

Tragisches Begehren in Maria Komornickas Märchenerzählungen

„O ojcu i córce” und „Andronice“

Brigitta Helbig-Mischewski

Den rätselhaftesten und faszinierendsten Punkt der Biographie des Wunderkinds und dämonischen Stars des polnischen fin de siècle, Maria Jakubina Komornicka bildet ihr Geschlechtstransgress, ihre usurpatorische Selbsternennung zum Mann, welche, der Überlieferung zufolge, die ahnungslose Familie wie ein Blitz aus heiterem Himmel an einem Sommertag 1907 auf einer Durchreise zur Ostsee getroffen haben soll.

Zum Zeitpunkt ihres transgressiven Exzesses ist Komornicka 31 Jahre alt, hat bereits mehrere erfolgreiche literarische und literaturkritische Zeitschriften- und Buchveröffentlichungen, die Zusammenarbeit mit Zenon Przesmyckis prominenter Zeitschrift „Chimera“, gesellschaftliche Skandale und eine gescheiterte Ehe zu verzeichnen. Auf das unerhörte Ereignis wissen Familie und Gesellschaft keinen anderen Rat, als die Transvestitin auszugrenzen: Komornicka wird gegen ihren Willen in die Psychiatrie eingewiesen. Die Diagnose, die sie mit zahlreichen anderen „Genies“ der abendländischen Kultur teilt, lautet – Geisteskrankheit. Sieben Jahre ihres Lebens verbringt die Dichterin in Irrenhäusern, wo sie anscheinend schizophrene Wahnvorstellungen entwickelt. Die Hoffnung der Familie auf die Auskurierung des Wahnsinns ist vergebens. Komornicka leugnet weiterhin hartnäckig ihre für alle Beteiligten evidente Weiblichkeit und steht eisern zu ihrem existentiellen Entschluss, ein Mann zu sein. Der Name dieses Mannes lautet Piotr Włast – so auch das Pseudonym, unter dem die Dichterin bislang ihre literaturkritischen Texte veröffentlichte, und der auf einen ihrer Ahnen zurückgeht. Zeitlebens bleibt Komornicka als Frau und als Wahnsinnige eine aus der Gesellschaft und Kultur doppelt Ausgegrenzte, die jeglicher Autorität beraubt ist. Der Zugang zum literarischen Diskurs ist nunmehr gesperrt. Es wird kein Wort mehr von ihr gedruckt. Der Ausbruch des ersten Weltkrieges bringt die Befreiung aus dem Irrenhaus. Für ihre zweite Lebenshälfte darf sich die Entmündigte und Enterbte bei der Familie ihres ältesten Bruders im Familiensitz Grabów bei Warschau niederlassen. Als Verrückte wahrgenommen führt sie hier ein Leben in beinahe vollkommener Isolation, das sich in Schreiben, Beten und Naturbetrachtung zu erschöpfen scheint. Sie verfasst ein umfangreiches, an mystische Traditionen anknüpfendes lyrisches Werk „Xięga poezji idyllicznej“ (Buch idyllischer

Poesie), welches bis heute nur in wenigen Fragmenten veröffentlicht worden ist.¹ Zu ihrer letzten, ungeliebten Wohnstätte werden von Nonnen geführte Altenheime.

Es ist ohne Zweifel das Skandalon dieses Wahnsinns, das die heutige Karriere der vergessenen, aus dem literaturhistorischen Kanon jahrzehntelang verdrängten Dichterin und Literaturkritikerin als Untersuchungsobjekt zahlreicher, vor allem der feministischen Perspektive verpflichteter Studien begründet. Die rätselhafte Geschlechtstransformation und das sie sowohl seitens der Familie als auch der Betroffenen selbst umgebende Schweigen, aber auch der Leidensweg der Dichterin und ihre kurios anmutende Metamorphose von atheistisch argumentierender Rebellin gegen Frauenunterdrückung zu tiefgläubiger Befürworterin des Patriarchats veranlassen zu Spekulationen und fördern eine ungehemmte hermeneutische Lust zutage. Als ein biographisches Kuriosum, ein spannendes pathologisches Phänomen und ein Beispiel weiblicher Verirrung wurde Komornicka in den 60er Jahren vom Krakauer Literaturprofessor Stanisław Pigoń (1964) entdeckt, erhielt jedoch in der ihr gewidmeten Publikation keine „eigene Stimme“ als Dichterin. Lediglich Auszüge aus ihren kritischen Arbeiten wurden veröffentlicht. Umso mehr Gewicht bekamen die in aller Breite publizierten Äußerungen der Familie und der vermeintlichen Experten. Erst die antipsychiatrisch inspirierte, sozial- und patriarchatskritisch ausgerichtete, heute beinahe legendäre Arbeit von Maria Janion (1982) brachte die entscheidende Wende in der Komornicka-Rezeption. Die Danziger Literaturprofessorin sprach sich ausdrücklich gegen die Pathologisierung der Dichterin und für die Wiederherstellung ihrer literarischen Autorität, für ihre Etablierung als repräsentierendes Subjekt und Literaturproduzentin aus. Gleichzeitig überhöhte sie pathetisch ihren Wahnsinn als Protest gegen einengende Weiblichkeitsmodelle und das Ergebnis einer authentischen, individuellen Identitätsfindung.² In Übereinstimmung mit dem politischen Ziel des Feminismus, Frauen die Möglichkeit der Selbstrepräsentation zu verschaffen, veröffentlichten Janion und später Podraza-Kwiatkowska vergessene Texte der Stigmatisierten. Doch erst in den letzten Jahren stieg Komornicka, parallel zu der Entwicklung einer gendertheoretischen Perspektive in der polnischen Literaturwissenschaft nach 1989 zur Ikone feministischer Forschung auf. Dies verdankt sich nicht zuletzt der Rezeption von kulturkritischen Schriften Michel Foucaults, insbesondere seiner einflussreichen Studie zum „Wahnsinn und Gesellschaft“ (1973), die den Wahnsinn als eine

¹ Komornicka 1996.

² Auf die Gefahren der Romantisierung des Wahnsinns im literaturkritischen Diskurs weist Anette Schlichter (2000, 88) in ihrer Arbeit „Die Figur der verrückten Frau“ hin. Zu den performativen Effekten einer solchen Überhöhung des Wahnsinns gehört seine Verharmlosung, Universalisierung und Normalisierung als Zeichen einer angemessenen Reaktion von Frauen auf ein ahistorisch aufgefasstes, verrücktes patriarchales System, und damit seine Etablierung als Symptom der Weiblichkeit. Auf diese Art und Weise reproduziere die feministische Kulturkritik unreflektiert die patriarchale Parallelisierung von Wahnsinn und Weiblichkeit.

repressive, diskursive Konstruktion entessentialisiert, aber auch von kulturkritischen Arbeiten zur Parallelisierung von Wahnsinn und Weiblichkeit, die die „Verrückte“ als patriarchatskritische Figur einsetzen.³

Es gibt Fragen, deren Faszination sich die Komornicka-Forschung nicht entziehen kann. Es ist zum einen die Frage nach der Motivation des Geschlechtswechsels. Ist Maria Komornicka als eine Transsexuelle zu betrachten, die ihren „weiblichen“ Körper als nicht adäquat zu ihrer „männlichen“ Seele empfand, aber die heutzutage übliche Möglichkeit einer operativen Korrektur nicht in Anspruch nehmen konnte, um ihre Physis an die Psyche anzugleichen?⁴ Eine Transvestitin, die mit ihrer Praxis der Maskerade „die essentialistische Festschreibung von 'sex' und 'gender' dekonstruiert“?⁵ Oder etwa eine Lesbierin, die einen Übergang zum anderen Geschlecht inszenierte, um ihr als deviant stigmatisiertes Begehren zu legitimieren und an Objekte ihres „verbotenen“ Lustempfindens heranzukommen?⁶ Es kann aber noch anders gefragt werden: Handelt es sich bei ihrem Identitätswechsel um einen Akt der Auflehnung gegen die der Frau zugedachte, auf Komornickas Möglichkeiten und Visionen durchaus nicht zugeschnittene Rolle als „das Andere“ des männlichen Subjekts? Oder, ganz im Gegenteil, um ein dramatisches, von der Lektüre der misogynen philosophischen Schriften eines Nietzsche, Shopenhauer oder Weininger gefördertes Unternehmen, die privilegierte, mit Geist und Intellekt gleichgesetzte Position des männlichen, als universal geltenden Subjekts in der phallogozentrischen Kultur für sich in Anspruch zu nehmen und sich damit auf die Seite des Patriarchats zu schlagen?

Um eine Antwort auf diese und andere Fragen bemühe ich mich in einer umfangreicheren Untersuchung (in Vorbereitung). In der vorliegenden Studie stelle ich zwei Märchenerzählungen Komornickas, die sie als vierundzwanzigjährige Frau veröffentlichte, in den Kontext ihrer Biographie. Im Fokus der Betrachtung steht das obsessivste Motiv der literarischen Texte Komornickas überhaupt – das Begehren. Mein Interesse gilt der Verschränkung dieses Motivs mit der Problematik der Geschlechterverhältnisse und der Geschlechtersymbolisierung sowie mit der nach 1907 erfolgten Verbannung des Körpers und der Sexualität aus dem Leben und den Texten Komornickas. Bereits vor ihrer „Metamorphose“ schreibt die freizügige, gegen die Herrschaft des Vaters dezidiert

³ Vgl. Chesler 1989 und Showalter 1987.

⁴ Vgl. die medizinische Definition des Transsexualismus als „feste und dauerhafte Überzeugung eines (...) Individuums, dass seine körperliche Erscheinung nicht seinem wahren, inneren Geschlecht entspreche“. Zitiert nach Runte 1995, 16.

⁵ Ritz 2001, 138.

⁶ Nach Hirschauer (1999, 91) ermöglichte der Geschlechtswechsel Frauen im 19. Jh. in vielen Fällen „sexuelle Beziehungen zu anderen Frauen, die unter der Annahme ihrer 'Leidenschaftslosigkeit' undenkbar erschienen“.

aufbegehrende Rebellin Texte, die von einem abgrundtiefen Ekel der Körperlichkeit und der „tierhaften“ Sexualität der Männer gezeichnet sind.

Exakt zur Jahrhundertwende erscheint das zweite literarische Buch von Komornicka (1900) - eine „anmutig und geschmackvoll“ gestaltete, „längliche, rosafarbene Broschüre“ (Wolski 1900, 100) unter dem Titel „Baśnie i psalmodie“ (Märchen und Psalmodien). Die Kritiker, und insbesondere der von Weininger stark beeinflusste Misogyn Waclaw Wolski, lassen kein gutes Haar an diesem Band. Er würde sich sehr stark von Komornickas erster, „enthusiastischer“ Erzählungssammlung „Szkice“ (1894) unterscheiden, die junge, kämpferische Feministin hätte hier ihre Radikalität völlig verloren, „vor dem Mann kapituliert“, und wäre zu einer „unnatürlichen, und momentan sogar lüstern ausschweifenden Ästhetin“ geworden“. (Wolski 1900, 109) In der Optik Wolskis wurde aus einem „rebellierenden Engel“ (zbuntowany anioł), der die Frau von ihrer tierischen, triebhaften Natur befreien und auf geistige Höhen heben wollte, beinahe ein Sexmonster.⁷ Walery Gostomski bezichtigt die Autorin der fehlenden Ehrlichkeit, bedauert die „künstliche und inhaltslose Phantastik“ und pointiert: „Viel Lärm um nichts“. (Gostomski 1901, 158)

Tatsächlich schlägt dieser Band gattungsmässig einen neuen Ton an: Komornicka folgt einem jungpolnischen „Trend“ und überführt ihre Prosatexte in die Zeitlosigkeit des Märchens.⁸ Die Lyrik wiederum, die hier nicht mehr berücksichtigt werden konnte („Psalmodien“), erfährt eine biblische Stilisierung. Inhaltlich steht jedoch, insbesondere in den Märchenerzählungen, weiterhin der Geschlechterdualismus im Vordergrund. Bereits die Titel der beiden Erzählungen signalisieren ihre Genderperspektive: „Über Vater und Tochter“ und „Andronice“ (diese Wortschöpfung lässt sich „Siegerin über den Mann“ decodieren). Die extrem aufeinander fixierten Hauptfiguren der beiden Prosatexte sind jeweils ein Mann und eine Frau - Vater und Tochter im ersten, erotische Partner im zweiten Fall. Das Leitmotiv beider Texte, welches gleichzeitig eine Brücke zu Komornickas Biographie schlägt, ist der Nexus von Macht und Geschlecht. Im ersten Märchen führt die Gewaltausübung des Vaters zum Untergang beider Hauptfiguren. Im zweiten werden einem König seine Privilegien schrittweise entrissen und die Machtverhältnisse umgekrempelt: eine Angebetete macht sich den Herrscher zum Untertanen.

⁷ Dies ist ein Beispiel für die Oszillation der Frauenbilder unserer Kultur zwischen den Extremen „Engel“ und „Dämon“. Dazu Elisabeth Bronfen (1987, 91): „Weil sie als ‚das Andere‘ semantisiert wird (Simone de Beauvoir), steht die Frau im Kulturdiskurs des Westens immer für das Extreme (...) – das extrem Gute, Reine, Hilflose oder das extrem Gefährliche, Chaotische, Verführerische, für die Heilige oder die Hure, für Maria oder Eva, und, als Außenseiterin, für die Negation der bestehenden Norm.“

⁸ In ihrer Studie zum Kunstmärchen im Jungen Polen vertritt Anna Czabanowska-Wróbel (1995, 321) die Meinung, dass nur das erste der von Komornicka als „baśń“ deklarierten Prosatexte tatsächlich mit seinen Motiven und seiner narrativen Strategie an das Volksmärchen anknüpft.

Das Märchen „O ojcu i córce” erzählt die Geschichte einer gescheiterten Befreiung der Tochter Alla aus dem Bereich der väterlichen Macht. Im Mittelpunkt steht die Figur des übermächtigen, dämonischen und furchteinflößenden Herrschers und bösen Zauberers („Pan“, poln. Herr)⁹, der jedes Gewissen zu durchleuchten vermag. Als die Handlung einsetzt, lebt die Frau des Herrschers nicht mehr, und der Leser erfährt, dass sie von ihrem Mann zu Tode gequält worden ist. Der „Pan“ hat die „wunderschöne und engelhafte“ Dame irgendwann von ihrem Mann, einem Prinzen, entführt, um ihre Liebe zu erfahren. Als sie ihm jedoch diese vorenthielt, wurde er aus Wut, Enttäuschung und „Hassliebe“ grausam:

Umarła wkrótce z wielkiej rozpaczy, zostawiając córkę, na którą ojciec przeniósł nienawiść i miłość, które żywił dla matki. Postanowił być dla niej wszystkim w życiu, panować wyłącznie nad jej uczuciami i myślami: gdyż pożerało go pragnienie kochania, którego nigdy nie zaznał. Zazdrosny o nią od dnia jej urodzin, - nie dopuszczał do niej nikogo, nie odstępował jej na krok, - nocami tylko, zamknawszy komnatę ze sypiącą, wymykał się na samotne wędrowania. (Komornicka 1995, 88)¹⁰

Die väterliche Liebe ist von inzestuösen Wünschen überlagert. Der Vater überträgt seinen verzweifelten Liebeshunger von der toten Mutter auf die Tochter (wie im deutschen und französischen Volksmärchen „Allerleihrauh“). Ein wichtiges Indiz für den erotischen Charakter dieser Beziehung ist die Eifersucht des Vaters. Seine Vorstellung von Liebe ist gleichbedeutend mit Festhalten, Aneignen, Besitzen und Domestizieren des Liebesobjekts. Mit dieser Strategie hat er allerdings keinen Erfolg. Im Gegensatz zum Plot des französischen Volksmärchens „Die Schöne und das Biest“ vermag der dämonische, bedrohliche Herr die Liebe der (beiden) „Schönen“ nicht zu gewinnen:

Alla nie kochała go – bała się go tylko zwierzęcym strachem. Więc wpadał w gniewy piekielne, *katował* ofiarę swoją. A nocami po puszczy szły jęki rozdzierające, przeciągłe – był ból potępiencyzy – i łkała rozpacz krwawa, dzika, bez ratunku. (89) [Hervorh. B.H-M.]

Das Vater-Tochter-Verhältnis reproduziert das Beziehungsmuster der elterlichen Ehe: „folterte“ (*katował*) ist genau derselbe Siginikant, der für die Qualität der Beziehung zwischen dem Herrscher und seiner Frau steht. Wie schon zuvor die Ehefrau, hält der Vater nun die Tochter gefangen: sie darf die Welt außerhalb seines Schlosses im Urwald nicht betreten. Auch Bildung wird ihr verweigert, sie kann weder lesen noch schreiben. Die Macht zielt

⁹ Die Interpretation der „sprechenden Namen“ der Figuren übernehme ich von Kralkowska-Gątkowska (2002, 106) Beide Namen („Alla“ und „Pan“) suggerieren ihrer Ansicht nach die Bedeutung von „alles“, und unterstreichen damit den Status der Hauptfiguren als Repräsentanten ihres Geschlechts. Für „Alla“ nennt Kralkowska-Gątkowska noch eine weitere Interpretationsmöglichkeit: „Gdyby przyjąć, że imię Alla utworzone zostało od greckiego wyrazu *allos*, ‚inny‘, wówczas pęd ojca do zagarnięcia i opanowania istoty, która w sposób ostentacyjny nie jest nim (nie jest do niego podobna), jeszcze lepiej wpisze się w – rekonstruowany przez autorki feministyczne – mechanizm męskiej ekspansji.”

¹⁰ Alle Seitenangaben beziehen sich, sofern nicht anders angegeben, auf diese Ausgabe.

folglich, wie im Totalitarismus, auf Unterordnung, Einschüchterung, Isolierung, Verdummung und Indoktrinierung der Untergebenen: Der Vater hält Alla in dem Glauben, er wäre ihr Schöpfer und der Allermächtigste auf der Welt. Die unverhoffte Erlösung kommt im Schlaf:¹¹ Mitten in der Engelschar erscheint Allas Mutter und offenbart ihr die Wahrheit: „On cię tylko dręczył (...), ale matka przychodzi cię wybawić z pazurów jego miłości srogiej i samolubnej. Chodź z nami.” (92) Während der Vater eindeutig dem Bereich des Dämonischen zugeordnet wird, gehört die Mutter zu den Engeln und zu Gott, auf den sie sich auch explizit beruft. Es ist wohl gemerkt auch ein männlicher, patriarchaler Gott.

In keinem der früheren Prosatexte Komornickas wurde die Mutter so extrem überhöht: Entweder markierten Leerstellen und Verschweigungsstrategien ihre Abwesenheit bzw. emotionale Ferne, oder es wurde explizit auf ein diesbezügliches Vakuum hingewiesen. Hier erscheint jedoch die Mutter, wenigstens auf der Textoberfläche, als eindeutig privilegiert. In einer Äußerung der Mutter wird ihre vollkommene Identifizierung mit der Tochter deklariert und, mit biologistischen Argumenten, die *Mutter-Tochter-* über die *Vater-Tochter-Beziehung* gestellt: „Kiedy ciebie jeszcze na świecie nie było, ja byłam. A choć mnie już nie ma, jestem w tobie, jako ty byłaś we mnie.” (92) Die Liebe des Vaters wird von der Mutter als „egoistisch“ disqualifiziert. Nichtsdestotrotz steht der Vater, und nicht die Mutter, kompositionell und emotional im Mittelpunkt der Narration. Seinem mit drastischen, expressionistischen Mitteln vorgeführtem Leiden, seinen asketisch-mystischen Praktiken nach dem Verlust der Tochter, seiner spirituellen Kompetenz und seiner Sehnsucht nach Alla widmet die Erzählinstanz die meiste Aufmerksamkeit. Die Figur der Mutter bleibt äußerst nebulös, verklärt und versüßt. Sie ist es jedoch zunächst, die Alla hilft, das Gesetz des Vaters zu brechen und den Ort ihrer Versklavung zu verlassen: Sie entführt Alla an einen idyllischen Ort, „in ein fernes, sonniges Land voller Früchte und Blumen“, in einen „wunderschönen, von regenbogenfarbigen Lichtern leuchtenden Palast“ (94), zu einem Festmahl, das sich als Hochzeit erweist. Wir ahnen es: Allas Befreiung gelingt in Wirklichkeit nicht. Die Mutter wirft sie in die Arme eines anderen Mannes, und zwar sofort, ohne ihr die Möglichkeit zum Aufatmen und Nachdenken zu geben (Dies wird in der Märchennarration selbst als durchaus positiv in Szene gesetzt.) Auch an dieser Stelle erscheint der Vergleich mit dem Volksmärchen „Allerleihrauh“ produktiv. Dort entscheidet sich die vor inzestuösem Begehren des Vaters zurückschreckende Tochter aus eigener Kraft zur Flucht. Bevor sie bei ihrem

¹¹ Allas Existenz bei ihrem Vater wird als Schlaf, als Zustand am Rande des Todes modelliert, aus dem sie erlöst werden muss, um zum eigentlichen Leben zu erwachen: „Spała piękna i martwa, jak marmurowe posągi nagrobków, a fala jasna, wonna (...) pogażała ją całą w światłości“. (90) Dieses Motiv des Wartens auf die Erlösung von einer schlafähnlichen Existenz ist auch in „Halszka“ (Komornicka 1901) präsent.

Prinzen ankommt und sich erneut bindet, durchlebt sie, verhüllt in einen schützenden Mantel aus dem Fell aller Tiere des Königreichs, eine Phase der Einsamkeit und Abgeschiedenheit im Wald¹², und dann, noch unerkant, in der Küche des Palastes ihres Prinzen. In dieser Phase scheint sie, zwar nicht mit ihrer Mutter, aber mit den Weiblichkeitsarchetypen (Jung) in Berührung zu kommen und aus dieser Begegnung Kraft zu schöpfen. Verena Kast (1998, 29) hofft für sie, dass sie „wirklich auch weit genug gelaufen sein möchte in dieser Nacht, dass sie auch weit genug vom Vaterkönig weggegangen ist.“ Aus dieser, psychoanalytischen Sicht ist *Alla* garantiert nicht weit genug vom Vaterkönig weggegangen, noch bekam sie eine Gelegenheit, zu einer reiferen Begegnung mit der Mutter (dem „Mütterlichen“, „Weiblichen“, dem „Anderen“) und mit ihrer eigenen Körperlichkeit/Begehrlichkeit. Bei ihrer Hochzeit ist sie noch ein Kind, hat eine idealisierte, utopische Vorstellung von der Ehe.¹³ Sie lässt sich von der Liebe und vom ausgelassenen Fest zunächst einmal berauschen, ihre Zöpfe – und dies ist der Höhepunkt der erotischen Kühnheit des Textes - vom Bräutigam küssen. Doch der Rausch dauert naturgemäß nicht lange. Dreimal erscheint *Alla* ein schrecklicher, „zerlumpter“ Bote ihres Vaters (mögliche Personifizierung ihres Gewissens) und ermahnt sie zur Rückkehr nach Hause. Sie erfährt, dass sich ihr Vater vor Sehnsucht nach ihr verzehrt, sich, um eine Vision von ihr zu erzwingen, von den Krähen bei lebendigem Leibe zerfressen lässt, und zu guter Letzt bereits tot ist. *Alla* wird vom Boten zur Möderin des Vaters erklärt, er kündigt ihr die Rückkehr ihres Gebietes in Gespenstgestalt an.¹⁴ Doch *Alla* verscheucht den Boten irritiert und wiederholt dreimal: „Nie ujrzy mnie on – chyba trupem“. In diesem Zusammenhang fällt auch explizit das Wort Sünde:

Ogarnęła ją grzeszna radość, że ojca już nie ma. I wyrzucała sobie to uczucie, a nie mogła się oprzeć spokojności i weselu. By grzech od siebie odegnąć – przeszła do sali tanecznej, szukając oblubieńca – lecz nie znalazła go. (97)

Die Stellung der Erzählinstanz zur Sünde erweist sich als zwiespältig. Einerseits wird die Grausamkeit des Vaters entblößt und die Güte der Mutter überhöht, andererseits ist (nicht eindeutig ironisch und nicht eindeutig aus der Figurperspektive) von *Allas* „sündhafter Freude“ die Rede. Nach jeder Begegnung mit dem Boten sucht *Alla* ihren Verlobten, um „die plötzliche Angst und den Schmerz zu übertönen“, „die Sünde zu vertreiben“, sich zu betäuben. (95) Sie sucht ihn keineswegs als reifer, eigenständiger Mensch, der liebt. *Alla* ist

¹² Symbol der Natur, der Weiblichkeit, des Unbewussten, aber auch der wilden Begehrlichkeit - Jungs „anima“.

¹³ Vgl. die idyllische Ästhetik.

¹⁴ Die Parallele dieses Plots zum polnischen Volksmärchen „O niedobrej córce“ erläutert Kralkowska-Gątkowska (2002, 96). Im Volksmärchen steht die Schuld der Tochter, die ihren alten, armen Vater niederer Herkunft nach ihrer Flucht zu einem Prinzen verleugnet, im Vordergrund. Auch hier kommt der verstorbene Vater während eines Balls als Gespenst (upiór) auf die Erde zurück und nimmt die Tochter mit ins Jenseits.

nicht mit sich im Reinen, ist voller Angst. Sie verweigert die Konfrontation mit dem Vater, die Auseinandersetzung mit (vermeintlicher) Schuld und Angst, aber auch das Aushalten des Schmerzes und der Einsamkeit. Völlig passiv legt sie sich aufs Bett, um dort auf den Bräutigam zu warten, und in seinen Armen – also wieder im Rausch – ihr Problem zu vergessen. Plötzlich steht der Bräutigam auch tatsächlich vor der Tür, beginnt jedoch in Allas Augen zu wachsen und schwarz zu werden: „Krwawe mroki czyniły go strasznym w tej ciszy.” (98) Er bückt sich über sie, und sie erblickt das furchteinflößende Gesicht ihres Vaters. „Mit teuflischer Freude und Verachtung“ erteilt er ihr den letzten Befehl: „Stirb!“ (100) Doch Alla lebt bereits nicht mehr. Sie stirbt noch *bevor* sie den Befehl vernimmt. Eine Art Epilog informiert: „Pana młodego znalezione nazajutrz trupem u drzwi komnaty sypialnej.” (98) Das Märchen endet blutig und mysteriös:¹⁵ Weder Gott noch die zuckersüße Mutter (die „gute Fee“, die zwar den Schutz ankündigt, dann aber wieder verschwindet) noch der Bräutigam können Alla vor ihrem maßlosen Vater schützen. Es sind, so eine Interpretationsmöglichkeit, Allas eigenen, nicht verarbeiteten, nicht einmal genau angeschauten Schuldgefühle, die sie töten - das verinnerlichte patriarchalische System. Damit wird Allas Tod zum Signifikanten der Tilgung der Frau im Patriarchat.¹⁶

Auch der Bräutigam muss an der Schwelle des Schlafgemachs sterben, möglicherweise vom Vater (symbolisch) umgebracht, unmündig gemacht. Dies deutet nochmals auf den inzestuösen Charakter der väterlichen Liebe hin: aus Eifersucht tötet er den Rivalen wie ein betrogener Ehemann. Es sind auch andere Interpretationsvarianten reizvoll, zum Beispiel: Derjenige, der in das Schlafgemach kommt, ist *wirklich* der Bräutigam, doch Alla, die nur ein einziges Modell der Männlichkeit kennengelernt hat, kann in ihm nur den Vater bzw. das restriktive, tötende, väterliche Gesetz sehen.

Es ist bemerkenswert, dass Alla und ihr Bräutigam gerade in ihrer Hochzeitsnacht, in ihrem Schlafgemach, einem intimen, geschützten Bereich, sterben bzw. umgebracht werden. Der Horror der Schuldgefühle stellt sich bereits *vor* der ersten sexuellen Begegnung mit dem Geliebten an.¹⁷ Die Last der Alla eingepflichten Schuld, möglicherweise auch die Angst vor der „animalischen“ Seite der Sexualität ist so groß, dass sie darunter zerbricht. Ein äußerst enges Band scheint Alla an ihren Unterdrücker zu binden. Die Beziehung ist viel intensiver

¹⁵ Das „jungpolnische“ Märchen endet meist nicht optimistisch. Vgl. Czabanowska-Wróbel 1995, 321.

¹⁶ Ich vertrete jedoch nicht die Meinung, dass mit der Tötung der Frau in diesem Text „das Andere“ (das die Frau in der westlichen Kultur repräsentiert) „in die normative Ordnung überführt, ja sogar zum privilegierten Signifikanten der Sicherheit dieser Ordnung gemacht“ wird, wie dies nach Elisabeth Bronfen (1987, 106) in zahlreichen, von Männern geschriebenen Werken der Fall ist (z.B. in Tolstois „Anna Karenina“, Mérimées „Carmen“, Stendhals „La Vie de Henri Brulard“).

¹⁷ Kralkowska-Gątkowska (2002, 108) weist darauf hin, dass das Verhältnis zwischen Alla und dem marionettenhaften Bräutigam nicht gerade erotische Qualitäten hat: auf eine erotische Begegnung ist Alla vollkommen unvorbereitet.

als die zu ihrer „Verbündeten“. Sie ist nicht in der Lage, die Grenzen ihres Intimlebens vor dem Vater zu schützen. Seine Schuld ihr gegenüber lädt sie sich, wie es die Opfer des Missbrauchs gewöhnlich auch in der Realität tun, selber auf. Was die Mutter Alla bieten kann, ist einerseits leere, floskelhafte Frömmigkeit, deren Parolen nicht eingelöst werden können, eine vorgegaukelte, entkörperlichte Engelswelt, und andererseits ein Ehemann, der (zunächst „poetisch“ getarnt) die Gefahren vereinnahmender Begehrlichkeit mit sich bringt.¹⁸ Im französischen Volksmärchen „Die Schöne und das Biest“ bekommt die weibliche Hauptfigur ähnlich wie in „Allerleihrauh“ die Chance, die tierhafte Seite der Sexualität zu entdecken und in ihr Leben zu integrieren. Diese Möglichkeit kann die in Ambivalenzen auf diesem Gebiet verstrickte Autorin von „O ojcu i córce“ ihrer Ichfigur nicht geben - allerdings auch keine Möglichkeit, „Jungfrau“ im vorchristlichen Sinne zu werden, eine, „die keinen Mann braucht“.¹⁹

Auch im Zentrum der Märchenerzählung „Andronice“ steht unermässliches, tragisches Begehren. Der gelangweilte, allseits bewunderte, wollüstige König Gynajkofilos (Frauenfreund), der im Überfluss und dekadenter Übersättigung lebt und sich von Sklavinnen verwöhnen lässt, repräsentiert die untergehende, androzentrische Kultur des Okzidents. Die Lebensart seines Hofes und das Aussehen des Handlungsortes, der Stadt Eropolis, lassen an das antike Griechenland denken: Podraza-Kwiatkowska (Komornicka 1996) spricht von einem „biblisch-hellenistischen Kostüm“. Die erste Textsequenz zeigt den König, wie er selbstgefällig vor seinem Hof darüber philosophiert, wie unmöglich es ist, endloses Begehren zu erfahren.²⁰ Denn, so argumentiert der König, vom immerwährenden Beifall seiner verdummten Untertanen begleitet, alles wird irgendwann langweilig und verliert an Intensität: Es gibt „keine Liebe ohne Übersättigung“, „kein Weib, das das Begehren nicht irgendwann enttäuschen würde“, und kein „wollüstiges Begehren ohne Ende“ (104):

¹⁸ In „Allerleihrauh“ ist die Hinwendung des Vaters zur Tochter als Vermächtnis der Ehefrau zu verstehen („Du darfst nur eine heiraten, die genauso schön ist wie ich.“). Es ist die Mutter, die die Tochter der Willkür ihres Vaters ausliefert. In Komornickas Märchen entreißt zwar die Mutter die Tochter dem Vater, reicht sie aber sofort an einen anderen Mann weiter, der somit *kein wirklich anderer Mann* sein kann. (Vgl. Kast 1998, 33) Das Motiv der „toten Mutter“ kann die im Patriarchat übliche sexuelle Verweigerung der Ehefrauen ihren Ehemännern gegenüber und ihren Status als „halb Tote“ symbolisieren. In diesem Sinne hat Różewicz (1975) in seinem Drama „Białe malżeństwo“ Komornickas Biographie mit Mitteln der Groteske interpretiert.

¹⁹ Vgl. Eichelberger (1997, 56): „Według Esther Harding [‘Womans Mysteries’] dziewictwo było w czasach przedchrześcijańskich czymś zupełnie innym niż dzisiaj. Dosłowne znaczenie słowa ‘dziewica’ w języku greckim to ‘ta która nie potrzebuje męża’. (...) Czyli, innymi słowy, kobieta niezależna, posiadająca własną tożsamość. Kobieta, dla której mężczyzna – mąż czy syn – nie musi być legitymacją jej istnienia i najważniejszą treścią życia.” Vgl. auch Kralkowska-Gątkowska 2002, 139.

²⁰ Dabei paraphrasiert der König das biblische „Buch Prediger (Kohélet oder Ecclesiastes)“, indem er u.a. alles Irdische als „marność nad marnościami“ bezeichnet. (Deutsch: „Wahn, nur Wahn, alles ist Wahn“.)

Ono pożądanie jest, co chuć zwierzęcą ukrywa w stosie najcudniejszych kwiatów. I marnością jest owo pożądanie, albowiem niezgodne z tym, co człowiek osiągnąć może. I świętą marnością jest, albowiem przez nie poznajemy marność wszystkiego. I nadziemską marnością jest, *albowiem tego, do czego się wyrzyna, nie ma tu na ziemi.* (103) [Hervorh. B.H-M.]²¹

Die Erzählinstanz des Märchens macht es zur Aufgabe einer jungen, eigenwilligen, wunderschönen, „den anderen Weibern nicht ähnlichen“ Frau (103),²² den arroganten König und Vertreter patriarchaler Macht davon zu überzeugen, dass sie diejenige ist, die ewiges Begehren zu wecken vermag. Die Frau heißt Andronice. Wie Ritz (2001, 142 ff) herausgearbeitet hat, reagiert sie mit ihrem kühnen Vorschlag nicht in erster Linie auf das von Gynajkofilos äußerst schwammig vorgestellte Begehrenskonzept, sondern stellt vor allem sein männliches Recht zur „Verfügung über das Wahrheitsmonopol“ in Frage, meldet unerwartet „Widerspruch gegen die primäre männliche Rolle (Verkünder der Wahrheit, Besitz der Rede)“. Damit, so Ritz weiter, „verlässt Andronice den essentialistischen Diskurs und berührt in der Annäherung an mythoide Zeitbilder (Salome oder Domina) den zeitbezogenen kulturellen Geschlechterdiskurs“. In ihren Rede- und Handlungsmustern verfüge sie, als „souväne und ironische Spielerin mit den Kulturkonzepten der Geschlechter“ aktiv über die Geschlechterdifferenz.

Kralkowska-Gątkowska (2002, 134) vertritt die Meinung, dass in „Andronice“ der Geschlechterdiskurs radikal umgekrempelt wird, dass hier eine Frau die männliche Sphäre der Macht betritt, der Mann aber gezwungen wird, „das weibliche Los zu kosten“ (Leiden, Demütigung), und dass beide letztendlich im ekstatischen Tod in den Genuss der androgynen Fülle, der mystischen Einheit kommen. (ebd. 156) In König und Andronice sieht Kralkowska-Gątkowska die Reinkarnation des Vaters und der Tochter aus der ersten Märchenerzählung: Nach ihrem „Initiationstod“ kommt die gestärkte, gereifte Alla auf die Bühne des Geschlechterkampfes quasi zurück und rächt sich an ihrem Vater-König, um sich schließlich auf einer höheren Ebene, im Sinne der Androgynie, mit ihm zu versöhnen. Insofern scheint die Forscherin den Text als einen gelungenen Entwurf eines neuen, nicht auf Kampf, Ausbeutung und Asymmetrie beruhenden Geschlechterverhältnisses zu idealisieren, seine

²¹ Das, wonach das Begehren greifen will, gibt es hier, auf der Erde nicht – so Gynajkofilos. Dieses Motiv der nie erlöschenden, unbestimmten Sehnsucht verbindet Komornickas frühe emanzipatorische Entwürfe in Prosaform mit ihrer Lyrik vor und nach 1907. Dabei verlagert sich der Schwerpunkt immer stärker von Eros und von zelszerstörenderem Umgang mit Begehren auf Mystik und Selbsttranszendenz. Dieses grenzenlose, unerfüllbare Begehren bringen Psychoanalytiker und Kulturtheoretiker (u.a. Lacan, Kristeva) in Zusammenhang mit dem Verlust der symbiotischen Einheit mit dem mütterlichen Körper, der mit dem Eintritt in die symbolische Ordnung der Sprache und Kultur einhergeht - in den großen Mythen der Menschheitsgeschichte als Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies narrativiert. Dieses Begehren sucht seine imaginäre Befriedigung in der Sprache, in unterschiedlichen Einheitsimaginationen und Utopien, z.B. im sexuellen und religiösen Bereich.

²² Andronice wird in eine scharfe Opposition zu den Sklavinnen des Königs gesetzt, die Ritz (2001, 142) folgendermaßen beschreibt: „Sie sind nur Erscheinung und Dekor. Ihr Wesen und Sinn entsteht nicht aus ihnen, sondern erst im voyeuristischen Blick des Mannes, sie erreichen den Status des Subjekts nicht.“

Ungereimtheiten und Widersprüchliche in einer harmonisierenden Interpretation zu tilgen. Ritz (2001, 143) hingegen verweist zu recht auf die Abhängigkeit der Konzeptualisierung Andronices von den herrschenden Geschlechtermustern der Zeit, „die sich in der Kultur des Modernismus mehr als Männer-Phantasie denn als weiblicher Selbstentwurf zu erkennen geben muss“,²³ und auf Differenzen zwischen der Diskursivierung der Geschlechterdifferenz auf Figur- und Erzählebene. In der als Domina bzw. Salome inszenierten Andronice sieht er letztendlich „eine Projektion der Kastrationsangst, ihr Subjektcharakter ist nur oberflächlich; im wesentlichen bleibt die Frau Objekt des männlichen Begehrens.“ Die fremde Frau, die es wagt, dem König öffentlich zu widerprechen und ihn zu verspotten, wird von der Erzählinstanz mit Hilfe der zeittypischen Stereotype der männertötenden „femme fatale“, der Gottesanbeterin modelliert:²⁴ „Sie liebte den König seit langem und schwor sich seine Liebe und seinen *Untergang*. Denn sie war wie Skorpione, die töten, wenn sie lieben“.²⁵ (105) [Hervorh. B.H-M.] Mit der Zeit schafft es Andronice auch tatsächlich, mit ihren Liebestricks und ihrer erbarmungslosen Dressur den König in eine sado-masochistische, auf gegenseitiger Abhängigkeit beruhende, dem Exzess entgegenstrebende, destruktive Beziehung zu verwickeln,²⁶ ihn zu einem willenlosen Sklaven, und sich selbst zur Königin und Göttin zu kreieren. Dies führt so weit, dass er auf den Knien vor ihr kriecht und sich wie ein Hund von ihr ausführen lässt,²⁷ denn ihre „Demütigungen sind ihm eine Wollust“. (109)

Doch grenzenloses Begehren im König zu wecken, ist nicht das einzige deklarierte Anliegen Andronices. Die auktoriale Erzählinstanz stattet sie mit einer weiteren Intention aus: Andronice erdreistet sich, den König moralisch zu erheben, d.h. seine sündhafte Fixierung auf den Körper und die Abspaltung der Sexualität von der Emotionalität zu überwinden. Andronice will, so heißt es explizit, die „Seele“ im König wecken.²⁸ Die äußerst raffinierte Strategie, die zu diesem hehren Ziel führen soll, bedeutet: einerseits locken und verführen, andererseits auf Abstand halten, hinauszögern, Eifersucht wecken, Gefühlskälte vortäuschen. Damit verweigert die Figur gleichzeitig ihren Missbrauch als jederzeit verfügbares Objekt des

²³ Dies würden u.a. die Projektionen des Weiblichen in den Texten galizischer Autoren wie Sader-Masoch, Irzykowski und Schulz beweisen.

²⁴ Mehr Informationen zu diesem Frauenstereotyp und zu den jungpolnischen Versuchen seiner Überwindung in den Entwürfen des Androgynen gibt Podraza-Kwiatkowska (1975, 363-383) in ihrer Studie „Salome i Androgyne. Mizoginizm a emancypacja“. Weitere Frauenbilder der Epoche (u.a. das des Vampirs) analysiert Gutowski (1997, 44-57) in „Kwiaty zła i miłosne bestiarium“.

²⁵ Polnisch: „A kochała króla od dawna, i przysięgła sobie jego miłość i zgubę. – Albowiem była jako skorpiony, które zabijają, kochając.“

²⁶ Zu den gesellschaftlichen Hintergründen des gehäuften Auftretens solch destruktiver Beziehungsmuster in der Jahrhundertwende äußert sich Komornicka in ihren Aphorismen „Ze świata płci“. (Komornicka 1907)

²⁷ Die zeitgenössischen Literaturkritiker haben diese Szene als besonders geschmacklos empfunden. Vgl. Wolski 1900, 107, Gostomski 1901, 159.

²⁸ Die Obsession der „moralischen Reinheit“ im Jungen Polen analysiert Podraza Kwiatkowska (2001) in ihrer Studie „Kompleks Parsifala, czyli o młodopolskim ideale czystości“.

Begehrens²⁹ und „lässt (...) die Umriss der modernen, emanzipierten Frau erkennen“. (Ritz 2001, 144) Bald hat sie auch tatsächlich Erfolge zu verzeichnen: Der König distanziert sich von seiner bisherigen Lüsterheit und deklariert den Wunsch, Andronices Körper *und Seele* zu lieben, „denn sie sind eins und einzig, und sie zu trennen, wäre ein Verbrechen“. (114) Die Erzählstimme dazu:

Albowiem rozumiała [Andronice], że trzeba ognia piekielnego i tęsknoty dłużej a strasznej, by duszę rozpustną oczyścić z nałogów grzesznych; a chciała wejść do serca wybrańca swego – i w sercu wybrańca nie pokalać się. I chciała, by czuwaniem otworzyły się oczy królewskie i podziwiały ją we wszystkiej jej chwale i żeby wszystko było mu w niej rozkoszą. (115)

An dieser Stelle werden die Inkonsequenzen der Erzählerinstanz spürbar. Am Textanfang wurde das Ansinnen Andronices mit Rückgriff auf das Klischee der Gottesanbeterin anders motiviert: „Sie schwor sich seinen Untergang“. Noch etwas wird hier evident: Es gelingt der Erzählinstanz nicht, Andronice zu einer autonomen Frau, einem eigenmächtigen Subjekt zu modellieren. In diesem Punkt bin ich mit der Interpretation von Kralkowska-Gątkowska nicht einverstanden. Die Forscherin scheint den noch sehr verworrenen und inkonsequenten Entwurf Andronices als „neue Frau“ zu überhöhen. Andronice ist indessen genauso in Abhängigkeit vom König verstrickt wie er von ihr. Für beide ist der begehrende Blick des anderen lebensnotwendig - als ob sie das Konzept des Lacan'schen „désir“ illustrieren wollten:

(...) Andronice, pochyliwszy się nad nim i utopiwszy palce w pierścieniach jego włosów, chłonęła oczyma pożądanie jego i ustami czerwonymi zdała się chwycić drzenie ust jego. I zdawało jej się, że śni sen niezmierny i kłamiwy – i ginęła w tym śnie. (116)

Zum Schluss hat auch der König mit seinem unermüdlichen Werben Erfolg. Nachdem er Andronices Schlafgemach mit Blumen überschüttet hat, wird die gerührte Unerreichbare (doch ganz schön „weiblich“!) zu seiner Geliebten. Doch dieser Akt befriedigt ihn überraschenderweise nicht, denn Andronice hat einen Hunger in ihm geweckt, der über das Körperliche hinausgeht, der die Seele der Geliebten umfasst, deren „Opfer und Sklave er war“ (118):

²⁹Aus der Sicht Lacans ist es allerdings ein hoffnungsloses Unterfangen. In seinem ahistorischen, von feministischer Seite vielfach kritisierten Subjektivitätskonzept hat die Frau gar keine Chance, etwas anderes als „das personifizierte Begehren eines anderen zu sein.“. Sie ist „Signifikant“ des Begehrens des Mannes, weshalb sie ihren weiblichen Körper zum Fetisch macht und in eine phallische Maskerade bannt.“ (Lindhoff 1995, 83) „In der Liebesbeziehung zwischen Mann und Frau gibt es nach Lacan nur ein Subjekt: das männliche. Die Frau fungiert als selbstloser Spiegel des Mannes.“ (ebd. 76 ff) Vgl. auch Lacan 1991, 80.

Oto miłuję cię aż do szaleństwa i śmierci i znieść już nie mogę męki pożądania bez kresu. Oto posiadam ciebie, a nie posiadam i nigdy, żyjąc, nie posiadę, bo oczyma nie widzę i rękami nie czuję, i ustami nie całuję duszy twojej i każdego jej drgnienia. Daj mi nóż swój zatruty, a gdy będę konał, całuj mnie i w oczy patrz, i duszę oczyma wyciągaj ze mnie. A jeżeli zechcesz, przejdzie duch mój w ciebie oczyma i posiadzie cię całą na zawsze moje pożądanie.

I dała mu nóż Andronice. Za czym utopił go we krwi swojej. I z śmiercią przeszedł w niewiaścę pożądaniem. (119)

Der König hält das grenzenlose Begehren nicht aus und bringt sich mit Andronices vergiftetem, eigens zu diesem Zweck bereit gestelltem Messer um. In der Orgie des Todes vor den Augen der Geliebten erhofft er sich die Aneignung seines Liebesobjekts - jedenfalls ist in *seiner* Rede vom Besitzergreifen *seinerseits* die Rede, auf der Erzählebene ist es jedoch Andronice, die sich *ihn* einverleiben, aus *ihm* vampirartig die Seele aussaugen soll.³⁰ Nun werden beide Partner eins: „Andro“ (gr. Mann) und „Gyn“ (gr. Frau) verbinden sich zu „androgyn“. Das hier aktualisierte, im Modernismus äußerst populäre Projekt des Androgynen betrachtet Podraza-Kwiatkowska (1975, 363 ff) als Antidotum gegen den Geschlechterkampf, als Gegenentwurf zum Schreckgespenst der Salome. Daran anknüpfend, stellt Kralkowska-Gątkowska die bereits angesprochene These auf, „Andronice“ würde eine Vision des Übergangs vom Geschlechterkampf zur friedvollen Koexistenz von Mann und Frau bzw. zur harmonischen Verbindung des weiblichen (anima) mit dem männlichen Element (animus) in der menschlichen Seele heraufbeschwören. Diese Vision will Kralkowska-Gątkowska (2002, 133 ff) in ein zur androzentrischen Kultur alternatives Projekt einer Welt, die auf weiblichen Werten fundiert ist, eingebunden wissen. Die Einschätzung von Ritz erscheint mir schlüssiger. Demnach enthülle sich das Androgyne „nicht als neues, eigenes Rollenkonzept, sondern als von der Geschlechterdiskussion der Zeit mitbestimmtes.“ In „Andronice“ bleibt die Frau immer noch auf den Mann fixiert; die Rolle der „femme fatale“ macht sie keineswegs frei.³¹ Das Märchen entwirft ein Bild der Rache am männlichen Geschlecht, doch am Prinzip der Dominanzverhältnisse ändert sich nichts.

Das bis zum Exzess gesteigerte, an Schopenhauers und Przybyszewskis Konzepte anknüpfende, destruktive und gegen die Kultur gerichtete („naturzentrische“) Begehren erweist sich als nicht lebbar, es strebt dem Regress, der Entgrenzung, der Auflösung der

³⁰ Elisabeth Bronfen (1987, 105) zur „Verewigung“ und „Einbalsamierung“ des Begehrens in der Literatur durch Inszenierungen des Todes der Begehrensubjekte: „In der völligen Verdinglichung aber, als toter Körper (...) sind der Besitz und das Begehren gesichert. Das Begehren ist auf ewig erhalten, weil es nun auf Dauer aufgeschoben, nie erfüllt, zugleich aber auch nie betrogen werden kann.“

³¹ Dazu Filipiak (2000, 122): „Niestety *femme fatale* to jest praca – trzeba się całkowicie poświęcić manipulowaniu kochankami, obnosić się ze swoim sekretem, wyglądać tajemniczo i zachowywać erotyczny dystans. Świat *femme fatale* obraca się wokół pozornie usidłonego mężczyzny nie inaczej, niż świat żony-mieszczki wokół jej męża.”

individuellen Identität entgegen.³² Die Thematisierung dieses Begehrens kann im Kontext der jungpolnischen Überhöhung des Wahns und Rausches angeschaut werden.³³ Die dünne Grenze, die den Wahn vom Verstand und den Tod vom Leben trennt, wird von Komornicka in ihren Texten und in ihrer Biographie immer wieder getestet. Ihre Figuren geben sich eher rauschhaften Einheits- und Verschmelzungswünschen hin als rational motivierten Bemühungen, den mit Getrenntsein verbundenen Schmerz auszuhalten und in ihre Existenz zu integrieren. Rausch und letztendlich Tod erlösen sie vor der Konfrontation mit der Realität, mit ihrer inneren Leere, ihrer Einsamkeit, ihrer Abhängigkeit. Die Autorin hält sich in der Bewertung dieser Tatsache zurück bzw. verwickelt sich in Widersprüche.

Andererseits lässt das Märchen ansatzweise einen anderen, den transzendenten, möglicherweise auch spirituellen Aspekt des Begehrens durchscheinen: Es weist quasi über sein Objekt hinaus, wird zum Symbol des ewigen Mangels, der Tragik der menschlichen Existenz überhaupt.³⁴ Doch selbst wenn man diese Interpretationsrichtung einschlägt, wird es nicht irrelevant, welche Bilder für die Darstellung dieses mystischen Erlebnisses ausgewählt worden sind: und es sind Bilder des Grauens, der Tyrannei, der Gewalt.

Fazit

Die in der Märchenerzählung „O ojcu i córce“ ausgetragene Auseinandersetzung einer Tochter mit väterlicher Gewalt gehört zu den motivischen Konstanten des Lebens und Schreibens von Komornicka.³⁵ Noch vor der Entstehung dieses Textes setzt sie das Motiv in der Erzählung „Z fantazyi realnych“ aus dem Band „Szkice“ (1894), später auch in ihrem unvollendeten Roman „Halszka“ (1901) ein. Es berührt sich auch mit ihrer eigenen Vater-Tochter-Erfahrung. Zum Aufstand gegen den Vater schwingen sich in ihren Erzählungen die positiv besetzten, von der Erzählinstanz unterstützten Ich-Figuren (Autoprojektionen) Helena, Halszka und Alla auf. Auch die Erinnerungen von Komornickas Schwester Aniela

³² Der Konflikt zwischen so verstandenem Begehren (Eros) und den kulturellen Normen (Ethos) gehört zu den beliebtesten Motiven der Literatur und Philosophie überhaupt (insbesondere aber des Modernismus) - vgl. das Schaffen von Przybyszewski, Leśmian, de Sade, Leopardi, Bataille, Freud, Weininger, Reich, Marcuse. (Mehr dazu Gutowski 1997, 60 ff.)

³³ Zitat: „Tak mówił król i wiele innych rzeczy w szaleństwie swoim.” (116) /“A odkąd ukochał król niewiaścę dziwną, nie było dlań dnia ni nocy, tylko nieustanna błogo dręcząca *senna jawa*.” (117) [Hervorh. B.H-M.]

³⁴ Das Motiv des unstillbaren Hungers wird in Komornickas expressionistischer Prosa „Biesy“ (Die Dämonen, Komornicka 1902) eine zentrale Stelle einnehmen. Vgl. Helbig-Mischewski 2002.

³⁵ Aufstand gegen den Vater ist auch ein wichtiges Motiv im Schaffen anderer Autorinnen des polnischen Modernismus, z.B. Gabriela Zapolska, Zofia Nałkowska, Ewa Łuskińska. (Eine besondere Rolle spielt es auch im deutschen Expressionismus.) Die Analogie zu Nałkowskas Novelle „Zielone wybrzeże“ kommentiert Kralkowska-Gątkowska (2002, 104). Wie andere polnische Literaturwissenschaftlerinnen (z.B. Grażyna Borkowska, 1996) unterstreicht sie die Tatsache, dass Nałkowska - im Gegensatz zu Komornicka - die „Weiblichkeit“, auch weibliche Physiologie, nobilitiert. Auch verfolge Nałkowska nicht mehr die Intention der positivistischen Autorinnen (z.B. der Orzeszkowa), die Frau nach dem männlichen Muster zu „vermenschlichen“.

(Komornicka, A. 1964), auf die ich mich bei der Klärung biographischer Fragen mit gebotener Vorsicht stütze, bestätigen die Annahme von der biographischen Relevanz des Motivs: Die Furcht der Kinder der Komornickis vor dem Vater und die dramatischen Konfrontationen zwischen dem Vater und der ältesten Tochter nehmen dort eine zentrale Stellung ein. „O ojcu i córce“ unterscheidet sich insofern von den anderen beiden Prosatexten mit demselben Leitmotiv, als es das Machtgefälle zwischen Vater und Tochter, die patriarchale Tyrannei stark hyperbolisiert und, gattungsbedingt, in ein surreales Szenario überträgt.

In Komornickas Märchen wie in ihrem Leben: (1) ist das Verhältnis zwischen Vater und Tochter durch die vereinnahmende, auf Besitz, Aneignung und Ausschließlichkeit hinzielende Liebe des Vaters und die Angst der Tochter bestimmt. (Der Selbstmordversuch der siebzehnjährigen Komornicka und die darauf folgende „Untersuchung“ durch die Sittenpolizei werden aus Angst vor ihrem Vater verheimlicht; nach seinem Tod ist die Familie im gewissen Sinne „erleichtert“ und „befreit“); (2) kann die Tochter die Grenzen ihres Intimlebens vor dem Vater nicht schützen (der „reale“ Vater liest Komornickas Tagebuch und zieht daraus Konsequenzen); (3) schirmt der Vater die Tochter vor „schädlichen“ Einflüssen der Außenwelt ab (die achtzehnjährige Komornicka wird nach Cambridge geschickt, damit sie den Kontakt zu ihren Warschauer Freunden abbricht); (4) ist die Mutter „tot“ bzw. abwesend oder hilflos, so dass sich der Vater straflos an der Tochter vergehen kann.

Auf der Plotebene der Erzählung wird das Mütterliche privilegiert, und – wie in den Briefen der realen Komornicka an ihre Mutter³⁶ – mit der Engelswelt parallelisiert. Die Mutter bleibt aber durch ihre Idealisierung und Entleibung seltsam substanzlos, unwirklich und unwirksam.³⁷ Letzendlich macht sich die Mutter gar zur Verbündeten des Patriarchats, indem sie Alla in guter Absicht an den Ehemann weiterreicht und sie wieder im Stich lässt. Bei näherer Betrachtung der Figurenkonstellation zeigt sich, dass es der leidende, mit dämonischer Potenz ausgestattete Vater ist, mit dem die Tochter am engsten verbunden ist, und der die Erzählinstanz am meisten interessiert. Das Märchen, welches die Mechanismen patriarchaler Verfügungsgewalt über Frauen musterhaft vorführt, scheint zu inszenieren, dass selbst eine Flucht aus dem Einflussbereich des Mannes/Vaters keine Befreiung bedeutet. Die verinnerlichten Ge- und Verbote der patriarchalen Kultur erlauben es nicht, ein neues Leben

³⁶ Die Korrespondenz Maria Komornickas mit ihrer Mutter Anna Komornicka und ihrer Schwester Aniela Komornicka befindet sich im Literaturmuseum Warschau (Signatur 371).

³⁷ Komornickas Mutter war, nach den Angaben Anielas (Komornicka, A. 1964), die erste Leserin der Märchenerzählungen, sie wurden quasi für sie geschrieben; und sie konnte auch tatsächlich mit der manifesten Schilderung ihrer Person zufrieden sein.

anzufangen.³⁸ Alla ist weder zu einem selbständigen Leben noch zu einer reifen, Körper und Seele, „tierhafte“ Sexualität und geistige Verbundenheit integrierenden Partnerschaft in der Lage. Das Märchen suggeriert eine „sexuelle Impotenz“ des jungen, von der Mutter zusammengeführten Paares. Alla ist so gehemmt, dass sie stirbt, bevor sie den ersten Sex in ihrem Leben erleben kann – es scheint der „innere“ zum Gespenst mutierte „Patriarch“³⁹ zu sein, der bis in ihr Ehebett eindringt, und sie letztendlich tötet. Mit der von ihm eingepfunden Schuld zerfleischt sie sich, vor ihr flieht sie in den Rausch. Ihre immensen Schuldgefühle scheinen sowohl mit dem Verlassen des Vaters als auch mit dem verbotenen Bereich der Sexualität zu tun zu haben. Die Optionen zwischen denen sich Allas Existenz abspielt, sind, wie im Fall der anderen Ichfiguren Komornickas, Tod (Versklavung) oder Tod (weil die Befreiung nicht gelingt).⁴⁰ Diese Scheinalternative überlagert sich in vielen Texten Komornickas mit einer anderen: Sterben oder Töten. Durch ihre Befreiungsversuche machen sich viele Ich-Figuren Komornickas an Männern „schuldig“ und werden von der Erzählinstanz zur Buße gedrängt.⁴¹ Die Hauptfiguren der beiden Märchenerzählungen scheinen zwei Aspekte der von Komornicka immer wieder vorgeführten Spaltung der Frau dar in Szene zu setzen. Alla ist diejenige, die resigniert und sich aufgibt, Andronice (ihr „double“) diejenige, die sich in einen Wahn, einen Rausch, eine fixe Idee flüchtet: Beide kehren auf ihre Weise der Welt den Rücken.

Nun können weitere Verbindungen zu Komornickas Biographie gesucht werden. Der Vater ist derjenige, der über das Leben und die Bekanntschaften der jungen Komornicka bestimmen will, der befiehlt und bestraft. Er ist aber auch derjenige, der stolz auf sie ist, der die besten Lehrer für sie engagiert, ihren ersten Erzählband finanziert. Er ist möglicherweise nicht nur stärker, sondern auch emotionaler als die Mutter, die als „kalte klassische Schönheit“ von Aniela (Komornicka, A. 1964) geschildert wird. Er ist es, der um sie bangt und beinahe stirbt, als sie sich, nach ihrer eigenwilligen Rückkehr aus Cambridge, bei Nałkowskis einquartiert und nichts von sich verlauten lässt. Die Familie lastet Maria, wie Aniela, aber auch die Großnichte Komornickas Maria Dernałowicz⁴² andeuten, seinen verfrühten Tod an. Die zeitliche, als ursächlich interpretierte Verschränkung der Zuspitzung des Vater-Tochter-Konfliktes mit dem Tod des Vaters scheint eine traumatische Wirkung auf Komornicka

³⁸ Dies gelingt auch den Hauptfiguren anderer Prosa- und Dramentexte Komornickas, Helena („Szkice“, 1894) und Wanda („Skrzydzeni“, 1895), nicht.

³⁹ Begriff aus der der modernen Psychologie.

⁴⁰ Dazu Elisabeth Bronfen (1987, 103): „Als Objekt der Begierde (...) ist sie [die Frau] bereits zu Lebzeiten eine Halbtote; wehrt sie sich gegen diese Art der Verdinglichung, so wird sie mit dem Tode bestraft.“

⁴¹ Z.B. Helena („Z fantazyi realnych“), Wanda („Skrzydzeni“) und Halszka („Halszka“).

⁴² Maria Dernałowicz im Gespräch mit Kralkowska-Gątkowska (2002, 113): „Wysłał ją do Cambridge, żeby odciągnąć ją od tej kompromitującej i groźnej kompanii. Jej samowolny powrót – do domu Nałkowskich! – przyplacił zawałem i przedwczesną śmiercią.“

ausgeübt zu haben. Ein Leben lang wird sie sich mit dem Gefühl, dem Vater gegenüber schuldig zu sein, auseinandersetzen. Nach 1907 wird sie sowohl die Figur des Vaters als auch der Mutter überhöhen und die Werte des Patriarchats glorifizieren. Nicht nur aus Allas Ehebett (und aus dem all ihrer anderen Ichfiguren), sondern auch aus ihrem eigenen Leben wird Komornicka die Sexualität verbannen. Ihre Beziehung zum Dichter Jan Lemański scheitert nach zwei Ehejahren. In den Briefen an die Mutter aus den wenigen Monaten des Ehelebens zeichnet sich das Bild eines kindlichen, von der Familie abhängigen Geschwisterpaares ab, das sich gerne in Spiel- und Vergnügungssorgien flüchtet (vgl. Alla und Prinz).

„Andronice“ entrollt eine Vision der erbarmungslosen Rache am Patriarchat. Umgekehrt als im Geschlechterdiskurs der logozentrischen Kultur (z.B. bei Schopenhauer) wird die Frau dem Bereich des Geistes, der Mann dem des Körpers und der Triebhaftigkeit zugeordnet. Die weibliche Hauptfigur entzieht sich vordergründig dem männlichen Machtbereich, und verbleibt trotzdem in diesem, gefangen in der Rolle der „femme fatale“. Im Rahmen einer sadomasochistischen Beziehung wird der Mann von einer Domina bis zum äußersten erniedrigt und muss letztendlich sterben.⁴³ Auch hier glaubt die Domina (und die Erzählinstanz), dass die sexuelle Hingabe an einen Mann zur Übersättigung bzw. zum Verlust der Achtung des Geliebten führen könnte und entzieht sich diesem. Selbst in der Rebellion bleibt sie vom Geschlechterdiskurs der Zeit abhängig. Nach der sexuellen Begegnung, der vom Erzähler kaum Beachtung geschenkt wird, kommt auch gleich der Tod, denn nur dieser garantiert eine Konservierung des Zustandes des Vergöttert-, Begehrt- und Geachtetwerdens durch den Mann. Nur eine abweisende, unerreichbare Madonna wird geehrt und begehrt – dies ist ein Phantasma des Patriarchats. Das sexuell markierte Begehren überführt die Erzählinstanz schrittweise in ein spirituelles, das sich von Materialität und Körperlichkeit langsam löst: den Märchen folgen religiös fundierte, hier nicht mehr berücksichtigte „Psalmodien“. Es scheint als ob die Autorin mit erfüllter Sexualität nichts anzufangen wüsste: Wolski schlägt somit mit seiner „Sexmonster“-Diagnose ziemlich stark daneben.

Ihre Märchenerzählungen schreibt Komornicka während ihres kurzen Ehelebens mit Lemański (1898-1900), in der sie, wie Aniela berichtet, den Ehemann so oft wie möglich „wegschickt“, um allein zu sein. Lemański ist einerseits ein sanfter, „weiblicher“ Mann, ein prototypischer Poet, andererseits genauso tyrannisch wie der Vater der Dichterin. Fest steht, dass Lemański aus Liebe und Eifersucht zum Äußersten bereit ist (1898 schießt er auf seine Frau und ihren Cousin im Krakauer Park „Planty“) und auch nach der Beendigung des

⁴³ Phantasien des gemeinsamen Todes der Liebenden auf dem Höhepunkt der Liebe entwickelten auch Helena („Z fantazyi realnych“) und Staszka („Staszka“) aus dem Band „Szkice“.

Zusammenlebens als Gefahr wahrgenommen wird. Nach der Trennung von ihm ist Komornicka bestrebt, eine autonome Existenz zu erproben. Sinnlichkeit und Ekstase sucht sie fortan hauptsächlich im religiösen Bereich, möglicherweise um für die „animalischen“ Männer unerreichbar zu werden. Damit folgt sie der in den „Märchen und Psalmodien“ vorgezeichneten Entwicklung.

Literatur:

- Borkowska, G. (1996): *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*. Warszawa.
- Bronfen, E. (1987): Die schöne Leiche. Weiblicher Tod als motivische Konstante von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis in die Moderne. In: Renate Berger u. Inge Stephan (Hg.), *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*. Köln, Wien.
- Chesler, P. (1989): *Women and Madness*. New York.
- Czabanowska-Wróbel, A. (1995): Baśń w literaturze Młodej Polski. In: M. Podraza-Kwiatkowska (Hg.), *Stulecie Młodej Polski*. Kraków, 319-337.
- Gostomski, W. (1901): Maria Komornickas „Baśnie i psalmodie”. In: „Ateneum”, B. 2, 158-159.
- Eichelberger, W. (1997): *Kobieta bez winy i wstydu*. Warszawa.
- Filipiak, Izabela (2000): W.+ M. = M.W. In: G. Ritz, Ch. Binswanger, C. Scheide (Hg.), *Nowa świadomość płci w modernizmie. Studia spod znaku gender w kulturze polskiej i rosyjskiej u schyłku stulecia*. Kraków.
- Foucault, M. (1996): *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*. Frankfurt a. M. (Erste französische Auflage 1961)
- Gutowski, W. (1997): *Nagie dusze i maski*, Kraków.
- Helbig-Mischewski, B. (2002): Warum heulen die inneren Dämonen? Metaphorik der inneren Leere in „Biesy“ von Maria Komornicka: In: „Zeitschrift für Slawistik“ 47/1, 34-49.
- Hirschauer, S. (1999): *Die soziale Konstruktion der Transsexualität. Über die Medizin und den Geschlechtswechsel*. Frankfurt a. M.
- Janion, M. (1982): Gdzie jest Lemańska? In: M. Janion, Z. Majchrowski. (Hg.), *Odmieńcy. Transgresje*. Gdańsk, B. 2, 191 ff. Neuauflage in: Janion, M. (1996): *Kobiety i duch inności*. Warszawa, 186-239.
- Kast, V. (1998): *Familienkonflikte im Märchen. Eine psychologische Deutung*. München.

In: Polonistik in deutschsprachigen Ländern – Literatur, Sprache, Kultur. Hrsg. Danuta Rytel-Kuc, Wolfgang F. Schwarz, Hans-Christian Trepte. Hildesheim 2004.

Komornicka, A.(1964): Maria Komornicka w swych listach i mojej pamięci. In: Miscellanea z pogranicza XIX i XX wieku. „Archiwum Literackie”. Wrocław, Warszawa, Kraków, B. 8.

Komornicka, M. (1894): Szkice. Warszawa.

Komornicka, M. (1895): Skrzywdzeni. Szkic dramatu. In: „Przegląd Poznański”, Nr. 32-42.

Komornicka, M. (1900): Baśnie i psalmodie. Warszawa.

Komornicka, M. (1901): Halszka. Powieść współczesna. In: „Głos”, Nr. 1-2, 4-15.

Komornicka, M. (1902): Biesy. In: „Chimera”, B. 5, H. 13, 36 ff und 14, 213 ff. Warszawa.

Komornicka, M. (1907): Ze świata płci. Aforyzmy i komentarze. O niej. In: „Literatura i Sztuka” 1907, Nr. 5, „Ludzkość”-Beilage Nr. 104.

Komornicka, M (1996): Utwory poetyckie prozą i wierszem. Hg. Von M. Podraza-Kwiatkowska. Kraków.

Kralkowska-Gątkowska, K. (2002): Cień twarzy. Szkice o twórczości Marii Komornickiej. Katowice.

Lacan, J. (1991): Encore. Das Seminar XX. Weinheim, Berlin.

Pigoń, S. (1964): Trzy świadectwa o Marii Komornickiej. In: Miscellanea z pogranicza XIX i XX wieku. „Archiwum Literackie”. Wrocław, Warszawa, Kraków, B.8.

Podraza-Kwiatkowska, Maria (1975): Symbolizm i symbolika w epoce Młodej Polski. Teoria i praktyka. Kraków.

Podraza-Kwiatkowska, Maria (2001): Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce. Kraków.

Ritz, G. (2001): M. Komornicka, Die gefährdete Autorschaft in den Wirren des Geschlechts. Die widerständige Identität einer Transvestitin. In: S. Frank, R. Lachmann, S. Sasse, S. Schahadat, C. Schramm (Hg.), Mystifikation, Autorschaft, Original. Tübingen, 135-161.

Runte, A. (1995): Biographische Operationen. Diskurse der Transsexualität. München.

Schlichter, A. (2000): Die Figur der verrückten Frau. Weiblicher Wahnsinn als Kategorie der feministischen Repräsentationskritik. Tübingen.

Showalter, E. (1987): The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830-1980. London. (Erstauflage 1985)

Wolski, W. (1900): Maria Komornicka. Szkic krytyczny. In: „Przegląd Tygodniowy Kraju”, 97- 11.