problemy. Pod redakcją Janusza Sławińskiego. Wrocław etc. 1986, 53-60.
- OBREŃBSKA, A., Neologizmy gwarowe u Reymonta. In: Język Polski 21 (1936), Heft 2, 54-55.
- OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, Aleksandra, Semantyka wypowiedzi poetyckiej. (Preliminaria.) Wrocław etc. 1985.

- OPACKI, Ireneusz, Gra symetrii. (Z legend dawnego Egiptu Bolesława Prusa.) In: Nowela, opowiadanie, gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych. Pod redakcją Kazimierza Bartoszyńskiego, Marii Jasińskiej-Wojtkowskiej, Stefana Sawickiego. Warszawa 1974, 88-112.
- ORKOWSKI, Leon, Reymont w Ameryce. Listy do Wojciecha Morawskiego. Warszawa 1970.
- PEIPER, Tadeusz, "Wstęp" do "Małżeństwa Macieja Boryny". In: Ders., Pisma. Bd. 2. Kraków 1972, 55-62.
- DERS., "Chłopi" w tłumaczeniu hiszpańskim. In: Ders., Pisma. Bd. 2. Kraków 1972, 63-67.
- PELC, Jerzy, Zastosowanie funkcji semantycznych do analizy pojęcia metafory. In: Problemy teorii literatury. Bd. 1. Wrocław etc. 1987, 86-118.
- PETSCH, Robert, Die lyrische Dichtkunst. Ihr Wesen und ihre Formen. Halle (Saale) 1939.
- DERS., Wesen und Formen der Erzählkunst. Halle (Saale) 1942.
- PFISTER, Manfred, Das Drama. Theorie und Analyse. München 1988.
- PIECHAL, Marian, Żywe źródła. Warszawa 1985.
- PIGOŃ, Stanisław, Zarys nowszej literatury ludowej (Przed rokiem 1920). Kraków 1946.
- PIPREK, Jan, u. a., Wielki słownik polsko-niemiecki. Bd. 1-2. Warszawa 1984.
- PISZCZKOWSKI, Mieczysław, Zagadnienia wiejskie w literaturze polskiego Oświecenia. Teil 1. Kraków 1960.
- PLETT, Heinrich F., Textwissenschaft und Textanalyse. Semiotik, Linguistik, Rhetorik. Heidelberg 1979.
- PKAUSZEWSKI, Andrzej, Funkcje stylistyczne przysłów w prozie Reymonta. In: Prace Polonistyczne 24 (1968), 82-90.
- PODRAZA-KWIATKOWSKA, Maria, Somnambulicy - Dekadenci - Herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski. Kraków-Wrocław 1985.
- POTOCKI, Antoni, Szkice i wrażenia literackie. (H. Sienkiewicz, Wł. St. Reymont, Ig. Dąbrowski, St. Żeromski, W. Sieroszewski, K. Tetmajer, J. Kasprówic, Ant. Lange i inni.) Lwów 1903, 42-51.

- PROPP, Vladimir, Morphologie des Märchens. Herausgegeben von Karl Eimermacher. (Frankfurt am Main) 1975.
- PRZYBOSĆ, Julian (Hrsg.), Jabłoneczka. Antologia polskiej pieśni ludowej. Warszawa ²1957.
- PUCHALSKA, Mirosława, Nachwort in: Władysław St. Reymont, Dzieła wybrane. Wybór i redakcja: H. Markiewicz i J. Skórnicki. Bd. 3. Kraków ²1957, 285-303.
- REHM, Walter, Gontscharov und Jakobsen oder Langeweile und Schwermut. Göttingen 1963.
- DERS., Der Dichter und die neue Einsamkeit. Aufsätze zur Literatur um 1900. Herausgegeben von Reinhardt Habel. Göttingen 1969.
- RHODE, Gotthold, Kleine Geschichte Polens. Darmstadt 1965.
- RIEHL, Wilhelm Heinrich, Die bürgerliche Gesellschaft. Herausgegeben und eingeleitet von Peter Steinbach. Frankfurt/M. etc. 1976.
- RÖHRICH, Lutz / MIEDER, Wolfgang, Sprichwort. Stuttgart 1977.
- ROSNER, Katarzyna, Świat przedstawiony a funkcja poznawcza dzieła literackiego. In: Problemy teorii literatury. Bd. 2. Wrocław etc. ²1987, 75-96.
- ROSPOND, Stanisław, Słownik nazwisk śląskich. Bd. 1/2. Wrocław etc. 1967/1973.
- DERS., Gramatyka historyczna języka polskiego. Warszawa ³1979.
- RURAWSKI, Józef, Władysław Reymont. Profile. Warszawa 1977.
- R. W., O bibliograficznym rejestrze angielskich przekładów Reymonta. In: Prace Polonistyczne 24 (1968), 176-179.
- RZEUSKA, Maria, "Chłopi" Reymonta. Warszawa 1950.
- DIES., Problemy akcji w "Chłopach" Reymonta. In: Prace ofiarowane Kazimierzowi Wóycickiemu. Wilno 1937. (Nachdruck. Würzburg 1978), 449-466.
- SAFAREWICZOWA, Halina, Tytuły grzecznościowe w Panu Tadeuszu. In: W służbie nauce i szkole. Księga pamiątkowa poświęcona Profesorowi Doktorowi Zenonowi Klemensiewiczowi. Warszawa 1970, 267-275.

- SAPPOK, Christian, Die Bedeutung des Raumes für die Struktur des Erzählwerks. Slavistische Beiträge 47. München 1970.
- SCHERER VIRSKI, Olga, The Modern Polish Short Story. Phil. Diss. Columbia University 1952.
- SCHMITT, Albert R., Schuld im Werke von Siegfried Lenz: Betrachtungen zu einem zeitgemäßen Thema. In: Festschrift für Detlev W. Schumann zum 70. Geburtstag. Mit Beiträgen von Schülern, Freunden und Kollegen. Herausgegeben von Albert R. Schmitt. München 1970, 369-382.
- SCHOELL, Franck L., Étude sur le roman paysan naturaliste d' Emile Zola a Ladislas Reymont. In: Revue de littérature comparée 7 (1927), 254-299.
- DERS., Czwadzieści lat później... In: Bronisław Miazgowski, Reymont we Francji. Listy do tłumacza "Chłopów" F.-L. Schoella. Warszawa 1967, 81-93.
- SCHUTTE, Jürgen, Einführung in die Literaturinterpretation. Stuttgart 1985.
- SCHWARZE, Hans-Wilhelm, Ereignisse, Zeit und Raum. Sprechsituationen in narrativen Texten. In: Hans-Werner Ludwig (Hrsg.), Arbeitsbuch Romananalyse. Tübingen 1982, 145-188.
- SIEKIERSKI, Stanisław, Współczesne funkcje społeczne literatury klasycznej. In: O współczesnej kulturze literackiej. Pod redakcją Stanisława Żółkiewskiego i Maryli Hopfinger. Bd. 2. Wrocław etc. 1973, 169-193.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor, Theorie der Prosa. Herausgegeben und aus dem Russischen übersetzt von Gisela Drohla. Frankfurt am Main 1984.
- SKORUPKA, Stanisław, u. a., Mały słownik języka polskiego. Warszawa 1968.
- SKÓRNICKI, Jerzy, Nachwort in: Władysław St. Reymont, Dzieła wybrane. Wybór i redakcja: H. Markiewicz i J. Skórnicki. Bd. 9. Kraków 1957, 595-609.
- SKUBALANKA, Teresa, Historyczna stylistyka języka polskiego. Przekroje. Wrocław etc. 1984.
- SKUTNIK, Tadeusz, Vorwort in: Władysław Stanisław Reymont, Burza. Gdańsk. 1979, 5-19.

- SKWARCZYŃSKI, Zdzisław, Władysław Reymont. Łódź 1948.
- DERS., Reymont - i Reymontiana. Rozprawy i materiały. In: Prace Polonistyczne 24 (1968), 5-42.
- DERS., Dwa listy Reymonta. In: Prace Polonistyczne 24 (1968), 262-265.
- SKAŃSKI, Franciszek, Słownik etymologiczny języka polskiego. Bd. 1. Kraków 1952-1956.
- SMOCZYŃSKI, Paweł, O semantycznych i morfologicznych właściwościach sufiksu -ski w nazwiskach polskich. In: Studia językoznawcze poświęcone Profesorowi Doktorowi Stanisławowi Rospondowi. Wrocław 1966, 435-443.
- SOBIERAJSKI, Leonard, Wieś i dwór w Chłopach. In: Stefan Lichański, Chłopi Władysława Stanisława Reymonta. Biblioteka analiz literackich. Nr. 30. Warszawa 1969, 128-130.
- SPEINA, Jerzy, Pewnego dnia... Władysława Stanisława Reymonta. In: Nowela, opowiadanie, gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych. Pod redakcją Kazimierza Bartoszyńskiego, Marii Jasińskiej-Wojtkowskiej, Stefana Sawickiego. Warszawa 1974, 124-135.
- DERS., Bohater na prowincji. Problematyka przestrzeni artystycznej w polskiej prozie naturalistycznej. In: Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu. Serie 3, Wrocław etc. 1984, 223-239.
- STAIGER, Emil, Grundbegriffe der Poetik. Zürich 1951.
- DERS., Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte. Zürich 1955.
- STANZEL, Franz K., Typische Formen des Romans. Göttingen 1981.
- DERS., Theorie des Erzählens. Göttingen 1985.
- STARNAWSKI, Jerzy, Dwa listy Reymonta do Henryka Wiercieńskiego. In: Prace Polonistyczne 24 (1968), 259-261.
- STEMPEL, Wolf-Dieter, Ironie als Sprechhandlung. In: Das Komische. Poetik und Hermeneutik VII. Herausgegeben von Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning. München 1976, 205-235.
- STĘPNIK, Krzysztof, Poetyka gawędy wierszowanej. Wrocław 1983/84.

- DERS., Wokół literatury. 1905-1907 r. In: Eugenia Koch (Hrsg.), Między literaturą a historią. Z tradycji idei niepodległościowych w literaturze polskiej XIX i XX w. Lublin 1986, 128-140.
- STIERLE, Karlheinz, Text als Handlung. Perspektiven einer systematischen Literaturwissenschaft. München 1975.
- ŚWIDERSKA, Halina, Dialekt Księstwa Łowickiego. In: Prace Filologiczne 14 (1929), 257-413.
- TALIKOWSKI, Stefan, Reymont w kręgu rodzinnym. Łódź 1973.
- TASZYCKI, Witold, Rozprawy i studia polonistyczne. Bd. 1. Onomastyka. Wrocław etc. 1958.
- DERS., Słownik staropolskich nazw osobowych. Bd. 1-6. Wrocław etc. 1965-1983.
- THÖMING, Jürgen C., Bildlichkeit. In: Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft. Herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold und Volker Sinemus. Bd. 1: Literaturwissenschaft. München 1975, 187-199.
- TOKARSKI, Jan, Fleksja polska. Warszawa 1978.
- TUMAS-RICHTER, Emilia Alicia, A Comparative Analysis of Women Characters in The Quiet Don By M. Sholokhov And The Peasants By W. Reymont. (Russian Text.) University of Colorado 1977.
- UEDING, Gert, Rhetorik des Schreibens. Eine Einführung. Frankfurt am Main 1986.
- URBAŃCZYK, Stanisław, Zarys dialektologii polskiej. Warszawa 1972.
- DERS. (Hrsg.), Encyklopedia wiedzy o języku polskim. Wrocław etc. 1978.
- USPENSKIJ, Boris A., Poetik der Komposition. Struktur des künstlerischen Textes und Typologie der Kompositionsform. Frankfurt a. Main 1975.
- VELEA, Stan, Reymont po rumuńsku. In: Barbara Kocówna (Hrsg.), Reymont. Z dziejów recepcji twórczości. Warszawa 1975, 380-391.
- VOGT, Jochen, Aspekte erzählender Prosa. Opladen 1986.

- ВОЛОШИНОВ, В. Н., Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке. (Nachdruck.) The Hague-Paris 1972.
- WALZEL, Oskar, Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Berlin-Neubabelsberg 1923.
- WAPIŃSKI, Roman, Narodowa Demokracja 1893-1939. Ze studiów nad dziejami myśli nacjonalistycznej. Wrocław etc. 1980.
- WARNEŃSKA, Monika, Medium piszące. Łódź 1970.
- DIES., Śladami pisarzy. Warszawa [†]1972.
- WARNING, Rainer (Hrsg.), Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. München 1975.
- WĘDKIEWICZ, Stanisław, "Chłopi" Reymonta w Szwecji. Dokoła Literackiej Nagrody Nobla z 1924 r. Kraków 1925.
- WĘGLARZ, Wiktor, Z zagadnień gwarowych w "Chłopach" Reymonta. In: Język Polski 21 (1936), Heft 1, 5-12.
- WEIMANN, Robert, "New Criticism" und die Entwicklung bürgerlicher Literaturwissenschaft. Geschichte und Kritik autonomer Interpretationsmethoden. München [‡]1974.
- WEINRICH, Harald, Semantik der kühnen Metapher. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 37 (1963), Heft 3, 324-344.
- WEINTRAUB, Wiktor, Wyznaczniki stylu realistycznego. In: Problemy teorii literatury. Bd. 1. Wrocław etc. [‡]1987, 274-287.
- WELLEK, René / WARREN, Austin, Theorie der Literatur. (Neuaufgabe.) Königstein/Ts. 1985.
- WERLICH, Egon, Typologie der Texte. Entwurf eines textlinguistischen Modells zur Grundlegung einer Textgrammatik. Heidelberg [‡]1979.
- WIERZBOWSKI, Ryszard, Z lwowskich i krakowskich kontaktów Reymonta. In: Prace Polonistyczne 24 (1968), 225-240.
- WILKOŃ, Aleksander, Nazewnictwo w utworach Stefana Żeromskiego. Wrocław etc. 1970.
- WILPERT, Gero von, Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart. [‡]1979.

- WINKLOWA, Barbara, Polska Akademia Literatury. In: O współczesnej kulturze literackiej. Pod redakcją Stefana Żółkiewskiego i Maryli Hopfinger. Bd. 2. Wrocław etc. 1973, 275-314.
- WÓYCICKI, Kazimierz, Z pogranicza gramatyki i stylistyki. (Mowa zależna, niezależna i pozornie zależna.) In: Kazimierz Budzyk (Hrsg.), Stylistyka teoretyczna w Polsce. Warszawa 1946, 161-191.
- WUNBERG, Gotthart (Hrsg.), Die Literarische Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende. Frankfurt am Main 1971.
- WYKA, Kazimierz, Z zagadnień gwarowych w "Chłopach" Reymonta. In: Język Polski 21 (1936), Heft 1, 13-14.
- DERS., Problemy czasowości w "Chłopach" Reymonta. O potrzebie historii literatury. Warszawa 1969.
- DERS., Próba nowego odczytania "Chłopów" Reymonta. In: Pamiętnik Literacki 59 (1968), Heft 2, 57-105.
- DERS., Władysław Stanisław Reymont. In: Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura okresu Młodej Polski. Serie 5. Bd. 3. Kraków 1973, 47-68.
- DERS., Reymont, czyli ucieczka do życia. Warszawa 1979.
- DERS., Młoda Polska. Bd. 1/2. Kraków 1987.
- ZARĘBA, Alfred, Nazwy barw w dialektach i historii języka polskiego. Wrocław 1954.
- DERS., O nazwiskach żeńskich typu Kępina, Kępianka we współczesnej polszczyźnie. In: W służbie nauce i szkole. Księga pamiątkowa poświęcona Profesorowi Doktorowi Zenonowi Klemensiewiczowi. Warszawa 1970, 149-154.
- ŻABSKA, Bogusława, Nazwiska żon i dzieci w mowie mieszkańców dawnego powiatu zbaraskiego. In: Studia językoznawcze poświęcone Profesorowi Doktorowi Stanisławowi Rospondowi. Wrocław 1966, 459-464.
- ŻABSKI, Tadeusz, Vorwort in: Bolesław Prus, Placówka. Powieść. Opracował Tadeusz Żabski. Biblioteka Narodowa. Serie I. Nr. 251. Wrocław etc. 1987, III-LIX.
- ŻELEŃSKI (BOY), Tadeusz, Flirt z Melpomeną. Pisma. Bd. 22. Warszawa 1964, 584-585.

- ZIĄTEK, Zygmunt, Tematyka wiejska w prozie współczesnej. In: Alina Brodzka / Maria Żmigrodzka (Hrsg.), Literatura a współczesne przemiany społeczne. Warszawa 1972, 72-135.
- ZIELIŃSKI, Andrzej, Reymont w przekładach i krytyce włoskiej. In: Barbara Kocówna (Hrsg.), Reymont. Z dziejów recepcji twórczości. Warszawa 1975, 365-379.
- ZIMMERMANN, Peter, Der Bauernroman. Antifeudalismus - Konservatismus - Faschismus. Stuttgart 1975.
- ŻÓŁKIEWSKI, Stefan, Kultura. Socjologia. Semiotyka literacka. Studia. Warszawa 1979.

**Bayerische
Staatsbibliothek
München**