

ZOFIA
NAŁKOWSKA
DIE
UNGEDULDIGEN

POLNISCHE BIBLIOTHEK
SUHRKAMP

ZOFIA
NAŁKOWSKA
DIE
UNGEDULDIGEN

ROMAN



POLNISCHE
BIBLIOTHEK
SUHRKAMP

NACHWORT

von Włodzimierz Bolecki

Zofia Nałkowska wurde am 10. November 1884 in Warschau geboren. Ihre Mutter war Lehrerin, ihr Vater, Wacław Nałkowski, seiner Ausbildung nach Geograph, war ein bekannter Gelehrter und Publizist. Im Hause der Nałkowskis trafen sich die Kreise der damaligen sogenannten radikalen Intelligenz, die linke Ansichten vertrat. In den Jahren 1885/86 lebte Nałkowska mit ihren Eltern in Leipzig, danach in Warschau und der Kleinstadt Wołomin bei Warschau, wo Nałkowskas Elternhaus stand. (Heute befindet sich darin ein Museum zu Ehren der Schriftstellerin.) Anfangs wurde Nałkowska zu Hause unterrichtet, später, in den Jahren 1898 bis 1901, besuchte sie eine private Mädchenschule und hörte auch Vorlesungen an der geheimen Fliegenden Universität. Aus eigener Kraft eignete sie sich ein breitgefächertes geisteswissenschaftliches Wissen in Philosophie, Psychologie, Kulturgeschichte, Literatur (sie las fließend vier Sprachen) an, aber auch – nach dem Vorbild des Vaters – in den Naturwissenschaften.

1898 debütierte Zofia Nałkowska als Lyrikerin; ihr erstes Prosawerk, eine Erzählung, veröffentlichte sie 1903. 1904 heiratete sie den Schriftsteller Leon Rygiel, mit ihm zog sie 1906 nach Kielce und schrieb dort für die Zeitung ihres Mannes, die »Echa Kieleckie«. 1907 ging sie wieder nach Warschau und schrieb für viele Zeitschriften – sie veröffentlichte Erzählungen, Artikel und Übersetzungen und trat bei Lesungen und mit Vorträgen zur polnischen Literatur auf. Sehr früh schloß sie sich der feministischen Bewegung an, und ihr Vortrag auf dem Gesamtpolnischen Kongreß der Frauen 1907, in dem sie das Ende der Verlogenheit und ein neues, freies Denken und Handeln in der

weiblichen Erotik einforderte (»Wir wollen das ganze Leben!« – rief sie am Schluß), wurde zur Sensation. Dieses Thema griff sie später immer wieder auf, unter anderem 1932 in dem Artikel »Die Organisation der Erotik«.

1909 trennte sie sich von ihrem Mann, zog nach Krakau, reiste viel, unter anderem durch Italien. Nach der Wiedererlangung der staatlichen Unabhängigkeit Polens 1918 arbeitete Nałkowska im Büro für Auslandspropaganda, beteiligte sich am Entstehen des Polnischen Schriftstellerverbands ZZLP, dessen Vorstand sie später wiederholt angehörte – auch als Vorsitzende und stellvertretende Vorsitzende. 1922 heiratete sie ein zweites Mal, den Unteroffizier J. T. Gorzechowski, einen engen Mitarbeiter Józef Piłsudskis. Diese Ehe ging 1929 in die Brüche. Eine Zeitlang lebte sie bei Wilna, dann in Grodno, in Krakau und in der Schweizer Kleinstadt Leysin-Feydey. 1926 zog sie nach Warschau. Sie veröffentlichte Artikel, Rezensionen, Romane, Erzählungen, Dramen, nahm an Hilfsaktionen für Gefangene teil, engagierte sich für nationale Minderheiten, linke Agitatoren, die Repressionen ausgesetzt waren, und sie führte einen literarischen Salon. Sie reiste viel – nach Frankreich, Jugoslawien, Estland, in die Tschechoslowakei. Sie war Mitglied der Polnischen Akademie für Dichtung, des PEN-Clubs, und sie wurde mit renommierten Literaturpreisen ausgezeichnet.

Während des Zweiten Weltkriegs lebte Zofia Nałkowska in Warschau und hielt sich unter anderem mit einem Tabakladen über Wasser. Als 1944 der Warschauer Aufstand losbrach, wohnte sie bei einer Freundin in der Ortschaft Adamowizna bei Grodzisk Mazowiecki. Nach Ende des Kriegs 1945 lebte sie für kurze Zeit bei Lodz. Sie band sich an die kommunistischen Herrschaftsorgane – als Delegierte im sogenannten Landesnationalrat, später als Abgeordnete im Verfassungsgebenden Sejm und 1952 im ersten Sejm der VR Polen. Sie war Mitglied der marxistischen

Zeitschrift »Kućnica« (Schmiede), arbeitete im ZZLP und im PEN-Club mit, sie reiste als Mitglied offizieller Schriftstellerdelegationen nach Moskau, beteiligte sich 1948 an einer Propagandaveranstaltung in Breslau, die als Weltkongreß der Intellektuellen zur Verteidigung des Friedens firmierte. Sie saß in Kommissionen des Bildungsministeriums und des Kulturministeriums und engagierte sich darüber hinaus in der Hauptkommission zur Erforschung der Deutschen Verbrechen in Polen. Sie erhielt hohe staatliche Auszeichnungen und starb am 17. Dezember 1954.

Nach dem Krieg veröffentlichte Nałkowska den Roman »Węzły życia« (1945, »Lebensfesseln«), den Erzählband »Medaliony« (1946, »Medaillons«) und die Fortsetzung ihrer »Charaktere« unter dem Titel »Charaktery dawne i nowe« (1948, »Alte und neue Charaktere«). Seit dem Jahr 1896 führte Nałkowska bis an ihr Lebensende ihr »Tagebuch«, das zu ihren literarischen Meisterwerken zählt.

Als 1939 der Roman »Die Ungeduldigen« erschien, war seine Verfasserin 53 Jahre alt und gehörte zu den bekanntesten polnischen Schriftstellerinnen. Ihr Œuvre bestand bereits aus über einem Dutzend Erzählbänden, mehreren Dramen und Hörspielen, Dutzenden publizistischer Auftritte, Interviews, Artikeln und Rezensionen, und vor allem – dreizehn Romanen: »Kobiety« (1906, »Frauen«), »Książę« (1907, »Der Prinz«), »Rówieśnice« (1908, »Die Gleichaltrigen«), »Narcyza« (1910, »Narzisse«), »Węże i róże« (1915, »Schlangen und Rosen«), »Hrabia Emil« (1918, »Graf Emil«), »Charaktery« (1922, »Charaktere«), »Romans Teresy Hennert« (1924, »Die Affäre der Teresa Hennert«), »Dom nad łąkami« (1925, »Das Haus an den Wiesen«), »Choucas« (1927), »Niedobra miłość« (1928, »Eine un gute Liebe«), »Granica« (1933, »Die Grenze«).

Die künstlerische Weltanschauung Nałkowskas entstand unter dem Einfluß typischer modernistischer Inspiratio-

nen – unter anderem der Lektüre Arthur Schopenhauers, Friedrich Nietzsches, Oscar Wildes und Henri Bergsons. Die Hauptfiguren der ersten Werke Nałkowskas sind Frauen, die gegen die gesellschaftlichen Convenancen aufbegehren, gegen die Verlogenheit der gelebten Moral, gegen die Ödnis und den Ekel des Alltags. Sie alle wollen sich aus einer Welt losreißen, die sie befangen macht, von den Pflichten, die ihnen die Regeln gesellschaftlichen Miteinanders auferlegen, von einer Sittlichkeit, die der Frau einzig die Rolle der Mutter und tugendsamen Hausherrin zuspricht. Nałkowskas Heldinnen träumen von persönlicher Freiheit, vom Recht auf die Wahl der Liebesform und auf den freien Ausdruck ihrer Erlebnisse (erotischer, ästhetischer und existentieller Natur) – vor allem aber von einer Lebensfülle, die sie in ihrem Privatleben nicht finden werden. Nałkowska faszinierte das reiche geistige Leben ihrer Heldinnen, ihre Sehnsucht nach individueller Freiheit, ihr Bedürfnis nach Schönheit und Kunst, ihr Verlangen nach der Fülle emotionalen und erotischen Erlebens und einer freien Entscheidung über das eigene Schicksal. Schon früh galt Nałkowskas besonderes Interesse dem literarischen Porträt von Menschen; sie veröffentlichte sie später unter dem literarischen Gattungsnamen »Charaktere«. Sie knüpfte hier an die Tradition der Moralistik des 18. Jahrhunderts (Chamfort) wie auch an das Interesse der Modernisten an Psyche und Persönlichkeit des Menschen an. Gleichzeitig griff sie auf das literarische Vorbild französischer Autoren des 19. Jahrhunderts zurück. Das Œuvre Stendhals, Flauberts, Prousts und Dostojewskijs war ihr wohlvertraut.

Während des Ersten Weltkriegs trat in Nałkowskas Werk ein Wandel ein, der darin bestand, daß sie die Mechanismen, die die Persönlichkeit des Menschen prägen, nun tiefer ansetzte als in ihren ersten Werken. Die Schriftstellerin ging davon ab, die Menschen als kunstgoutante Indivi-

duen darzustellen und schlicht Natur und Kunst gegeneinander zu setzen, dafür schenkte sie den gewöhnlichen, durchschnittlichen Menschen mehr Raum, dem Verhältnis des Menschen zur Alltäglichkeit, seiner gesellschaftlichen Umgebung, Familie und Geschichte.

1929 beschrieb sie in ihrer Autobiographie, die sie auf Einladung des deutschen Verlags »Führende Frauen Europas« verfaßte, jene erste Phase ihres Werks:

»Das Schreiben entstand bei mir aus der Sehnsucht nach fremdem Leben, nach dem Leben anderer Menschen. Ich dachte an die Glückseligkeit der Orte, an denen ich nicht war. Ich dachte über mich nach – als eine andere. Über mich – nicht als bessere, glücklichere, aber über mich als die wahre. Eine, für die alle Möglichkeiten ihren Weg zur Freiheit gefunden hatten, der alle Wünsche wahr geworden waren. Meine Lebensgeschichte sehe ich als die Geschichte meines Verhältnisses zu meinem Werk. Auf Trauer und Trost verschwendete ich meine Jugend, aber anders hat es sicher nicht sein können. Freude brachten mir andere Jahre. In der ersten Phase meines Schreibens hatte ich meine Augen in mein Inneres versenkt – in strenger Erforschung und gleichzeitig Bewunderung. [...] Ich war mir selbst Maß der Dinge, ausreichendes Kriterium meines Urteils über die Welt. In meinen Büchern schrieb ich über die Liebe und dachte, jeder habe ein Recht auf sie. Ich schrieb auch über Kunst, über die Schönheit philosophischen Denkens: »Frauen«, »Der Prinz«, »Kätzchen«, »Die Gleichaltrigen«, »Narzisse«, »Schlangen und Rosen«, »Spiel« – diese Bücher gehören in meine Vergangenheit von damals und sind mir heute fremd. Das hatte sich mit dem Kriegsausbruch verändert. Die Welt wand sich in ihren Fugen. Ich sah damals, was der andere Mensch ist, was Menschen sind. Ich sah eine Sache, die mir damals kaum vertraut war: fremdes Leiden. Die neue Serie meiner Bücher ist völlig anders – als hätte ein anderer sie geschrieben.

Nicht nur, daß sie andere Themen aufgreifen, sie haben auch eine völlig andere Form. Der Ort, von dem aus ich schaue, ist ein anderer – also scheint die Welt eine andere und muß anders geschrieben werden. Diese Form, die die Kritik Schlichtheit nannte, entspricht einer solchen Welt-sicht, in der eben die kleinen Dinge und kleinen Menschen Aufmerksamkeit und Mitleid verdienen und die Authentizität zur wichtigsten Forderung künstlerischer Schönheit wird. Meine Gedanken über den Krieg, meine tiefinnerste Überzeugung, daß der Krieg ein Übel ist, unabhängig davon, worum er geführt wird, habe ich in den Büchern ›Graf Emil‹ und ›Blutsgeheimnisse‹ formuliert. Das Buch, das in der Schweiz entstand, ›Choucas‹, enthält nicht sosehr die Gewißheit, sondern das Wissen um die Notwendigkeit, daß der Haß zwischen den Völkern erlöschen muß. ›Die Affäre der Teresa Hennert‹ und ›Eine unguete Liebe‹ sind wieder Bücher über die Liebe, aber sie sind zugleich ein Bild der Veränderungen, die sich in Polen nach dem Krieg in den Menschen und zwischen den Menschen abgespielt hatten, sie zeigen das starke Drängen der Leidenschaften, die ihren Weg in die Freiheit bereits gefunden haben. Mein letztes Buch handelt von Gefängnismenschen und heißt ›Die Wände der Welt‹ (eine Erzählensammlung, W.B.). In Übeltätern sehe ich die, die das Böse auf sich genommen haben, die sich diesem Bösen fast wie einer Pflicht unterzogen haben – da doch seine Summe in der Welt irgendwie unter den Menschen aufgeteilt werden muß. So viele von ihnen wissen nicht, warum sie ein Verbrechen begangen haben.«¹

In ihren Werken, die nach 1918 entstanden, analysierte Nałkowska die kulturellen und gesellschaftlichen Determinanten des Verhaltens und der Geisteshaltung des Men-

¹ Zofia Nałkowska: O sobie [Über mich]. In: Wiadomości Literackie 1929, Nr. 47 (308), Nachdruck in Z. Nałkowska: »Widzenie bliskie i dalekie« [Nah- und Fernsicht]. Warschau 1957, S. 13–15.

schen. An die Stelle ihrer frühmodernistischen Analysen der Einzelseele traten literarische Studien zum Menschen, den der Kontakt mit den anderen Menschen formte, kleine, oft zufällige und gewöhnliche Gegebenheiten der Wirklichkeit und historische Erfahrungen und Ereignisse. In dieser Phase hatte Nałkowska ihre frühmodernistische Suche nach dem unwandelbaren psychischen Wesen ihrer Helden aufgegeben. Jetzt faszinierte sie die dynamische Entwicklung der Persönlichkeit des Menschen in der Zeit, ihre Wechselhaftigkeit, Abhängigkeit von der Persönlichkeit anderer Menschen und von kollektiven Erfahrungen. Die literarischen Fragen nach der Persönlichkeit (dem Charakter) des Individuums führten Nałkowska zur Frage zwischenmenschlicher Bande, zur Entdeckung der Bedeutung von Verhaltensstereotypen und gesellschaftlicher »Rollen«. Daher rühren in ihrem Werk die vielen politischen Handlungs-fäden und die Kritik an gesellschaftlichen Phänomenen, die der tiefen Enttäuschung der Schriftstellerin über die polnische Wirklichkeit nach 1918 Ausdruck verliehen.

Mit den Themen entwickelt sich auch die Poetik. Den frühmodernistischen Expressionismus, die vielen Poetisierungen im Stil löst Nałkowska ab durch ein Streben nach Präzision, Knappheit und aphoristischer Aussageform. Diese Entwicklung war nicht nur das Ergebnis individueller künstlerischer Veränderungen in Nałkowskas Werk – es war auch das Ergebnis des grundlegenden Wandels, der sich nach 1918 in der polnischen Literatur vollzog. Die polnische Prosa prägten damals die philosophischen, naturwissenschaftlichen und künstlerischen Ideen, die für den Modernismus typisch waren. Quellen der Inspiration waren unter anderem die Psychoanalyse, die Proust-Bergsonsche Lesart der Zeit, die künstlerischen Folgen von Einsteins Relativitätstheorie und Poincarés Konventionalismus, die Entdeckung, daß die Persönlichkeit des Men-

schen unablässig durch seine Kontakte zur Welt deformiert wird, die Universalität der Mythen und, in der Sphäre der Poetik, die künstlerischen Erfahrungen der europäischen Avantgarde. Zu den wichtigsten gehörten: die Suche nach Bedeutungen nicht nur in der Wirklichkeit, sondern auch in den Mechanismen der Sprache, die freie Komposition eines Werks in der Montagetechnik, der Übergang vom allwissenden (auktorialen) Erzählen zum personalen Erzählen, das Interesse an Perspektiven (ein kontrapunktisches Erzählen) und den literarischen Verfahren, die das Bewußtsein der Figuren abbilden konnten.

Das Apogäum dieses Wandels fiel in die dreißiger Jahre, in denen in Polen Schriftsteller wie Witold Gombrowicz, Bruno Schulz, Teodor Parnicki, Jerzy Andrzejewski, Czesław Miłosz, Tadeusz Breza und Zbigniew Uniłowski debütierten und Jarosław Iwaszkiewicz seine besten Werke veröffentlichte. Die besten Schriftsteller dieser Generation waren zu Gast in Nałkowskas literarischem Salon, über so manchen von ihnen hielt sie ihre schützende Hand. Beispielsweise verdankt Bruno Schulz sein Debüt und seinen literarischen Erfolg Zofia Nałkowska.

Nałkowska verfolgte die Veränderungen, die sich damals in der europäischen und polnischen Literatur vollzogen, aufmerksam. In den dreißiger Jahren schrieb sie ihre bekanntesten Romane. Der erste, »Die Grenze« (1935), wurde ein großer literarischer Erfolg und festigte Nałkowskas literarischen Rang vollends. Indem sie eine gewöhnliche Liebesgeschichte in die gesellschaftliche Wirklichkeit Polens der dreißiger Jahre hineinschrieb, verfaßte sie im Grunde ein philosophisches Traktat über die gesellschaftlichen Determinanten der menschlichen Natur. Sie zeigte, daß sittliche Verhaltensstereotype, gesellschaftliche Rollen und Beziehungsgeflechte – die Autorin nannte sie Schemata – die Persönlichkeit des Menschen determinieren. Diese Schemata verursachen einen Widerspruch zwischen dem Be-

wußtsein des Einzelnen (seiner Vorstellung von sich selbst) und den gesellschaftlichen Folgen seines Handelns. Dieses Problem stellt sich im Werk anderer polnischer Schriftsteller der dreißiger Jahre analog. Die bekannteste Entgegnung darauf war Gombrowiczs Konzeption der Form. In »Die Grenze« zeigte Nałkowska, wie ihr Held unter dem Einfluß der Schemata immer mehr zum Konformisten wird und sich über immer neue, für ihn zuvor unantastbare moralische Grenzen hinwegsetzt. Zugleich zeigen die Wechselhaftigkeit der Erzählstandpunkte, die Relativierung der ausgesprochenen Ansichten das Grundproblem: die Grenzen menschlicher Erkenntnis. »Die Grenze« verfestigte – auch dank der Anreicherung der Erzählung durch eine universalisierende Aphoristik (z. B.: »Man ist wie der Ort, an dem man ist«) – das Bild von Nałkowska als einer Schriftstellerin, die philosophische Probleme des menschlichen Daseins künstlerisch brillant darzustellen vermag.

Nałkowskas nächstes Werk, »Die Ungeduldigen«, erschien, obwohl bereits 1938 als Fortsetzungsroman in der »Gazeta Polska« veröffentlicht, als Buch zu spät, um noch vor dem Krieg wahrgenommen und gewürdigt zu werden. Außer Bruno Schulz² würdigte keiner der damaligen Kritiker den Roman. Er wurde erst Ende der fünfziger Jahre neu entdeckt.³

2 Bruno Schulz: Zofia Nałkowska na tle swojej nowej powieści [Zofia Nałkowska vor dem Hintergrund ihres neuen Romans]. In: Skamander 1939, Nr. 108/109. Deutsche Übersetzung in: Bruno Schulz: Die Wirklichkeit ist Schatten des Wortes. Aufsätze und Briefe. Hg. von Jerzy Ficowski. Aus dem Polnischen von Mikołaj Dutsch und Josef Hahn. München 1992, S. 288–304.

3 Michał Głowiński: Trzy poetyki »Niecierpliwych« [Die drei Poetiken der »Ungeduldigen«]. In: Twórczość 1959, Nr. 3.

Der Roman »Die Ungeduldigen« setzt auf der einen Seite viele Handlungsfäden und Themen der früheren Werke Nałkowskas fort, auf der anderen ist er einer der innovativsten polnischen Romane der dreißiger Jahre. Unmittelbarer Vorgriff auf die Zentralfrage des Romans war die programmatische Erklärung der neuen literarischen Zeitschrift »Studio«, die Nałkowska mit ihrem damaligen Partner, Bogusław Kuczyński, redigierte. In der ersten Nummer vom April 1936 schrieben die Redakteure: »Studio« entsteht, um jene Formen literarischen Schaffens zu Wort kommen zu lassen, die aus dem drängenden Zugriff einer ästhetischen wie ideologischen Convenance ausbrechen. Es will den Menschen [...] an dem Ort zeigen, an dem er allein ist mit dem anderen Menschen, an dem er so wenig wie nur irgend möglich kollektiven Ansprüchen unterliegt [...]. »Studio« will das bloßlegen und festhalten, was [...] im Menschen an Individuellem verborgen liegt – den Veränderungen feindlich, den Machtspielen der Kämpfe über seinem Kopf gegenüber gleichgültig, unbelehrbar menschlich.«

Diese Erklärung kann man zweifelsohne als Nałkowskas höchst eigenes Manifest lesen – sie erschien genau zu der Zeit, als sie an den ersten Kapiteln der »Ungeduldigen« arbeitete. In dieser Erklärung liegt ein charakteristischer Denkschritt: Die gesellschaftliche Ordnung (die gesellschaftliche Rolle, das Schema, etc.), in der Nałkowska noch in »Die Grenze« den Ursprung allen Übels im Menschen sah, rückte aus dem Blickfeld. Gegenstand des Interesses wurden jetzt »der Mensch [...] Aug in Aug mit dem anderen Menschen« und all das, was im Menschen unveränderlich ist, unabhängig von äußeren Konstellationen, das, was »unbelehrbar menschlich ist« – anders gesagt, auf immer mit dem menschlichen Dasein verbunden.

»Die Ungeduldigen« sind unbestritten einer der komplexesten polnischen Romane der dreißiger Jahre. Diese Kom-

plexität beruht auf dem Erzähl- und Kompositionsverfahren, für das sich die Autorin entschieden hat, auf der konsequenten Umsetzung der zentralen Merkmale eines modernen (modernistischen) Romans. Nałkowska erwies sich hier als außerordentlich gelehrige Schülerin Prousts, Huxleys, Virginia Woolfs und anderer sogenannter Avantgardeschriftsteller, deren Werk in den dreißiger Jahren in Polen mit außerordentlicher Aufmerksamkeit verfolgt wurde.

Erzählt werden »Die Ungeduldigen« fast ausschließlich aus der Bewußtseinsperspektive einzelner Figuren. Nałkowska verwendet jedoch nirgends die Technik des Bewußtseinsstroms, sie plaziert keine »Erzählkamera« im Inneren des Denkens ihrer Figur, sondern bedient sich der erlebten Rede. Einige Kapiteltitel folgen sogar dieser Strategie, »Tante Pia« (Kapitel VI), »Die eigene Familie« (Kapitel X), »Vater« (Kapitel XII), »Die Stadt der Jugend« (Kapitel XVI), »Der Traum von Teodora« (Kapitel XIX). Jeder dieser Titel ist in seiner Perspektive auf eine konkrete Figur zugeschnitten – das »Tantchen«, der »Vater«, der »Onkel«, die »Großmutter«, »die eigene Familie« existieren nur »für jemanden« in dieser Perspektive. Fast im gesamten Roman ist die Erzählung Jakubs Sichtweise unterworfen – selten und nur stellenweise dringen die Standpunkte des Erzählers und der anderen Romanfiguren durch. Gerade einmal in ein paar Kapiteln kommt Teodoras Perspektive zu Wort. Diese verschiedenen personalen Perspektiven relativieren das Wissen über bestimmte Ereignisse, und dieses Wissen ist immer mit einer konkreten Situation und Person verknüpft – nie ist es das überindividuelle Wissen eines anonymen Erzählers.

In diese personale Erzählstrategie der »Ungeduldigen« hineinkomponiert sind die zersplitterten, schwer rekonstruierbaren Handlungsfetzen und ihre zeitliche Abfolge, die vagen Gegebenheiten der dargestellten Welt. Es ist unklar, wann und wo die Romanhandlung spielt, von den Zeitspannen zwischen den Ereignissen erfahren wir nur, daß

manche »später« oder »früher« stattfanden. Die realistische Romanpoetik wird spürbar parabolisch. Ebenso undurchschaubar sind bei der ersten Lektüre die Beziehungen (auch die familiären) zwischen den Einzelfiguren. Das geschieht infolge der gezielten Entchronologisierung der Erzählhandlung und der zunehmenden »Verdichtung« der Informationen, die in den vorangegangenen Kapiteln eingeführt worden sind.

Die Komposition des Romans folgt nicht der zeitlichen Abfolge der Ereignisse, sondern dem Lauf von Jakubs Erinnerung, dem Pulsieren seines Bewußtseins – eine Ausnahme bilden das erste und die letzten Kapitel (XX bis XXIV), die eine von Jakob unabhängige Welt abbilden. Diesen Kunstgriff rechtfertigt Nałkowska zu Beginn von Kapitel III (»Vielleicht vertrauen wir tatsächlich der Chronologie zu sehr [...]. Der zeitliche Hergang liegt auf uns wie ein schwerer Aberglauben«), indem sie die Chronologie als Mechanismus, der den Sinn der Ereignisse erklärt, ablehnt. Die Verfasserin der »Ungeduldigen« führt dagegen eine völlig andere Perspektive zur Rekonstruktion des Geschehenen ein: »rückwärts, entlang und quer zur Zeit«. Dennoch anarchisiert Nałkowska die Erzählung nicht, wie das in einem Roman des Bewußtseinsstromes geschieht. Über die Komposition der »Ungeduldigen« entscheidet kein Zufall, auch nicht die Willkür assoziativer Mechanismen der Figurenerinnerung, sondern ein deutlich spürbarer Erzählrhythmus – das refrainartige, wiederholende Insistieren auf bestimmten Handlungslinien und Themen –, den die Autorin des Romans logisch konstruiert und die ganze Zeit unter ihrer Kontrolle behält. Bereits im ersten Kapitel werden – wie musikalische Themen – die wichtigsten Figuren, Ereignisse und Romanmotive eingeführt, die in den folgenden Kapiteln an Raum gewinnen, wiederkehren, sich komplizieren und auf immer neuen Seiten enthüllt werden.

Der Leser erfährt also im ersten Kapitel von der Existenz der beiden Szpotawy-Linien (der Linie Fabians und der Linie Tytus'), von den ungeklärten Umständen des Todes Fabians, den wiederkehrenden Selbstmorden in der Tytus-Linie, von Fabians Familie – seiner Frau, den Kindern, Enkeln, und ein ähnliches who is who der Familie des Tytus und von weiteren Fakten, die – wie sich später herausstellt – zu Leitmotiven der Romankomposition werden. Denn: Teodoras Onkel, Konstanty, wurde von seinem Schwager erschlagen; Teodoras Mutter, Celina, beging Selbstmord; Selbstmord wollte auch Teodoras Schwester begehen, Hortensja; Teodoras und Jakubs Ehe endete tragisch. Da diese Ehe, wie wir erfahren, die beiden Linien der Szpotawys wieder verband, werden Jakubs und Teodoras Person zu einer symbolischen Steigerung der grundlegenden Tendenzen ihrer Linien, d. h. – um eine Wendung Kierkegaards zu verwenden – ihrer »Krankheit zum Tode«.

Auf der anderen Seite läßt die Information vom tragischen Ende dieser Ehe den Leser von Romanbeginn an mit der Frage allein, warum es dazu kam und in welchem Zusammenhang diese Ehe tragödie mit den Tragödien steht, die anderen Mitgliedern des Geschlechts der Szpotawys widerfuhr. Diese letzten Fragen werden im Roman von Jakob gestellt, und der ganze Roman wird zur Suche nach Antworten darauf. Man kann an dieser Komposition die Variante des modernistischen Romans erkennen, den man als Roman »einer Frage« bezeichnet.

Aus der Leserperspektive übergeordnet ist die Frage, warum Jakob Teodora getötet hat und Selbstmord beging. Diese Frage stellen sich im letzten Kapitel die verbliebenen Romanfiguren, dennoch nehmen die ganze Zeit andere Fragen die Aufmerksamkeit der Familie Szpotawy in Anspruch.

Für die ganze Familie ist das die Frage, wie und warum Fabian ertrank (seine Frau, seine Tochter und entfernteren

Verwandten geben verschiedene Erklärungen dieses Ereignisses). Für Jakob selbst stellt sich die Frage, was seinem Vater, Antoni Mrowa, widerfuhr. Teodoras Problem ist dagegen die Frage nach den Ursachen des Selbstmords ihrer Mutter. Alle Erkenntnisfragen dieses Romans (Warum? Was ist die Wahrheit? etc.) sind zugleich moralische Fragen, sie stellen die Romanfiguren vor die Frage ihrer Verantwortung für das Böse, an dem sie teilhaben, das sie beobachten, dessen Mittäter sie letztlich sind.

In der parabolischen Dimension der »Ungeduldigen« richtet sich die Frage nach den Ursachen des Bösen einerseits auf die Geschichte des Geschlechts der Szpotawys (»die hartnäckige Wiederholung« von Morden, Selbstmorden, Wahnsinn, Verkrüppelung, Leiden). In dieser Hinsicht verweisen all diese Todesfälle auf ein »ererbtes, immanentes Fatum«, ein »kollektives Schicksal« – wie es Bruno Schulz beschrieb. In der Einzelgeschichte Jakubs und Teodoras lebt das literarische Stereotyp des Verbrechens aus Liebe auf (ein im Frühwerk Nałkowskas sehr häufiges Motiv), das auf das Böse in der Natur des Menschen verweist wie auch auf den Mythos, der Liebe und Tod zum Geflecht von Eros und Thanatos verstrickt. Für Jakob ist es das Problem seiner Identität, der er sich beraubt fühlt.

Alle diese Perspektiven – die Unausweichlichkeit des Todes, die Grenzen der menschlichen Erkenntnis, die Bedeutung des mythischen und konkreten Ereignisses, die Verflechtung von Erinnerung und Bewußtsein, Liebe und Haß, Authentizität und Deformation der Identität des Einzelnen und des kollektiven Geschicks, der Ursachen des Bösen und der Grenzen der Verantwortung des Einzelnen – sind eine Verdichtung der modernistischen Themen in Nałkowskas Werk, auch derer, die man in ihren früheren Arbeiten findet. In den »Ungeduldigen« haben sie einen spürbar existentialistischen Charakter.

Nałkowskas Roman ist von der metaphysischen These be-

stimmt, die die Modernisten auf Schopenhauer zurückführten, daß das Leben ein unablässiges und unausweichliches Streben in den Tod ist. Doch gegen die deterministische Sicht Schopenhauers läßt Nałkowska ihren Figuren Raum für einen freien Willen. Sie alle kämpfen heldenhaft, um sich der zuschnürenden Schlinge metaphysischer Bestimmung zu entziehen. Nałkowska zeigt uns das existentielle Ausmaß dieses Kampfes – die verzweifelte Suche nach dem anderen Menschen, denn nur der Bund mit dem anderen Menschen schützt den Einzelnen vor der Todesangst. »Die Ungeduldigen« ist ein Roman über das Anschwellen dieser Angst. Seine Helden finden außerhalb von sich selbst keine Rettung – es gibt in diesem Roman nicht die Vision einer Rettung durch die Kultur, Kunst oder Religion. Einerseits ist das Leben biologischer Zerfall, unablässig von Tod und Leiden bedroht, andererseits gibt es immer den anderen Menschen – die einzige Rettung vor der unbekanntem, undurchsichtigen und die Menschen verängstigenden Welt.

Diese dunkle, existentielle Perspektive wird in den »Ungeduldigen« zur Freudschen Verflechtung von Liebestrieb und Todestrieb. Die Liebe erschafft Jakubs und Teodoras Beziehung, aber die Liebe vernichtet sie auch als Personen. Die Liebe erschafft Jakubs und Teodoras Identität, aber zugleich bedrängt sie sie als Angst vor dem Verlust ihrer Authentizität.

Der andere Mensch ist also in Nałkowskas Roman damit nicht nur Rettung, sondern auch Bedrohung. In »Die Ungeduldigen« bedroht der andere Mensch die Identität des Partners, zerstört seine Autonomie als Subjekt. Jakob fühlt sich die ganze Zeit von Teodora und den Banden ihrer Familie bedroht. Jakob ist von dem Gedanken besessen, nicht authentisch sein zu können, vom pathologischen Gefühl der Deformation durch den Kontakt mit den Anderen, aber auch die Unfähigkeit, diese Anderen zuzulassen.

Der andere Mensch ist auch undurchschaubar – Jakob und Teodora durchleben ein Martyrium, da sie einander nicht verstehen können. Hier erstaunt die Andersartigkeit der Sicht Nałkowskas im Vergleich zur sentimentalierenden Deutung des Verhältnisses Ich – der Andere in der Gegenwartsphilosophie.

Jakubs Erinnerung, in der andere »sich aufspielen« und »breitmachen«, ist die Umkehrung der naturalistischen Vorstellung von der Determination des Menschen durch biologische Faktoren. In »Die Ungeduldigen« verwandelt nicht die Biologie, sondern die Erinnerung das Bewußtsein des Individuums zur zerstörerischen Obsession. Wie weit ist Nałkowska hier von den Meistern ihrer Jugend entfernt – Bergson und Proust!

Die epistemologische These (die Unmöglichkeit der Erkenntnis sogar des allernächsten Menschen) wird im Roman mit zwei weiteren verbunden: mit einer psychologischen (der Mangel an Liebe, emotionale Beziehungsarmut gebären das Böse) und einer ethischen These – der Einzelne trägt die Verantwortung für das Böse, das er, bewußt oder unbewußt, anderen zufügt (etwa der Fall Antoni Mrowas und Jakubs oder Jakubs und Marias). Die Welt ist – wohl wahr – ein unausweichliches »Leben zum Tode«, aber der Mensch entscheidet selbst über sein Verhalten gegenüber dem anderen Menschen.

In diesem Roman gibt es viele Leidensbilder, Bilder des Bösen, Martyriums, des Lebens als Alptraum, der Angst, des Todes. Einige von ihnen sind auf Kontrasten errichtet (etwa Menschen – Tiere), andere sind wie Spiegelbilder des Schicksals der nächsten Figuren (Antoni – Jakob – Maria – Teodora). Sie alle verdichten sich in Jakubs Bewußtsein zu der Angst vor der Unausweichlichkeit des eigenen Geschicks und bedrohen ihn in der existentiellen »Krankheit zum Tode«.

Die Ungeduldigen sind die, die den drückenden Zugriff

des Lebens nicht ertragen, die, die Erlösung suchen und das vorantreiben wollen, was das unausweichliche Ende ist. Sie befreien sich von der Angst vor dem Tode, indem sie auf ihn zuhasten.

Wer sind also die Szpotawys? Alles hängt von der Lesart des einzelnen ab. Für den einen wird es eine realistisch erzählte Familiengeschichte sein, für den anderen eine mythische Parabel über ein modernes Labdakiden-Geschlecht, wieder ein anderer wird in den genealogischen Aufzählungen des Geschlechts der Szpotawys die symbolische Geschichte der biblischen Menschenfamilie finden.