

Reinhard Ibler

ENTWICKLUNG UND SUJET:
VERSUCH EINER NEUBESTIMMUNG DES
LITERARHISTORISCHEN
STELLENWERTS VON BOŽENA NĚMCOVÁS *BABIČKA*

1

Božena Němcová's *Babička*, fraglos einer der bedeutendsten und populärsten Prosatexte der tschechischen Literatur und seit seinem Erscheinen im Jahre 1855 längst zum 'Klassiker' geworden, gehört zu jenen Werken, bei deren Erforschung sich trotz vieler vorhandener Interpretationen und Untersuchungen noch zahlreiche offene Fragen ergeben.¹ Während nämlich die Tatsache der herausragenden Bedeutung dieses Kurzromans kaum bestritten wird, herrscht über seinen Platz in der tschechischen Literaturgeschichte ebenso Dissens wie über die Gründe für seine exponierte Stellung.

Lange Zeit bestand die Neigung, *Babička* vorwiegend unter außerliterarischen (biographischen, soziologischen usw.) Gesichtspunkten und erst in zweiter Linie als literarisches Phänomen zu betrachten. Abgesehen von vereinzelt früheren Versuchen² beginnt die systematische Auseinandersetzung mit diesem Werk unter künstlerisch-ästhetischen Prämissen erst mit den einschlägigen Arbeiten Felix Vodičky's, der die Notwendigkeit eines solchen Zugangs explizit hervorhebt (Vodička 1958, 252). Gattungstypologisch betrachtet steht der Text im Entwicklungszusammenhang der tschechischen Erzählprosa des 19. Jahrhunderts. In einer speziell den Anfängen der neueren tschechischen Erzählprosa gewidmeten Studie (Vodička 1948) weist Vodička auf die Schwierigkeiten hin, mit denen die Gattung angesichts der erdrückenden Dominanz poetischer Genres in der frühen Phase des *obrození*, der Nationalen Wiedergeburt, zu kämpfen hatte. Das Hauptanliegen der Autoren in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts bestand darin, den Anforderungen der Zeit entsprechende und die Leserschaft interessierende Themen in anspruchsvoller künstlerischer Form, vor allem in einer dem behandelten Gegenstand adäquaten Sprache zu präsentieren und damit eine eigenständige, den anderen europäischen Literaturen halbwegs gleichwertige tschechische Prosa zu schaffen. Wie langwierig dieser Prozeß war, zeigt sich in dem Umstand, daß selbst noch die Novellen und Erzählungen Josef Kajetán Tyl's aus den 1840er Jahren, die im

Vergleich zum schwülstigen, überladenen Stil früherer Prosatexte (z.B. Josef Lindas *Záře nad pohanským*, Glanz über dem Heidentum, 1818) freilich schon ein hohes Maß an Leichtigkeit und Natürlichkeit des Ausdrucks erreicht hatten, hinsichtlich Thematik und künstlerischer Gestaltung noch deutlich die Abhängigkeit von fremden, namentlich deutschen, Vorlagen verrieten. Außerdem waren sie in ihrem übersteigerten Intellektualismus und ihrer idealistisch-patriotischen Ausrichtung nur für einen relativ kleinen, elitären, vorwiegend adligen und großbürgerlichen Rezipientenkreis bestimmt. Die Zusammensetzung des Lesepublikums hatte aber seit den 20er Jahren einen grundlegenden Wandel durchgemacht, da in zunehmendem Maße auch kleinbürgerliche Schichten kulturelle Ansprüche anmeldeten (Sedmidubský 1985, 465). Die Zielrichtung war folglich klar: Themen, Sprache und künstlerische Gestaltung der Werke sollten dem ästhetischen Geschmack und dem Erfahrungsspektrum des erweiterten Rezipientenkreises entgegenkommen, um auch den didaktischen Ansprüchen der Wiedergeburtsideologie entsprechen zu können. Das Kopieren ausländischer Modelle konnte in diesem Prozeß nur eine Übergangslösung darstellen und wurde auch zunehmend zur Zielscheibe von Polemiken. Ein anschauliches Beispiel hierfür ist Václav Čeněk Bendls Satire *Formulář na romány* (1854; Formular für Romane), worin der allgemeine literarische 'Notstand' aufs Korn genommen wird. Diese Situation führt der Autor teils auf die mangelnden Ambitionen, teils auf das künstlerische Unvermögen der heimischen Schriftsteller zurück: "Das Volk liest aber deswegen nichts, weil es nichts zum Lesen hat." (zit. nach Plch 1978, 391).³ Als Ausweg aus dieser mißlichen Lage schlägt er ironischerweise vor, den Autoren "Formulare" mit vorgegebenen Handlungsmustern zur Verfügung zu stellen, die nur mehr "ausgefüllt" zu werden bräuchten. Bendl, der je ein solches Grundschema mit glücklichem (Heirat) und byronistisch-tragischem Ausgang entwirft, polemisiert damit gegen die Schablonenhaftigkeit der zeitgenössischen Erzählprosa.

2

Wenn sich in *Babička* natürlich auch zahlreiche prätextuelle Bezüge nachweisen lassen (Černý 1982, 166ff.; Poštulková 1988, 31ff.), so ist dieses Werk in seiner Gesamtkonzeption doch sehr eigenständig und weder in sprachlicher und kompositorischer noch in inhaltlich-thematischer Hinsicht konventionell oder gar schematisch. Die innovative Leistung führt Vodička auf drei zentrale Kriterien zurück. Die Autorin schuf seiner Auffassung nach in diesem Werk

1. einen neuen Figurentypus, der den idealistischen Vorstellungen der Wiedergeburtsideologie in umfassendem Maße entsprach, da er die positiven Eigen-

schaften des tschechischen Volks, namentlich seine Handlungsfähigkeit, 'in toto' verkörpert (Vodička 1958, 255ff.);

2. eine neue Form der Erzählprosa, die diesem ideologischen Anspruch einen adäquaten Ausdruck verleihen sollte und die für die weitere Entwicklung der epischen Genres, insbesondere aber für die Herausbildung des tschechischen Romans, paradigmatisch wirkte (Vodička 1958, 282ff.);

3. ein neues ästhetisches Ideal, in dem sich vorbildhafte Vergangenheit und erfülltes zukünftiges Leben begegnen (Vodička 1958, 309ff.).

Vodička bewertet - in gewissem Widerspruch zu seinem selbstformulierten Anspruch einer künstlerisch-ästhetischen Annäherung - den Stellenwert von *Babička* im literarisch-kulturellen Prozeß primär nach nationalideologischen Maßstäben. Die tschechische Literatur des 19. Jahrhunderts ist für ihn offensichtlich ein in erster Linie normativ-advolutes System (Chvatík/ Schwarz 1990, 64) nationaler Selbstfindung. Damit aber muß die Frage nach der eigentlich künstlerischen Leistung zweitrangig werden. Da die Titelfigur des Romans für Vodička als Repräsentantin eines idealen Modells im Ist-Zustand (nicht aber in statu nascendi) erscheint, hebt er in *Babička* diejenigen Komponenten hervor, die diesen Status ausdrücken. Das Fehlen von Merkmalen, die Entwicklung und Veränderung signalisieren, führt ihn zum Schluß, daß hier ein eindeutig *sujetloses* Werk vorliegt.

Die Geschichte der Großmutter ist von der Sujetseite her auf ein Minimum reduziert. Die Großmutter hat keinerlei individuelles Interesse, das ihr Handeln bestimmen würde [...] Als Hauptgestalt des ganzen Werks steht die Großmutter außerhalb des Sujets. (Vodička 1958, 288)

Sujetcharakter im Sinne einer echten, motivierten, dynamischen Handlungsentwicklung tragen nach Vodička lediglich die 'Episoden' (Vodička 1958, 289), also vor allem die in das zentrale Geschehen eingeschobenen Erzählungen aus dem Leben Viktoras und Madlas. Da diese 'sujethaften' Komponenten in der Grundstruktur seiner Auffassung zufolge offensichtlich eine Art Fremdkörper bilden, charakterisiert er die Gesamtstruktur des Werks als tendenziell 'atomistisch' (Vodička 1958, 301).

Zu ähnlichen Ergebnissen gelangen diejenigen, teils auch in der neueren deutschen Bohemistik (Poštulková 1988, Sedmidubský 1991) unternommenen Versuche, in *Babička* einen starken Einfluß des deutschen Biedermeier nachzuweisen und deshalb den idyllischen Charakter des Geschehens hervorzuheben. Auch wenn diese z.T. recht interessanten Versuche im wesentlichen literaturimmanent argumentieren, übersehen sie m.E. durch die einseitige Betonung einer thematischen Komponente die strukturelle Relevanz anderer

Elemente der narrativen Ebene (z.B. der erwähnten 'Episoden'), die sich in das Idyllenraster nur schwer einordnen lassen.

Wesentlich differenzierter nähert sich Václav Černý der Problematik in seinem, mitunter als unkonventionell charakterisierten *Babička*-Buch, das erstmals 1963, damals noch in der Tschechoslowakei erschien und 1982 eine zweite, erweiterte Auflage erfuhr, die der Verfasser aber im Ausland (bei Sixty-Eight Publishers in Toronto) veröffentlichen mußte. In einer direkten Polemik gegen *Vodička* mißt Černý, der Rousseau, Herder und George Sand als die geistigen Paten des Werks bezeichnet und es somit noch eindeutig dem Traditionszusammenhang der europäischen Romantik zuordnet, *Babička* gerade einen stark ausgeprägten *subjektiven* Charakter bei.

Die "Großmutter" soll tatsächlich *ohne* Sujet sein? Hat sie denn nicht sogar mehrere Sujets? Und die Großmutter steht durchaus nicht *außerhalb* davon, sondern wirkt vielmehr *in allen*. (Černý 1982, 211)

Auch die These von den 'atomisierenden' Tendenzen in der Struktur von *Babička* möchte Černý nicht gelten lassen:

Die Form der "Großmutter" ist keineswegs atomistisch oder atomisiert, und die Geschlossenheit der Handlung sowie die Einheitlichkeit des Milieus entspringen darin einfach dem Eindruck der moralischen und charakterlichen Geschlossenheit und Einheitlichkeit der Großmutter, die innerhalb des Buchs auch in dessen kleinstem Handlungs"atom" allgegenwärtig ist! (Černý 1982, 211)

Da sich die Widersprüche offensichtlich am nachhaltigsten an der Kategorie des literarischen Sujets entzünden, möchte ich auf diese Problematik zunächst etwas näher eingehen und dabei auch die Rolle, die diese Kategorie gerade im literarischen Evolutionsprozeß spielt, sichtbar machen.

3

Am systematischsten wurde der Sujetbegriff bislang in der russischen bzw. sowjetischen Literaturwissenschaft erforscht, wo der Terminus 'sjužet' als poetologische Kategorie schon lange eine wichtige Rolle spielt und sich etwa seit den 60er Jahren ein spezieller Zweig, die Sujetforschung (sjužetologija), etabliert hat. Am ältesten dürfte der Gebrauch von 'Sujet' entsprechend der französischen Grundbedeutung des Worts im Sinne von 'Stoff', 'Material', 'Gegenstand' sein (vgl. z.B. Gogol's im Zusammenhang mit seinem *Revizor* an Puškin gerichtete Bitte, ihm ein 'Sujet' für eine Komödie zu geben). Während der Terminus in diesem Kontext deutlich auf die außertextuelle Sphäre bzw. deren Verhältnis

zum Text verweist, verstand der russische Philologe und Hauptvertreter der historisch-vergleichenden Schule A.N. Veselovskij darunter ein primär inner-textuelles Phänomen, nämlich die Verknüpfung von Motiven zu einem übergeordneten Thema (Veselovskij 1989, 305), womit er Aspekte wie 'Verkettung semantischer Komplexe', 'Sukzession', 'Handlungsdynamik' ins Spiel brachte. An Veselovskijs Auffassung knüpften die russischen Formalisten, vor allem V.B. Šklovskij, B.V. Tomaševskij und Ju.N. Tynjanov an.⁴ Bei ihnen steht die Dichotomie von Fabel und Sujet im Vordergrund, wobei das Sujet als Summe der künstlerischen Verfahren eines Werks mit Erscheinungen wie Desautomatisierung, Auflösung logisch-kausaler Zusammenhänge, Aufbau einer kunstspezifischen Perspektivik usw. kongruiert.

Die Formalisten rechneten das Sujet also primär der Ebene des Ausdrucks zu, während die Fabel in ihrer Bindung an die 'Realität' für sie ein vorwiegend inhaltliches Phänomen war. Demgegenüber versucht Ju.M. Lotman als Hauptvertreter der modernen sowjetischen Semiotik, dem Begriff Relevanz sowohl für die Ausdrucks- als auch für die Inhaltsebene zuzuweisen, wenn er das Sujet als "Kette von Ereignissen" (Lotman 1973, 350) definiert. Dabei versteht er das Ereignis als "die Versetzung einer Figur über die Grenze des semantischen Feldes hinaus" (ebd.) und macht somit die narrativen Komponenten *Handlung*, *Figur* und *Raum* zu den grundlegenden Trägern des Sujets. Aufgrund der Relativität des Ereignis-Begriffs impliziert Lotmans Konzeption zusätzlich einen notwendigerweise subjektiven Wertungsaspekt, da der Grad der Ereignishaftigkeit eines Geschehens schließlich nie absolut gesetzt werden kann, sondern immer subjektiver Voraussetzungen bedarf: was für den einen ein Ereignis ist, muß für den anderen noch lange keines sein.⁵ Aus der immanenten Wechselbeziehung von Ereignis und Sujet leitet Lotman schließlich eine typologische Kategorie literarischer Texte ab, nämlich die 'Sujethaftigkeit' (*sjužetnost'*), die in erster Linie Ausdruck jener Wirkung ist, die das Werk beim Rezipienten erzielt: entweder es entspricht in zu starkem Maße seinen Erwartungsnormen, so daß die Lektüre letztlich seine bisherigen Erfahrungen und Erkenntnisse höchstens um Detailinformationen erweitert, nicht aber selbst zum 'Ereignis' wird (= 'Sujetlosigkeit'), oder es vermag diese Erwartungsnormen, z.B. durch Impulse literarisch-künstlerischer Innovation, zu durchbrechen. In letzterem Fall wird die Lektüre - oft begleitet von ausgeprägten emotional-wertenden Reaktionen (begeisterte Zustimmung, schroffe Ablehnung u.ä.) - neue Perspektiven eröffnen, das Werk wirkt 'sujethaft'.

Einen noch integrativeren Versuch stellt das von den beiden Daugavpils' Literaturwissenschaftlern L.S. Levitan und L.M. Cilevič entworfene synthetische Sujetmodell dar (Levitan/Cilevič 1990). In einer kritischen Auseinandersetzung mit den bisherigen Sujettheorien gelangen die beiden Verfasser in enger Anlehnung an M.M. Bachtins Konzeption vom literarischen Werk zu

einer weitgehenden Identifikation von Sujet und 'innerer Form', d.h. der Folge der im Text sprachlich evozierten 'Bilder':

Im Prozeß der künstlerischen Wahrnehmung geht die äußere Form (künstlerische Rede) in die innere Form (Sujet) über, und das Erfassen des gedanklich-ästhetischen Sinns des Gesehenen führt den Leser zur Beherrschung der geistigen Werte, d.h. des Inhalts des Kunstwerks. (Levitan/Cilevič 1990, 12)

Diese Definition impliziert ein wichtiges Charakteristikum: das Sujet ist das grundlegende Merkmal der Wortkunst als sog. *temporaler Kunst* (*vremennode iskusstvo*; Levitan/Cilevič 1990, 15), die sich erst im zeitlich-sukzessiven Ablauf des Lesens, Zuhörens oder Zuschauens erschließt (im Gegensatz zu nicht-temporalen Künsten wie etwa Malerei und Bildhauerei, die ihr Sinnpotential dem Betrachter gleichsam 'augenblicklich' enthüllen).⁶ Hier wird der starke rezeptionsästhetische Akzent des Ansatzes deutlich. Der Rezeptionsakt wird durch das Sujet in seiner ('formalen') zeitlich-linearen, aber auch in seiner bewußtseinsmäßigen Dimension 'gesteuert', denn erst nachdem wir, z.B. im Verlauf des Lesens, das Sujet als Aneinanderreihung sprachkünstlerisch hervor-gebrachter Bilder, deren innertextueller Konnex durchaus nicht den logisch-kausalen Gesetzen der realen Welt gehorchen muß (vgl. die formalistische Definition!), 'abgearbeitet' haben, läßt sich das literarische Kunstwerk in seiner Gesamtbedeutung beurteilen, können relativ gesicherte Aussagen bezüglich seines Verhältnisses zur außertextuellen Lebenswelt gemacht und sein Sinn im Rahmen der Interpretation erschlossen werden. Auch eine produktions-ästhetische Dimension läßt sich aus dieser Sujetdefinition ableiten. Das Sujet als nachvollziehbarer Prozeß der *Formung* künstlerischer Bilder aus literarischer Rede ist als solcher ureigenster Ausdruck der schöpferischen Tätigkeit des Autors. Der oft langwierige und mühevollen Weg sprachkünstlerischer Gestaltung von den ersten, meist noch unklaren Vorstellungen, der Suche nach systemimmanenten Vorbildern und Bezugsgrößen (Gattungs- und Genre-zugehörigkeit, Intertextualität usw.) über das Entwurfsstadium bis hin zum 'fertigen' Text ist im wesentlichen ein Akt der *Sujetgestaltung*.

Das Sujet, das dieser Auffassung zufolge als das entscheidende Bindeglied zwischen Ausdruck und Inhalt bezeichnet werden kann, ist folglich sowohl mit der sprachlichen als auch mit der thematischen Ebene des Werks aufs engste verknüpft. In diese Korrelation gehen zwei weitere Kategorien der literarisch-künstlerischen Sinnbildung ein, mit denen das Sujet ebenfalls in immanenter Wechselwirkung steht: Komposition und 'Fabel' (Levitan/Cilevič 1990, 63ff.). Als Komposition läßt sich jener Vorgang definieren, der die Herausbildung der - äußeren wie inneren - Form des Textes steuert, d.h. der Überführung des in der außerkünstlerischen Sphäre vorzufindenden sprachlichen und 'stofflich-gegen-

ständlichen' Materials in künstlerisch gestaltete Rede und Bilder. Die 'Fabel' bildet im Bewußtsein von Produzenten und Rezipienten gewissermaßen das 'reale' Korrelat zum künstlerischen Inhalt. In ihr werden die literarisch vermittelten Informationen nach den Gesetzmäßigkeiten und Denkschemata der außer-künstlerischen Welt beurteilt. In diesem Sinne umfaßt die Korrelation von Fabel und Sujet sehr viel weiter gehende Implikationen, als dies in der formalistischen Theorie der Fall ist.

Aus den hier kurz vorgestellten Positionen lassen sich drei Kriterien ableiten, die einen gewissen Grundkonsens auch zwischen scheinbar unterschiedlichen Sujet-Konzeptionen sichtbar machen:

1. Das Sujet ist der übrigenste Ausdruck der Literatur als künstlerisch-gestaltender Tätigkeit.

2. Es präsentiert sich nach außen hin als sukzessive Folge textueller Komponenten und verfügt deshalb über das Merkmal der zeitlichen Ausdehnung als wesentlichem kunstspezifischem Charakteristikum.

3. Als ausgesprochen literaturimmanentes Attribut unterstützt es das ständige Bestreben des Textes, nach außen hin Aufmerksamkeit zu erwecken, unter anderem durch eine bewußte Distanzierung des künstlerischen Ausdrucks vom normalsprachlichen Ausdruck, der künstlerischen Logik von der Logik der Lebenswelt, durch die Gestaltung auffälliger, nichtalltäglicher, unerwarteter Themen ('Ereignisse') usw.

Nach Levitan und Cilevič verfügt das Sujet also über eine formal-prozessuale und eine wertspezifische Dimension: Jedes Werk, gleich welcher Gattung und welchen Genres, hat demzufolge ein Sujet als Ergebnis künstlerisch-gestaltender Tätigkeit, der auf seiten des Autors ein gewisser wertbezogener Anspruch, künstlerisch innovativ, didaktisch, unterhaltend o.ä. wirken zu wollen, vorangeht (soweit es sich also nicht um 'unkünstlerische', primär auf ökonomischen Erfolg abzielende Massenproduktion handelt). Inwieweit dieses Sujet im weiteren Verlauf des literarischen Prozesses aber in der Lage ist, auch im Wertsystem der Rezipienten eine exponierte Stellung zu erlangen, für die Leser als künstlerischer Impuls zu wirken und damit zum literarischen 'Ereignis' zu werden, hängt von weiteren, zum Teil sehr subjektiven Faktoren ab. Hier bietet sich erneut der Begriff der 'Sujethaftigkeit' als spezifizierende Kategorie an. Um den Zusammenhang zwischen (formalem) Sujet und dem Grad der Sujethaftigkeit auch als typologischem Charakteristikum eines Textes im Lotmanschen Sinne nachvollziehen zu können, sollte m.E. die Problematik 1. semiotisiert, d.h. ihre Voraussetzungen und Auswirkungen im Verlauf der literarischen Kommunikation hinterfragt, und 2. dynamisiert, d.h. ihre Relevanz für den Prozeß der literarischen Evolution verdeutlicht werden.

Was die semiotisch-kommunikative Dimension des Problems angeht, so steht hier die Frage nach dem *bewußtsein*smäßigen Zugang der am literarischen Prozeß beteiligten Instanzen zum Werk im Mittelpunkt. Auf der einen Seite wählt der Produzent (Autor) aus dem Spektrum seiner lebensweltlichen Erkenntnis künstlerisch Gestaltenswertes (für ihn also 'Ereignishafes') aus, das er aus dem mehr oder weniger diffusen Zustand einer 'Vorfabel' allmählich - über 'Protosujet' und 'Vorsujet' (protosjužet, predsjužet; Levitan/Cilevič 1990, 39) - in die künstlerische Seinsweise des Textsujets überführt. Der aus der Lebenswelt entnommene Bewußtseinszusammenhang entfaltet sich dabei zur Motivreihe des Sujets, das mit diesen 'realen' Phänomenen in Korrelation tritt und sich dabei zwischen den Polen von größtmöglicher Annäherung (Mimesis, "Widerspiegelung") und maximaler Distanzierung ('Dekomposition') bewegt.

Der Rezipient nimmt die über die künstlerische Sprache vermittelte motivische Bilderfolge sukzessive im zeitlichen Ablauf wahr, vergleicht sie mit den logisch-kausalen Kategorien und Gesetzmäßigkeiten seines subjektiven Erfahrungsspektrums und macht sie zum Bestandteil seiner eigenen Erkenntnis. Nach der 'Aneignung' des Sujets bildet sich in seinem Bewußtsein die *Fabel*, die folglich prinzipiell sehr subjektiv ist und in dieser Hinsicht eine der wichtigsten Grundlagen für den Erkenntnisakt der Interpretation bildet. Dies wiederum ist die epistemologische Voraussetzung für die 'Weiterverwendung' des Textes in kommunikativer Funktion (vgl. beispielsweise den einfachsten Fall des Weitererzählens der 'Fabel' in der Form einer Inhaltsangabe bzw. komplexere Verwendungstypen intertextueller oder intermedialer Art, z.B. die Inszenierung eines Dramas). Besonders in diesem Zusammenhang wird die Notwendigkeit eines dynamischen Konzepts deutlich.

Das Verhältnis des Sujets zu den konstitutiven Werkkomponenten unterliegt ebenso wie deren Relationen untereinander Einflüssen zeit- und kulturgeschichtlicher Dimension. Diese Einflüsse vermögen sowohl die strukturelle Zusammensetzung dieser Komponenten als auch die Einstellung der am literarischen Kommunikationsprozeß beteiligten Instanzen zu verändern, wie z.B. die Umkehrung der Haltung zu ein und demselben Strukturtypus im Akt der Parodierung zeigt. Aber auch die Frage nach dem Grad der Sujethaftigkeit, den ein Rezipient einem Werk beimißt, hängt zum einen von eher subjektiven Faktoren wie Geschmack, Bildung u.ä., zum anderen auch von seiner kulturellen Kompetenz ab, d.h. inwieweit er etwa in der Lage ist, innovative Tendenzen in der literarischen Entwicklung zu erkennen, zu würdigen und zu akzeptieren.

Ebenso wie das Sujet als gestalterisches Prinzip keine isolierbare Komponente des literarischen Textes ist, sondern erst im Wechselspiel mit einer ganzen Reihe von textuellen Konstituenten Konturen erlangt, ist es auch von seiner wertspezifischen Dimension her ein rein relationales Phänomen, das von einer Vielzahl subjektiver, semiotischer und kultureller Faktoren abhängt. Die Frage

nach dem Grad der Sujethaftigkeit eines Textes kann aus diesem Grund niemals nach absoluten Maßstäben beantwortet werden, sondern erfordert, um zu einer kommunikablen Größe zu werden, stets den Verweis auf die zugrunde liegenden Bezugssysteme. So kann ein bestimmter Texttypus, ja sogar ein und derselbe Text, - abgesehen von den immer unterschiedlichen subjektiven Einstellungen - in verschiedenen Phasen der literarischen Entwicklung im intersubjektiven, kulturellen Bewußtsein einmal als sujethaft, das andere Mal aber als sujetlos eingeschätzt werden. Besonders im komplexen literaturwissenschaftlichen Diskurs wird die Tauglichkeit der Termini 'sujethaft', 'sujetlos' u.ä. als funktionalisierbaren Kategorien m.E. dadurch stark eingeschränkt, daß von subjektiven und temporären Erscheinungen stets abstrahiert werden muß, so daß im Hinblick auf die außerordentlich diffizilen und relativ labilen Systeme des literarischen Prozesses sowohl im synchronen als auch im diachronen Bereich Kompromisse eingegangen werden müssen.

Für die Frage nach dem Grad der Sujethaftigkeit von *Babička* bedeutet dies, daß zunächst einmal jeder subjektiv für sich darauf eine Antwort finden kann - mit dem gleichen Anspruch auf Wahrhaftigkeit und je nachdem unter welchen Voraussetzungen er das Werk liest. Allerdings kann die Aufgabe der Literaturwissenschaft nicht darin bestehen, die kaum überschaubare Vielfalt und Heterogenität subjektiver Einstellungen festzuschreiben, sondern sie muß primär darum bemüht sein, die intersubjektiv wirkenden Faktoren, welche die Literatur überhaupt erst zu einer spezifischen Form der Kommunikation machen, herauszuarbeiten. Generell läßt sich die These aufstellen, daß ein Text, um im Prozeß der literarischen Entwicklung Relevanz erlangen zu können, prinzipiell zumindest in einer (in der Regel der zeitgenössischen) Phase dieser Evolution im intersubjektiven Bewußtsein 'sujethaft' gewirkt haben muß. Da die Frage der literarhistorischen Relevanz von *Babička*, wie bereits erwähnt, unumstritten ist, sollen im folgenden die strukturellen wie funktionalen Merkmale aufgezeigt werden, die zumindest in den wesentlichen Phasen der Wirkungsgeschichte des Werks für einen größeren Teil der Rezipienten einen sujethaften Charakter signalisiert haben könnten.

4

Geht man von den künstlerischen Intentionen der Autorin aus, d.h. von den wichtigsten Impulsen, die der Entstehung des Textsujets (und damit des Textes) vorausgingen, so wird man in diesem wie auch in vielen anderen Fällen über Spekulationen und Hypothesen kaum hinauskommen.⁷ Zu wenig gesichertes Material ist vorhanden, zu wenige authentische Aussagen Němcová zu dieser Phase ihres Schaffens gibt es. Zudem liegt vieles von dem, was ihr Leben, Denken und Handeln betrifft, in einer kaum durchschaubaren Grauzone zwi-

schen Wahrheit, Gerüchten und Mythos, woran nicht nur die zumeist von übergeordneten ideologischen Interessen getragenen Literaturkritiker und Biographen ihren Anteil haben, sondern auch die Schriftstellerin selbst, deren zumindest zeitweise von gesellschaftlichem Erfolgsstreben und künstlerischem Geltungsdrang beseeltes Ego oft die Hauptursache für die in ihren Werken und Briefen aufscheinende Neigung zu Idealisierung und Verklärung sein dürfte.⁸

Zwar hat die in der Literatur zu *Babička* immer wieder angeführte ver zweifelte Situation, in der sich Němcová im Jahre 1853 befand (bittere materielle Not, Tod des Sohnes Hynek, beständige Ehekrise, Bespitzelung und Observierung durch die Geheimpolizei, zunehmende Anfeindungen auch durch frühere Freunde), viel zur schöpferischen Motivation im Sinne einer selbstverordneten Therapie durch Schreiben beigetragen. Dennoch greift eine solche Erklärung insofern etwas zu kurz, als bereits 1850 eine "stichwortartige Skizze" (Poštulková 1988, 15) mit zentralen Elementen der späteren *Babička*-Handlung existierte, also eine Art "Vorsujet" in der Terminologie von Levitan und Cilevič. Man kann somit davon ausgehen, daß die Autorin den Plan zur künstlerischen Gestaltung dieses Stoffes bereits mehrere Jahre mit sich herumtrug. Außerdem darf nicht vergessen werden, daß Božena Němcová seit Mitte der 1840er Jahre aufgrund der zahlreichen von ihr gesammelten und gestalteten Märchen, einer ganzen Reihe von Reportagen und feuilletonistischen Skizzen sowie erster Erfahrungen in der Erzählprosa (z.B. *Baruška*, 1853) ihr kreatives Potential im episch-narrativen Bereich systematisch aufbauen konnte. Ein umfangreicherer Prosatext erscheint deshalb zum damaligen Zeitpunkt vom Standpunkt der schriftstellerischen Entwicklung aus als durchaus konsequentes Vorhaben: *Babička* ist daher nicht in erster Linie Ergebnis der spontanen Reaktion auf eine bestimmte Lebenssituation, sondern die Frucht jahrelanger Pläne, Erwägungen, Intentionen, Absichtsänderungen, Anregungen durch Freunde und Bekannte, literarischer Einflüsse usw.⁹ Was allerdings die konkrete, aktuelle Ausgestaltung des Sujets anbelangt, so dürften hier der unmittelbare Lebenskontext und die künstlerische Reaktion darauf gleichwohl merkliche Spuren hinterlassen haben. Flucht und Traum sind wohl die beiden entscheidenden Impulse, die das Verhältnis von unmittelbarer lebensweltlicher und künstlerisch gestalteter Realität in *Babička* am treffendsten charakterisieren, wie dies zwei häufig zitierte Stellen aus Briefen der Autorin belegen.

Der Traum führt mir teure Menschen herbei, die ich in Wirklichkeit nie sah, im Traum bin ich manchmal ganz ich selbst, bin ich eine Weile glücklich. (zit. nach Poštulková 1988, 15)

Ich floh in dieses einsame Haus in einem kleinen Tal, zu Füßen der lieben Großmutter, und als ich ihre verständigen Worte vernahm, ihre Lieder und Märchen, da erstand vor mir ihr liebes Bild, und es

schien mir, ich sei ein Mädchen, lief frohen Gedankens durch die Wiesen, Wälder und Haine, besuchte die aufrichtigen Seelen alle und vergaß bei ihnen die ganze übrige Welt, mit all ihren Mühsalen. (Němcová 1930, 300f.)

Flucht und Traum gehören in mehrfacher Hinsicht auch zu den konstituierenden Motiven von *Babička* als literarischem Text. Wie die Autorin in ihrer Gedankenwelt das Idyll als Stätte der Zuflucht sucht, so vollzieht auch die lediglich im knappen Vorwort die Ich-Form wählende Erzählerin eine Art Evasion in die glücklichen (bzw. für glücklich gehaltenen) Jahre ihrer Kindheit. Sie läßt diese Zeit gewissermaßen als künstlerisch gestalteten Traum wiedererstehen, wobei der Übergang zum narrativen Verfahren der Erzählung im Haupttext die Distanz zwischen erhoffter Flucht und verselbständigtem Traum, zwischen *er träumt* und *ge träumt* Welt, zwischen Realität und Fiktion zum Ausdruck bringt. Das Motiv der Flucht spielt aber auch im Leben der beiden Protagonistinnen Madla und Viktorka eine entscheidende Rolle, denn das Verlassen der Heimat ist für sie auch mit dem Traum von der erfüllten Liebe verbunden.

5

Im folgenden soll zunächst versucht werden, das Sujet in seiner künstlerisch gestaltenden, 'formalen' Ausprägung, so wie es sich dem Leser präsentiert, beschreibend und kommentierend nachzuvollziehen (wobei wir uns angesichts der thematischen Fülle des besprochenen Werks auf die markantesten, d.h. 'sujet-konstituierenden' Erscheinungen konzentrieren wollen), um im Anschluß daran die grundlegende Frage nach dem Verhältnis von Sujet und Sujethaftigkeit und deren Relevanz für die literarhistorische Bedeutung von *Babička* zu stellen.

Bereits bevor wir in die eigentliche Erzählung eintreten, erhalten wir einige nicht unwesentliche Vorinformationen, die zum künstlerischen Ganzen des Werks und damit auch zum Sujet, aber eben noch nicht zur Fabel gehören. Man könnte hier in Anlehnung an die oben eingeführten Begriffe von einem 'rezeptionsseitigen Vorsujet' sprechen, das wesentliche Impulse schaffen kann, um den Leser - u.U. überhaupt - an den eigentlichen Text heranzuführen, d.h. ihn zur Lektüre anzuregen. So läßt der *T i t e l* vermuten, daß mit der "Großmutter" die Hauptfigur gemeint ist. Außerdem gibt er bereits zu Spekulationen über die Erzähl- oder Figurenperspektive Anlaß. Tatsächlich bedient sich die Erzählerinstanz über weite Strecken des Blickwinkels der kleinen Barunka, einer Figur, die identifikatorische Merkmale sowohl mit der Autorin des Werks als auch mit der Erzählerin des Vorworts verrät. Der *U n t e r t i t e l* des Romans, "Obrazy z venkovského života" (Bilder aus dem Landleben), weist im voraus auf das dargestellte Milieu hin und deutet darüber hinaus ein eher

episodales ("obrazy") denn sukzessives Reihungsprinzip an. Daneben ist er assoziativ mit jenem damals populären, ursprünglich journalistischen, im Umfeld des Jungen Deutschland entstandenen Genre der "Bilder aus dem Leben" verknüpft, in dem auch Němcová in den 1840er Jahren bereits Erfahrungen gesammelt hatte.¹⁰ Einen indirekten Bezug zum Jungen Deutschland vermittelt auch das deutschsprachige M o t t o "Daraus siehst du, daß die Armen nicht so ganz elend sind, wie wir uns denken; sie haben wirklich mehr Paradies, als wir uns einbilden und selbst besitzen." Es ist dem nur wenige Jahre vor *Babička* erschienenen Roman Karl Gutzkows *Die Ritter vom Geist* (1850/51) entnommen. Auch wenn Němcová das Zitat nicht ganz dem Wortlaut entsprechend wiedergegeben und es zudem aus dem Bedeutungszusammenhang herausgerissen hat,¹¹ erfüllt es neben der i n h a l t l i c h e n (Vorwegnahme wichtiger thematischer Aspekte in *Babička* wie Armut und Reichtum, seelisches Glück und Elend) auch die k u l t u r e l l e Funktion des Verweises: Gutzkow als einer der Hauptvertreter des Jungen Deutschland und einer sozial orientierten Erzählprosa sah namentlich in der Dorfgeschichte ein zentrales Paradigma für das angestrebte Genre des Gesellschaftsromans.

In der direkten Konfrontation mit der sozialkritisch gestimmten Aussage des Mottos wirkt die W i d m u n g der Autorin an Gräfin Eleonora von Kaunitz beinahe widersprüchlich. Jedoch waren solche Ehrenbezeugungen gegenüber Mäzenen damals üblich und notwendig, schließlich bildeten die Adligen einen Großteil der potentiellen Leserschaft literarischer Werke (Blaschka 1965, 135f.). Allerdings dürfte dieser Widerspruch auch mit dem existentiellen Dilemma Božena Němcovás zusammenhängen. Sie, die ihre nach heutigen Erkenntnissen adlige Herkunft ein Leben lang verschwie, ¹² nimmt in ihren Werken zu Vertretern des Adels kaum kritisch Stellung und charakterisiert sie in der Regel weitgehend positiv (vgl. die Fürstin und die Komtesse Hortensie in *Babička*). Ihr letzten Endes sehr idealistisches Bild vom Adel war primär von moralischen Kategorien bestimmt. Wahrer Adel äußerte sich für sie in einer edlen, d.h. wohlthätigen und gerechten Gesinnung.

Der nur wenige Zeilen umfassende P r o l o g des Werks, in dem die Erzählerin im sentimental gestimmten Rückblick die glücklichen Tage ihrer Kindheit und das unsterbliche Bild der geliebten Großmutter beschwört, hat die Funktion, im direkten Zusammenhang mit der von Božena Němcová namentlich unterzeichneten Widmung von vornherein die Fiktion einer Identifikation von Autorin und Erzählerin zu stiften und dem dargestellten Geschehen auf diese Weise einen Anschein von Authentizität zu verleihen. Gerade diesem Bemühen um eine quasi 'realistische' Glaubwürdigkeit in der außerkünstlerischen Sphäre liegt m.E. eine bewußte k ü n s t l e r i s c h e Absicht zugrunde und darf als weiteres Indiz dafür gelten, daß das Werk in erster Linie als ein l i t e r a r i s c h e s zu lesen ist.

Bereits vor der Entfaltung des Sujets im eigentlichen, 'fabelkonstituierenden' Geschehen erhält der Leser also eine Reihe von Informationen, die ihn auf den Gang der Erzählung einstimmen und bestimmte Gegebenheiten, wenn auch noch in weitgehend spekulativer Form, antizipieren lassen, die im weiteren Ablauf des Sujets bestätigt oder enttäuscht werden können.

Dieses 'eigentliche' Geschehen wird in insgesamt 18 Kapiteln und einem Epilog präsentiert. Die ersten wesentlichen Informationen betreffen die Ankunft der Großmutter, Magdaléna Novotná, auf dem nahe Ratibofice in Nordostböhmen gelegenen Einödhof Staré Bělídlo (Alte Bleiche), wo sie auf Bitten ihrer Tochter, die zusammen mit ihrem Mann in fürstlichen Diensten steht, die Kindererziehung übernimmt. In den 'Kapiteln 1-4', in denen auch die meisten der handelnden Figuren eingeführt werden, wird geschildert, wie sie in ihrer disziplinierten, aber doch liebevollen Art das Regiment im Haushalt führt und dabei nicht selten mit den großstädtischen Ansichten ihrer Tochter in Konflikt gerät. Magdaléna Novotná hat aufgrund ihrer Lebenserfahrung, ihrer Naturverbundenheit und einfachen Volksweisheit¹³ in jeder Situation das richtige Wort parat und versteht es, fast auf alles mit einer Erzählung (einem Märchen, einer Sage, Begebenheiten aus ihrem Leben usw.) zu reagieren, wodurch sie die Aufmerksamkeit und die Zuneigung ihrer Umgebung, insbesondere der Kinder gewinnt. Das rund zwei Jahre währende Geschehen in den ersten vier Kapiteln¹⁴ trägt von seiner Darstellung her zyklischen Charakter, die Zeit scheint stillzustehen, es gibt keine Anzeichen einer dynamisch-sukzessiven Entwicklung. Die 'Handlung' ist auf die Schilderung alltäglicher, gleichbleibender Gewohnheiten und kleiner, bedeutungsloser Zwischenfälle beschränkt, der Rest sind die kurzen episodischen Erzählungen aus dem Munde der Großmutter. Wir erfahren von ihren Tätigkeiten im Haus, vor allem vom Brotbacken und der Einrichtung ihrer Stube (Kap. 1), ihrem nach festen Regeln vonstatten gehenden Tagesablauf, ihren Spaziergängen mit den Kindern (Kap. 2), den Besuchen bekannter und fremder Menschen auf der Alten Bleiche sowie den Besuchen der Großmutter in der Nachbarschaft (Kap. 3), den Kirchgängen und sonstigen Verrichtungen am Sonntag (Kap. 4). In Kapitel 4 ist die Geschichte ihrer Begegnung mit Kaiser Joseph II. eingeschoben, die erste von insgesamt drei längeren Erzählungen der Großmutter, in denen sie von wichtigen Begebenheiten und Ereignissen ihrer Jugend und frühen Erwachsenenzeit berichtet. Wir werden diese Erzählsegmente im folgenden nach dem Rufnamen der jungen Magdaléna als 'Madla-Handlung' bezeichnen. Es wird noch zu zeigen sein, daß die Situierung dieser längeren Einschübe in den Ablauf des zentralen Geschehens nicht zufällig erfolgt, sondern jedesmal mit bestimmten *e r e i g n i s s h a f t e n* Entwicklungen innerhalb dieses Geschehens verbunden ist. Aufgrund der außerordentlichen Bedeutung des Verhältnisses zwischen der Haupthandlung und den von den Figuren erzählten eingeschobenen Handlungen für die Sujet-

und damit auch für die Sinnbildung des Werks werden wir von einer 'Hauptsujetlinie' und einer 'Nebensujetlinie' sprechen. Im genannten Fall der zur Nebensujetlinie gehörenden Kaiser-Joseph-Episode kann man sowohl in kompositioneller als auch in thematischer Hinsicht von einer vorausweisenden Funktion sprechen.

Im folgenden '5. Kapitel' nämlich endet die statisch-zyklische Präsentation des Geschehens und geht fast unvermittelt in zeitlich-lineare Handlungsdynamik über,¹⁵ was dem Erzählfluß eine neue Qualität verleiht. Auf einem der zahl-reichen Spaziergänge begegnet die Großmutter der Fürstin, die Gefallen an ihrer bescheidenen und offenen Art findet und sie deshalb zu sich ins Schloß einlädt. Man beachte hier vor allem auch die Parallelität zu o.g. Episode in bezug auf die Konstellation 'Repräsentant der staatlichen Autorität/ Untertan'. Bevor der für die weitere Entwicklung des Geschehens so folgenreiche Besuch der Großmutter bei der Fürstin zur Darstellung gelangt, tritt im '6. Kapitel' eine weitere wichtige Unterbrechung der Hauptsujetlinie ein. Den größten Teil dieses Kapitels nimmt die weit ausholende Erzählung des Försters vom tragisch-mysteriösen Schicksal Viktorkas in Anspruch. Es geht in dieser Geschichte, die sich ungefähr 15 Jahre zuvor in der Gegend zugetragen haben soll, um das traurige Los eines jungen, hübschen Mädchens, das zunehmend den Verlockungen eines fremden, als dunkel und geheimnisvoll bezeichneten Soldaten, des "schwarzen Jägers",¹⁶ verfällt und schließlich Eltern und Bräutigam verläßt, um dem an einen anderen Ort versetzten Soldaten zu folgen. Nach fast einem Jahr kehrt sie wieder zurück, schwanger und geistig verwirrt, um von nun an im Wald ihr Dasein zu fristen. Schauriger Höhepunkt des durchaus romantische Züge aufweisenden Geschehens ist die vom Förster selbst beobachtete Szene, da Viktorka eines Nachts ihr Neugeborenes im Wehr ertränkt. Die Viktorka-Handlung gehört - wie die Kaiser-Joseph-Episode - als eine auf dem Hintergrund des zentralen Geschehens weitgehend selbständige Komponente zur Nebensujetlinie. Sie tritt im syntagmatischen Ablauf fast in direkte Verbindung mit einem der wichtigsten Ereignisse auf der Hauptsujetlinie, nämlich dem erwähnten Besuch der Großmutter im Schloß.

Bei diesem Besuch (vgl. 'Kapitel 7') handelt es sich sowohl bezüglich der Figurenperspektive (Großmutter, Kinder) als auch im Hinblick auf die sujet-spezifische Funktion dieses Erzählsegments, beim Leser Neugier und Spannung zu wecken, durchaus um ein 'Ereignis'. Dies findet im weiteren Verlauf der Handlung seine Bestätigung: das sich während des Besuchs herausbildende freundschaftliche Verhältnis zwischen Großmutter und Fürstin schafft eine der entscheidenden Grundlagen für die spätere Lösung am Höhepunkt des Spannungsbogens. Aus der Sicht des Sujetverlaufs ist innerhalb des 7. Kapitels weiterhin von Bedeutung, daß während des Gesprächs der beiden Frauen die Großmutter ausführlich die Geschichte von ihrer Ehe und frühen Witwenschaft

erzählt. Dabei handelt es sich um einen weiteren Teil der 'Madla-Handlung' auf der Nebensujetlinie. Magdaléna Novotná berichtet der Fürstin, wie sie vor vielen Jahren mit ihrem in preußischen Militärdiensten stehenden Mann Jiří jenseits der österreichischen Grenze in Schlesien lebte und auch mit ihm zog, als das preußische Heer in Polen einfiel, wo er schwer verwundet wurde. Nach seinem Tod schlägt sie die ihr vom preußischen Staat angebotene materielle Absicherung aus und kehrt mit ihren Kindern unter größten Mühen zu Fuß nach Böhmen zurück. Dort findet sie wieder Aufnahme bei ihren Eltern, die sie 15 Jahre zuvor gleichsam über Nacht verlassen hatte, um ihrem Zukünftigen in das fremde Land zu folgen. Dieses Segment der Nebensujetlinie präsentiert sich im Sujetaufbau zwischen zwei markanten Ereignissen der Hauptsujetlinie, nämlich dem erwähnten Freundschaftsbund zwischen Fürstin und Großmutter und - im folgenden '8. Kapitel' - dem Beginn der zentralen Liebesgeschichte zwischen Kristla und Míla, in welcher der Großmutter schließlich die entscheidende Vermittlerrolle zukommt (aber eben auch die Fürstin entscheidende Hilfe leistet).

Diese Geschichte entfaltet sich im weiteren Sujetaufbau relativ dynamisch, wenn auch mit Unterbrechungen. Im '9. Kapitel' kommt es zum endgültigen Liebesgeständnis, im '10. Kapitel' wird bereits Verlobung gefeiert, während sich im '11. Kapitel', in dem die beginnenden Wintermonate wieder in zeitlicher Straffung erzählt werden, Unheil andeutet: Míla, wegen eines groben Burschenstreicks beim Schloßverwalter in Ungnade gefallen, soll zu den Soldaten, was nach den österreichischen Militärgesetzen immerhin 14 Jahre fern der Heimat bedeutet hätte.

Nach einer weiteren Straffung der Erzählung in den 'Kapiteln 12' und '13', wobei die ausführliche Schilderung verschiedener ländlicher Festbräuche sowie die Talbewohner bewegender Ereignisse (z.B. einer Überschwemmung in der Gegend) eine retardierende Funktion in der Darbietung des zentralen Geschehens erfüllt, wird die Liebesgeschichte im '14. Kapitel' wieder aufgenommen: Mílas Lage erscheint immer aussichtsloser, es bleibt ihm schließlich nichts anderes übrig, als seinen Militärdienst anzutreten. In dieser Situation erzählt die Großmutter der verzweifelten Kristla zur Tröstung die - frappante Parallelen aufweisende - Geschichte ihrer eigenen Liebe: auch Jiří wurde einst von österreichischen Militärwerbern verfolgt, weshalb er schließlich für einige Zeit im preußischen Schlesien untertauchen wollte, wo er aber bald zum Eintritt in das dortige Militär gezwungen wurde. Die junge Madla folgt ihm über die Grenze, um ihn zu heiraten. Es handelt sich hierbei also um die Vorgeschichte zu jenen Ereignissen, von denen die Großmutter der Fürstin im 7. Kapitel berichtet hatte. Auch dieses Erzählsegment unterbricht den Handlungsverlauf der Hauptsujetlinie an einem entscheidendem Punkt, nämlich am Scheitelpunkt einer sich abzeichnenden Katastrophe, die aber schließlich dennoch abgewendet werden

kann. Nachdem im '15. Kapitel' Kristla und Míla schweren Herzens voneinander Abschied nehmen müssen, kommt es im '16. Kapitel' zu einer Wende, die wieder etwas Hoffnung aufkeimen läßt. Da der Großmutter die Trauer des Mädchens sehr nahegeht, erinnert sie sich der ihr von der Fürstin angebotenen Freundschaftsdienste - die sie niemals zum eigenen Vorteil ausgenutzt hätte - und legt ein gutes Wort für Míla ein. Im gleichen Kontext findet ein bezüglich des Gesamtsujets nicht unbedeutender, wenngleich nur andeutungsweise ausgeführter Nebenstrang der Hauptsujetlinie seine Eröffnung, die Episode von der unglücklichen, da nicht standesgemäßen Liebe Hortensies zu einem italienischen Maler. Auch hier kann die Großmutter weiterhelfen, was im '17. Kapitel' dargestellt wird, dessen weiterer Inhalt im übrigen wiederum eine retardierende Unterbrechung im zentralen Geschehen markiert. Dazu gehört auch der Bericht vom Tod Viktorkas.

Das letzte, '18. Kapitel' bringt innerhalb der Haupthandlung den entscheidenden Umschwung und den glücklichen Ausgang. Die Fürsprache der Großmutter und die Bemühungen der Fürstin sind erfolgreich, Míla wird aus dem Militär entlassen. Es findet eine prunkvolle Hochzeit nach ländlichem Ritual statt, das in allen Einzelheiten beschrieben wird. Auch die Hochzeit Hortensies mit ihrem Maler in Italien findet zum Schluß kurz Erwähnung. Im 'Epilog' läßt die Erzählerin schließlich die letzten Jahre der Großmutter bis zu ihrem Tod Revue passieren (unter anderem erfahren wir auch vom Tod Hortensies nach nur einem Ehejahr). Diese Vorgänge stehen aber bereits außerhalb des eigentlichen Geschehens, sie dienen zu dessen Abrundung und friedlichem Ausklang. Die Darstellung des Todes der Großmutter ruft - ähnlich wie dies bei der Schilderung von Viktorkas Tod der Fall ist - kein Gefühl von Tragik hervor, vielmehr wird das Sterben als normaler Bestandteil des Lebens empfunden.

6

Hat der Leser das Sujet nunmehr im sukzessiven Ablauf des Rezeptionsakts erschlossen, ist er in der Lage, das künstlerisch Dargestellte in seiner Gesamtheit nach den Bedingungen der Lebenswelt zu beurteilen und an seinen eigenen Erwartungen, Vorstellungen, seinem ästhetischen Geschmack sowie seinen literarischen Erfahrungen zu messen. Er kann den Text, so wie er ihn verstanden hat, gleichsam wiedererstehen lassen, ihn 'nacherzählen', kann die Fabel bzw., genauer, seine eigene Version der Fabel bilden und darüber hinaus Aussagen zu Sprache, Aufbau, Thematik, Erzählstruktur usw. machen. Was die Fabel angeht, so wird man in *Babička* bei genauerer Betrachtung mit gewissen Schwierigkeiten konfrontiert. Diese hängen letztlich wiederum mit der Frage zusammen, ob wir es hier mit einem sujethaften oder sujetlosen Werk zu tun haben. Versteht man den Text in seiner Gesamtheit so, daß hier primär ein Ausschnitt aus

dem Leben einer alten Frau erzählt wird, während alle zeitlich vor diesem Ausschnitt liegenden, in erzählten Einschüben wiedergegebenen Geschehnisse (Viktorka-Handlung, Madla-Handlung) als der zentralen Handlungslinie e p i s o d a l (Vodička 1958, 289) zugeordnet betrachtet werden, so können diese Einschübe bei der Fabelbildung ohne weiteres vernachlässigt werden. In diesem Fall wird man tatsächlich zum Schluß kommen müssen, daß hier ein sujetloses bzw. zumindest sujetarmes Werk vorliegt, da es unter diesen Voraussetzungen - abgesehen von einigen sprachlichen und thematischen Innovationen - für die Entwicklung der tschechischen Literatur kaum etwas Neues gebracht hätte: national-patriotisch gestimmte Werke, in denen das Gute (sprich: das Nationale) siegt, hat es in der biedermeierlich orientierten Erzählprosa der 1830er und 40er Jahre genügend gegeben.

Die Alternative besteht darin, aus dem Sujet eine 'mehrdimensionierte' Fabel abzuleiten, was wir mit den Begriffen Haupt- und Nebensujetlinie bereits vorweggenommen haben. Dies bedeutet, daß sich das Gesamtsujet aus mehreren bis zu einem gewissen Grad selbständigen Handlungen zusammensetzt, wobei wiederum j e d e für sich eine e i g e n e Fabel konstituieren kann. Bei einer solchen Auslegung des Sujets stellt sich die Problematik anders dar. Die Differenzierung in eine Haupt- (Babička-Handlung) und eine Nebensujetlinie mit zwei autonomen Strängen (Madla-Handlung, Viktorka-Handlung) erscheint m.E. dadurch gerechtfertigt, daß diese - wenn auch vom Umfang her stark divergierend - über jeweils unterschiedliche raumzeitliche Kontinuen mit selbständigen, durchaus 'ereignishaften' Handlungen und eigenen Erzählerinstanzen verfügen.

Wir wollen in diesem Zusammenhang die Sujetlinien nunmehr im einzelnen betrachten und bei der zeitlich am weitesten zurückliegenden Handlung, nämlich der Geschichte von Liebe, Ehe und Witwenschaft Madlas beginnen. Da die Großmutter, die in allen drei Teilsegmenten dieses Strangs der Nebensujetlinie (Kap. 4, 7, 14) als Erzählerin fungiert, immer wieder konkrete Angaben macht, so z.B. welche Herrscher sie persönlich gesehen hat, lassen sich die Vorgänge nach historischen Maßstäben relativ genau einordnen. Das Geschehen reicht zurück bis in die 1770er Jahre (Kindheit Madlas - Erzählung von Kaiser Joseph II.) und erstreckt sich über über das letzte Jahrzehnt des 18. und das erste des 19. Jahrhunderts (Liebe, Ehe und Witwenschaft Madlas - Zeit Friedrich Wilhelms II. von Preußen) bis in das Jahr 1813 (Koalitionsverhandlungen zwischen Rußland, Österreich und Preußen im Schloß zu Ratibofice, Erwähnung des dort anwesenden Zaren Aleksandr I.). Das räumliche Kontinuum dieses Geschehens in seiner Gesamtheit wird durch verschiedene Gegenden in der nordostböhmisches Heimat Madlas (Olešnice), dann in Schlesien (Glatz, Neisse), in Polen und schließlich wieder in der Heimat gebildet, die unter-

einander durch den Topos des *W e g s* verbunden sind, den die junge Frau als zentrale Heldin zurückzulegen hat.

Dieser Weg verfügt aber nicht nur über eine rein geographische Dimension, sondern er kongruiert gleichzeitig mit der persönlichen Entwicklung Madlas: es ist ein Weg der Liebe, der Begegnung mit dem Tod, schließlich der Reue und Sorge um die materielle Existenz. Kurz: es ist ein Weg des Schicksals und der menschlichen Reifung, der für die Protagonistin mit einem erheblichen Erkenntnisgewinn verbunden ist. In der nach räumlichen Kriterien bestimmten Figurentypologie Jurij M. Lotmans ließe sich die Gestalt der Madla somit als eine echte 'Heldin des Wegs' charakterisieren.¹⁷ Für die Erzählerin dieser Geschehnisse, die alte Magdaléna Novotná, handelt es sich um die ihren Lebensweg prägenden 'Ereignisse'. Das Erzählen dieser Ereignisse der Vergangenheit steht für sie dabei immer in Zusammenhang mit gegenwärtigen Vorgängen, ist also nicht lediglich nostalgischer Rückblick, sondern hat im jeweiligen Lebenskontext parabelhafte und belehrende Funktion und soll so-mit dem angesprochenen Gegenüber *E r k e n n t n i s v e r m i t t e l n*. Deshalb sind sowohl die Kontexte, innerhalb derer die Ereignisse erzählt werden, als auch die jeweiligen Adressaten der 'Botschaft' der Großmutter von wesentlicher Bedeutung.

Die zeitlich am weitesten zurückliegende Episode, die Geschichte der Begegnung Madlas mit Kaiser Joseph II., liegt im syntagmatischen Ablauf des Sujets in relativer Nähe zu jener Szene, da Großmutter und Fürstin zum ersten Mal aufeinandertreffen, sie hat also - wie erwähnt - in der parallelen Konstellation einer Annäherung von staatlicher Autoritätsperson und Untertan eine vorausdeutende Funktion. Im Gesamtkontext läßt sich hier sogar eine Entwicklung aufzeigen. Hatte die junge Madla noch einen ängstlich-naiven Bezug zur Welt der Aristokratie, so tritt die alte Frau der Adligen zwar mit dem nötigen Respekt, aber dennoch mit dem Selbstvertrauen einer langen Lebenserfahrung gegenüber.

Die entscheidende Etappe auf Madlas Lebensweg beginnt mit der Geschichte ihrer Liebe, ihrer Flucht aus Böhmen und ihrer Heirat in der Fremde, die sie der unglücklichen Kristla erzählt. Auf den ersten Blick scheint es, daß sie das junge Mädchen nur trösten und ihr plausibel machen will, sie müsse - da sie ihrem Schicksal nicht enttrinnen kann - stets auf Gott vertrauen. In der Art und Weise, wie sie ihre persönlichen Erlebnisse schildert, verbirgt sich bei näherer Betrachtung aber eine weitere Botschaft, die der ersten beinahe diametral entgegensteht. Diese wohl *e i g e n t l i c h e* Botschaft lautet, Kristla solle sich auf ihre eigene Kraft besinnen und selbst die Initiative bei der Gestaltung ihres Lebens übernehmen, wozu die Wirtstochter allein allerdings zu schwach ist. Denn die junge Madla hatte im Grunde viel weniger auf Gottes Hilfe als auf ihren eigenen festen Willen und ihre spontane Entschlußkraft gebaut, setzte sie sich doch über die elterliche Autorität hinweg und folgte ihrem Geliebten

immerhin über die Grenze zweier politischer Großmächte. Ihre Handlungsfähigkeit und ihr unbändiger Überlebenswille werden auch in der chronologischen (nicht sujetmäßigen!) Fortsetzung dieser Lebensgeschichte - mit der Fürstin als Adressatin - deutlich.

Auch in diesem Fall ist die konkrete Situation sehr wichtig. Unmittelbarer Anlaß für die Großmutter, der Fürstin die Ereignisse dieses bereits reiferen Lebensabschnitts zu erzählen, ist das Betrachten von Herrscherporträts in der Bildergalerie der Schloßherrin. Interessant ist hier die auf den ersten Blick fast naive Offenheit, mit der die alte Frau ihre Abneigung gegen den bei der Landbevölkerung allgemein verhaßten Militärdienst äußert. Denn für Jiří und die anderen jungen Tschechen mit ihren Familien gab es offensichtlich nichts Schlimmeres, als im Dienst für den habsburgischen Staat auf private Interessen und das persönliche Glück verzichten zu müssen. Die grundlegende Skepsis der böhmischen Landbevölkerung allem Militärischen gegenüber gehört zu den thematischen Konstanten des Werks. Dahinter verbirgt sich allerdings weniger ein überzeugter Pazifismus als vielmehr die Furcht, sein kleines privates Refugium für übergeordnete, selbst nicht zu beeinflussende politische Zwecke opfern zu müssen. Liebe und familiäres Glück rangieren in der Werthierarchie deutlich vor staatlichen Interessen.

Die Fürstin fungiert in der vorliegenden Erzählsituation somit gleich in zweifacher Weise als Adressatin einer Botschaft. Einerseits will die Großmutter ihr die Lebensweisheit des einfachen tschechischen Volks näherbringen und ihr plausibel machen, daß Glück nicht unbedingt mit Reichtum zu tun hat (vgl. in diesem Zusammenhang auch das Motto des Romans). Diese Botschaft kommt sehr wohl an, wie der zweimalige Ausruf der Fürstin "Šťastná to žena!" (Glückliche Frau!) einmal nach dem ersten Besuch der Großmutter im Schloß und dann Jahre später bei deren Begräbnis erweist. Andererseits können die Auffassungen der Großmutter gerade der Fürstin als *Repräsentantin* des habsburgischen Machtapparats gegenüber auch als eine Art indirekter Protest gegen die Ignorierung der privaten Interessen des einfachen tschechischen Volks durch die Vertreter des Staats verstanden werden. Insbesondere sollte die Fürstin daran erinnert werden, daß 'wahrer' Adel sich in edler Gesinnung zeigt. In dieser Hinsicht entspricht die Schloßherrin durchaus Němcová's Idealbild vom Adligen. Mit ihren politisch-administrativen Einflußmöglichkeiten schafft sie immerhin die Voraussetzungen für die Wirksamkeit der von der Großmutter initiierten Hilfsmaßnahmen (Familie Kudrna, Kristla/Míla), so daß diese beiden Frauenfiguren in bezug auf die Handlungsentwicklung *komplementäre* Rollen einnehmen.

Ihre Handlungsfähigkeit hat Magdaléna Novotná aber bereits in jungen Jahren bewiesen, als sie die äußere Situation nicht einfach akzeptierte, sondern tatkräftig und willensstark alles in ihren Kräften stehende unternahm, um ihr

Dasein gegen die Unbill des sog. Schicksals - das im Weltmodell der Heldin eher mit einer tradierten mythischen Vorstellung als mit echter Überzeugung verbunden ist - zu verteidigen. Sie ist also eine in jeder Hinsicht typische 'Heldin des Werts', welche die Hindernisse, die das Leben vor ihr aufgebaut hat, überwindet, daran reift, dabei aber - was sehr wichtig ist - den von übergeordneten ethischen Prämissen vorgezeichneten Weg, auf dem die Liebe als oberstes Prinzip dominiert, nicht verläßt.

Anders stellt sich die Situation im Hinblick auf den zweiten Strang der Nebensujetlinie, die Viktorka-Geschichte, dar. In seiner Funktion als Erzähler hat der Förster zu dem zugrunde liegenden Geschehen nur mittelbaren Bezug. Zwar ist er Augenzeuge der Kindstötung, aber die eigentlichen Ereignisse, die zu dem tragischen Schicksal führten, kennt er selbst wiederum nur vom Hörensagen. Seine wohl eher zweifelhaften 'Gewährsleute' sind Viktorkas Schwester Marie, eine ziemlich naive junge Frau, was schon ihre Rolle als Überbringerin einer Botschaft des 'schwarzen Jägers' an Viktorka zeigt, und die alte abergläubische Schmiedin, die sich auf allerlei zwielichtige 'Heilmethoden' versteht und durch ihre Beschwörungen, Amulette und Kräutermischungen dem Mädchen in seiner verzweiferten seelischen Lage ganz offensichtlich mehr geschadet als genutzt hat. Aus diesem Grunde sind bereits die Informationen, die der Förster über Viktorka hat, ein kaum durchschaubares Sammelsurium aus authentischen Fakten, Gerüchten, Spekulationen und subjektiven Interpretationen.

Die handlungstypologischen Parallelen zur Madla-Geschichte sind zunächst frappant. Im Zentrum steht auch hier ein Mädchen vom Lande, das für seine Liebe zu einem Soldaten Heimat, Elternhaus und sogar den Verlobten verläßt. Der fundamentale Unterschied besteht aber schon darin, daß dieser Soldat ein Fremder ist, während Madlas Liebe ja einem Tschechen galt. Auch Viktorka ist, wenn man so will, zunächst eine Heldin des Werts. Aber bald stellt sich heraus, daß es - in der Sichtweise ihrer Umgebung - eben nicht der vorgezeichnete Weg ist, auf den sie sich begibt und dessen Hindernisse sie zu überwinden trachtet, sondern daß sie vom Weg abgekommen ist. Dieser Topos des Vom-Weg-Abkommens ist im übrigen typisch für den tragischen Helden.¹⁸ Hier besteht das Verlassen des Werts offenbar primär darin, daß sie - aus nationaler Sicht - Verrat am Tschechentum begeht und m.E. erst in zweiter Linie darin, daß sie ihren erotischen Trieben freien Lauf läßt.¹⁹ Das Charakteristikum der Fremdheit wird dadurch verstärkt, daß die Dorfbewohner den Soldaten als dunkel und mysteriös beschreiben, während seine eigenen Kameraden kaum etwas Auffälliges an ihm entdecken können. Vermutlich gehört dies ebenso zum Verfahren romantischer Mystifikation wie die ganze Orientierung dieser Geschichte. Man hat den Eindruck, als wären dunkle Mächte am Werk gewesen; um Viktorka vom rechten Weg

abzubringen; ihre geistige Verwirrung wird letzten Endes als konsequente Strafe für ihr Abweichen gesehen. Viktorkas Weg führt also nicht auf eine höhere Stufe menschlicher Reifung und Erkenntnis, sondern ins Verderben.

Kommen wir nun zur Hauptujetlinie. Das Geschehen spielt sich etwa Mitte der 1820er Jahre im relativ begrenzten Raum des Úpa-Tals, vornehmlich um das Dorf Ratibořice ab und umfaßt, den Epilog nicht mitgerechnet, rund drei Jahre, wobei sich die eigentliche Handlung auf wenige Tage beschränkt. Obwohl das Erzählermedium durch den Verzicht auf die Ich-Form um Objektivität bemüht ist, verrät die Gestaltung der Geschichte doch eine nicht zu übersehende Tendenz zu Idealisierung, Beschönigung und Verniedlichung, was eben auch mit der erwähnten kindlichen Perspektive zu tun hat.

Es liegt hier über weite Strecken die Präsentation eines *Idylls* vor, und die Darstellungsstruktur auf dieser Sujetlinie kongruiert in vielerlei Hinsicht mit dem, was Bachtin als den "idyllischen Chronotopos" bezeichnet hat (Bachtin 1989, 171f.). Die erzählte Welt ist - zumindest dem Anschein nach - noch in Ordnung, die Zeit scheint dort stillzustehen, und kleine, an und für sich bedeutungslose Vorkommnisse des Alltags werden zu Ereignissen hochstilisiert (vgl. z.B. in Kap. 2 die Bestrafung der Hunde für ihr 'Vergehen', einige junge Enten totgebissen zu haben). Zentrale Gestalt innerhalb dieses Kontinuums ist die Großmutter, sie verfügt über den breitesten Handlungsspielraum aller Figuren und damit über die größten Einflußmöglichkeiten. Wenn Vodička also behauptet, diese Figur stehe außerhalb jeglichen Sujets, so wäre dem bestenfalls darin zuzustimmen, daß sie selbst vom Lauf der Dinge praktisch nicht beeinflusst wird und über alles erhaben erscheint. Andererseits ist es doch gerade die Großmutter, die die Entwicklung des Geschehens entscheidend steuert und die 'Ereignisse' insofern ermöglicht, als sie weitgehend handlungsunfähigen Personen wie Kristla oder - in noch stärkerem Maße - Hortensie, Figuren also, die dem "unbeweglichen, geschlossenen Raum" (Lotman 1974, 206) zuzuordnen sind, immer-hin zur Durchsetzung von Wünschen verhilft, wozu sie selbst zu schwach sind. Durch die relativ große Einflußsphäre der Großmutter wird ein ereignishafter Ablauf der Handlung innerhalb dieser Sujetlinie also erst hergestellt. In gewisser Hinsicht kongruiert diese Gestalt mit einem Figurentyp, den Lotman mit speziellem Bezug auf die Tolstojschen Protagonisten Chadži Murat aus der gleichnamigen Erzählung und Fedja Protasov aus dem Drama *Živoj trup* (Der lebende Leichnam) als 'Helden der Steppe' charakterisiert hat. Dabei handelt es sich um Personen, die das Ende ihrer Persönlichkeitsentwicklung bereits erreicht haben, die weitgehend unangreifbar sind und für die es Grenzen, die für andere Figuren verbotene Zonen markieren, nicht bzw. nicht mehr gibt.²⁰ In *Babička* kommt dies mit gewissen Abstrichen hinsichtlich der ethisch-moralischen Tragweite (die Protagonistin ist in dieser Beziehung gegenüber den Figuren Tolstojs absolut integer) und natürlich der

Adäquatheit des Terminus beispielsweise auch räumlich deutlich dadurch zum Ausdruck, daß die Großmutter im Schloß ein- und ausgehen kann, was anderen Menschen aus ihrer Gesellschaftsschicht streng untersagt ist.

Am zentralen Geschehen um Kristla und Míla kommt unter anderem auch ein Konfliktpotential zum Vorschein, das die These von der funktionierenden Idyllenwelt (Poštulková 1988, 28ff.; Sedmidubský 1991) zumindest als relativierungsbedürftig erscheinen läßt. So zeigen die Privathändler Mílas mit dem Schloßverwalter und dessen Tochter, daß das friedliche Miteinander aller Bewohner des Tals ein unerreichbares Ideal ist. Überhaupt werden die Bediensteten des Schlosses von der Landbevölkerung als hochnäsiger und arrogant charakterisiert und eher als störender Faktor in ihrer Welt empfunden. In der Opposition 'Dorf vs. Schloß' sind es eigenartigerweise sie, die den negativen Widerpart zu den Dorfbewohnern einerseits und den Vertretern des Adels andererseits, die alle weitgehend positiv bewertet werden, bilden.

Und noch von einer Position her erfährt das Idyll Kritik, was sich insbesondere an der Viktorka-Geschichte zeigt. Denn so wie das gesellschaftskritische Potential auf der Hauptsujetlinie durch ein harmonisierend-ausgleichendes Erzählermedium unterdrückt, aber nicht verschwiegen werden kann, wird das durch Viktorka repräsentierte Recht zu subjektiver Freiheit (auch der Triebe) nur durch die Stimmen der Idyllengesellschaft in Frage gestellt. Weshalb sollte aber das, was Madla sich genommen und Kristla sowie Hortensie durch den Beistand der Großmutter erhalten haben, nämlich das Recht, auf die Stimme ihres Herzens zu hören, Viktorka aus vorgeschobenen ethischen oder nationalen Gründen vorenthalten bleiben? Die kunstvoll aufgebauten Parallel-Linien innerhalb des Gesamtsujets lassen an einer solch eindeutig aufgebauten Position Zweifel aufkommen. Sollte ausgerechnet Němcová, die stets für die Emanzipation der Frau kämpfte und offen für das Recht auf freie (auch außer-eheliche) Liebe eintrat, hier zu einer entgegengesetzten Meinung gelangt sein? All dies zeigt, daß die Positionen und Perspektiven der Rezeptionslenkung im Werk bei weitem nicht so eindeutig sind, wie dies die Mehrzahl der bisherigen Interpretationen suggerieren will. Die meisten Arbeiten zu *Babička* haben sich bislang kaum um eine Offenlegung der textuellen Relationen bemüht, sondern sind von einer a priori existenten ideologischen (stark nationalen) Haltung aus an den Text herangegangen. Diese Haltung hat die Interpretationsgeschichte des Werks bis in unsere Tage bestimmt, und nur wenige Arbeiten (z.B. Černý 1982, Bäcker 1991, Guski 1991) haben die viel weiter gehenden Implikationen in ihrem Funktionsspektrum hervorgehoben.

7

Wenn also in der Rezeptionsgeschichte des Werks immer wieder das Statische, Idyllisch-Harmonische, die Ereignis- und Sujetlosigkeit in bezug auf die Handlung betont worden sind, dann mag das auch darauf zurückzuführen sein, daß *Babička* von den Interpretationen gleichsam erdrückt und beinahe gewaltsam zum nationalen Klassiker hochstilisiert wurde und den Lesern damit ein unvoreingenommener, vorurteilsfreier Zugang erschwert wurde. Natürlich leistete die Autorin einem solchen Eindruck durch die Gestaltung des Sujets in starkem Maße Vorschub: der neutrale, beinahe bescheidene Untertitel, der idealistisch-private Ton des Prologs, die idyllische, mitunter euphemistische Gestimmtheit des Geschehens auf der Hauptujetlinie, vor allem die Akzentuierung der Ereignislosigkeit in den ersten Kapiteln vermochten und vermögen den Leser bewußtseinsmäßig auf eine harmonische, konfliktfreie Geschichte einzustimmen, während der friedlich-besinnliche Epilog zudem für ein ruhiges Ausklingen sorgt. Hierin sind Mechanismen der Rezeptionslenkung zu erkennen, die das Ziel verfolgen, die zweifelsohne vorhandenen ereignishaften Komponenten von ihrer Wirkung im Gesamtsujet her zu nivellieren und darin zum Vorschein kommende Tabuthemen erotischer und gesellschaftskritischer Natur, die in den 1850er Jahren für eine politisch ohnehin verdächtige Schriftstellerin hätten schädlich werden können, geschickt unter der Oberfläche zu halten. So könnte man das durchaus treffende Bild, das Iris Bäcker in ihrer Untersuchung der Zeitstruktur des Textes entwirft, wonach "unter dem idyllischen Pflaster der *Babička* [...] der karnevalschronotopische Strand eingeklemmt" (Bäcker 1991, 144) bleibe, noch etwas präzisieren: das Pflaster ist ganz offensichtlich an einer Reihe von Stellen brüchig und gibt den Blick auf den Strand frei. Es liegen also gewisse Ansätze zu einem *p o l y p h o n e n* Verfahren der Sinnbildung (Bachtin 1985, 9ff.) vor, da sich die unterschiedlichen in der Textstruktur zum Tragen kommenden 'Stimmen' eben nicht immer harmonisch ergänzen, sondern auch miteinander in Konflikt geraten. Natürlich kann das nicht heißen, daß wir es hier mit einem ausgeprägt polyphonen Konzept im Sinne Bachtins zu tun haben, schließlich sind die beschwichtigenden, kompensatorischen, harmonisierenden Stimmen strukturell eindeutig dominant. Aber der kritische Unterton, der in vielen Repliken der Großmutter an ihre Landsleute, aber auch an die Fürstin mitschwingt, vermag ebenso wie der 'stumme Aufschrei' der verzweiferten Viktorka, der ihrem Verlangen nach subjektiver Freiheit gilt, durch die strukturell dominanten, die Idyllenideologie der Talbewohner²¹ vertretenden Stimmen der Erzählerin und des Försters durchzudringen, so daß sich hier gewissermaßen aus dem 'Untergrund' heraus konkurrierende Stimmen bilden.

Denn im Kontrast zu der 'starken Frau' Magdaléna Novotná als Heldin eines ausgeprägt offenen Raums mit einer vergleichsweise großen Bewegungs- und Handlungsfreiheit müssen die anderen Figuren - mit Ausnahme Viktorkas - passiv und beschränkt erscheinen. Dies aber kann letztlich nichts anderes bedeuten, als daß die Idyllenwelt als das (im Rezipientenbewußtsein auch zu erwartende) Grundparadigma der nationalen 'obrození'-Ideologie hier implizit eine deutliche Kritik erfährt. Die Lehre, welche die Großmutter ihrer Umgebung erteilt, besteht im Aufruf zu aktivem Handeln und Selbstverwirklichung. Die Großmutter ist eine Heldin des offenen Raums, da in ihrer Lebenskonzeption zwar die gleichen oder zumindest ähnliche Ideale vorherrschen, wie sie auch die Vertreter der Idyllenwelt als Figuren des geschlossenen Raums haben, aber sie ist die einzige, die ihre Persönlichkeit dem Erreichen dieser Ideale opfert. Im Sujetraum der Hauptsubjektlinie begegnen sich also zwei kontrastive Handlungsmodelle: ein passiv-idyllisches, das den gottgewollten Zustand der Welt als ideal und immerwährend betrachtet, so daß keinerlei eigene Anstrengungen zur Aufrechterhaltung dieses Status erforderlich sind, und ein aktional-dynamisches, das einerseits die Notwendigkeit von Anstrengungen zur Erreichung des Ideals erkennt und andererseits in der gegebenen Situation durchaus Brüche, Widersprüche und offene Fragen erkennt.

Eine besondere Funktion in der Aufdeckung illusionärer Züge in der Idyllenwelt nehmen die verschiedenen Stränge der Nebensubjektlinie ein. Die Kaiser-Joseph-Episode und die Erzählung von Madlas Ehe und Witwenschaft erinnern in dieser Hinsicht daran, daß das Wiedergeburtsideal einer zumindest nationalen und kulturellen Eigenständigkeit der Tschechen noch lange nicht erreicht, sondern, im Gegenteil, sogar gefährdet ist. Wenn in einem Mitte der 1850er Jahre geschriebenen und erschienenen Werk, also auf dem Höhepunkt der Bach-Ära, das Bild Kaiser Josephs II. beschworen wird, dann mußte das im damaligen Geschichtsbewußtsein der Tschechen auch auf die Zeit *v o r* dem Toleranzpatent verweisen, als die nationale und kulturelle Identität lange Zeit kaum Entfaltungsmöglichkeiten besaß. Die Evokation der Erinnerung an diesen Kaiser darf gleichzeitig aber auch als Appell (und Warnung) an die Landsleute aufgefaßt werden, die Postulate der Wiedergeburtsidee konstruktiv als *H a n d - l u n g s* auftrag zu verstehen und ihre Errungenschaften nicht durch Passivität leichtfertig aufs Spiel zu setzen. Hingegen zeigt die Fluchtepisode, daß Kräfte am Werk sind, die das höchste Ideal, nämlich das private Glück als die entscheidende Grundlage kollektiven Wohls bedrohen. Diese Kräfte manifestieren sich in der Macht des (österreichischen) Staates. Dabei schafft die Parallele in den militärischen Einberufungspraktiken, wie sie Jiří und später dann Míla ausgesetzt sind, durch den zeitlichen Abstand zwischen den beiden Geschichten von immerhin mehreren Jahrzehnten ein Gefühl für die Dauerhaftigkeit und damit auch Aktualität der Bedrohung.

Daß es hier nicht lediglich um eine zeithistorische, sondern auch um eine literarische Auseinandersetzung geht, zeigen die beiden Liebesgeschichten mit Madla bzw. Viktorka im Mittelpunkt besonders deutlich. Beide Erzählungen enthalten ausgeprägte Merkmale gängiger literarischer Klischees. Die Madla-Episode, so wie sie die Großmutter Kristla erzählt, weist strukturelle Gemeinsamkeiten mit Bendls 'Formular mit glücklichem Ausgang (Hochzeit)' auf, d.h. mit den sentimental-idyllischen Novellen und Erzählungen der 1830er und 1840er Jahre. Allerdings unterscheidet sich diese Geschichte in einigen funktionalen wie strukturellen Momenten von den konventionellen Handlungsschablonen. Denn die sentimentale Stilisierung durch die Erzählerin, die Großmutter, kommt hier in erster Linie situativen Erfordernissen, der Tröstung Kristlas, entgegen. Es sind aber auch keine Fügungen des Schicksals (kein 'deus ex machina' oder sonstige positive Zufälle), die die Entwicklung der Handlung bestimmen, sondern die Heldin selbst ist die Schmiedin ihres Glücks. Insofern hat die Integration dieser Geschichte in das Gesamtsubjekt neben den intendierten Parallelisierungen auch die künstlerisch-ästhetische Funktion, im Bewußtsein des Lesers ein aktuelles literarisches Paradigma wachzurufen und durch eine minimale, aber doch entscheidende Abänderung dieses Paradigmas - hier in der Handlungsmotivation - dessen Klischeecharakter herauszustellen.

Die Viktorka-Geschichte weist in der Präsentation durch den Erzähler manche Ähnlichkeiten mit Bendls 'byronistischem Formular' auf. Aber auch hier hat das Verfahren, sich an eine gängige Schablone anzulehnen, durchaus Methode. Denn die romantische Mystifikation des Geschehens trägt m.E. am deutlichsten dazu bei, den Scheincharakter der Idyllenwelt und damit auch des entsprechenden literarischen Modells zu entlarven. Neben ihrer Passivität müssen sich die Vertreter der Idyllenwelt nämlich im Zusammenhang mit der Entwicklung und Einschätzung dieser Geschichte Kleinmut und Dogmatismus vorwerfen lassen. Worin die Ursache für Viktorkas Unglück auch immer bestanden haben mag, mit den Erklärungen aus ihrer Umgebung hat es insofern nichts zu tun, als diese lediglich dazu angetan sind, das eigene Schuldbewußtsein zu unterdrücken. Denn Familie und Bekanntschaft Viktorkas haben schwer versagt, da es ihnen letztlich an Toleranz, Flexibilität und Tatkraft mangelte, die erforderlich gewesen wären, um das in seinen Gewissensnöten vollkommen allein gelassene Mädchen zu retten. Vor diesem Hintergrund erweist sich auch die Haltung des erzählenden Försters als Mitglied der Idyllenwelt als trügerisch. Seine romantisch-byronistische Stilisierung des Geschehens ist lediglich ein Versuch, die Integrität des Idyllen-Modells zu retten. Aus diesem Grund kann man hier eigentlich nur von einem pseudoromantischen Verfahren sprechen. Der 'echten' romantischen Konzeption zufolge hätte ja gerade das Recht der Heldin auf eine selbstbestimmte Gestaltung ihres Lebens akzentuiert werden

müssen. Die romantische Schablone aber spiegelt lediglich die Schablonenhaftigkeit der biedermeierlich-idyllischen Auffassung wider.

Im ganzen gesehen entsteht also in der Sinnstruktur des Werks ein eigenartiges Gefüge einerseits unterschiedlicher Sujetlinien und Erzählstränge, andererseits divergierender Sinnfolien, wodurch natürlich auch heterogene Lesarten des Textes ermöglicht werden. Gerade darin dürfte ein wesentlicher Aspekt der künstlerischen Bedeutung des Werks liegen. Die strittige Frage nach dem künstlerischen Typus könnte hierin ebenso eine Antwort finden wie das Problem des Stellenwerts von *Babička* innerhalb der tschechischen Literaturgeschichte. Die Interpretation des Textes als sujetlos ist nichts weiter als das Ergebnis primär derjenigen Lesart, die unterstellt, daß die Stimme der Erzählerin, welche die Sichtweise der Idyllenwelt repräsentiert, alle anderen im hierarchischen Gefüge der Struktur dominiert und daß darin auch die Haltung der Autorin uneingeschränkt zum Ausdruck kommt. Einer solchen Lesart zufolge wäre das Werk tatsächlich nichts weiter als eine einfache idyllische Erzählung. Dies würde unter anderem aber auch die Frage nach sich ziehen, aufgrund welcher Faktoren das Werk in der Entwicklung der tschechischen Literatur eine so immense Rolle hat spielen können. Die immer wieder behauptete sprachliche Innovation und Originalität reicht als Argument hierfür allein nicht aus.

So dürfte m.E. die 'polyphone' Lesart, die nicht nur den 'Stimmen' der Vertreter der Idyllenwelt zu ihrem Recht verhilft, sondern auch Viktorikas Verlangen nach subjektiver Freiheit und Selbstentfaltung sowie den impliziten Forderungen Magdaléna Novotná, wachsam zu sein und sich auf die eigenen Kräfte zu besinnen, auch die verborgenen Bezüge des Sinnpotentials in diesem Werk aufdecken und damit zu einem tieferen Verständnis seiner künstlerisch-ästhetischen Qualität führen. Die in *Babička* dargestellte Welt zeigt eben nur auf den ersten Blick einen geschlossenen, homogenen und friedlichen Kosmos. Bei näherer Betrachtung ist sie von einer Vielzahl möglicher Konfliktpotentiale gesellschaftlicher, politischer, sozialer, religiöser und privater Art durchsetzt. In diesem Spannungsfeld verschiedener Sinn- und Interessensphären, staatlicher, ethnischer und subjektiver Natur entwickelt sich ein bilderreiches, komplexes und in keiner Weise eindimensionales Sujet, das schon allein aus diesem Grund nur schwer in eine typologische Reihe einzuordnen ist, so daß es im Detail zwar für viele weitere Werke der tschechischen Literatur als Vorbild wirkte, in seiner Vielschichtigkeit der semantischen Bezüge aber wohl als einzigartig dasteht.

Insofern muß auch jeder Versuch scheitern, *Babička* einem bestimmten Modell in der literarischen Entwicklungsreihe - sei es Romantik, Biedermeier oder Realismus - eindeutig zuzuordnen zu wollen. Es gehört zur Strategie des Textes, Konflikte an der Oberfläche nicht heftig und lautstark aufeinanderprallen, sondern in einen subtilen 'Dialog' miteinander treten zu lassen. Auch das Grundmodell der 'biedermeierlichen Idylle' (Poštulková 1988) kann sich

aufgrund seiner strukturellen Dominanz auf der Hauptsujetlinie auf den ersten Blick scheinbar ungehindert entfalten. Erst bei näherer Betrachtung zeigt sich die eigenartige Gesamtstruktur mit der unkonventionellen Einflechtung relativ autonomer Erzählungen und den durch parallele Handlungsverläufe ermöglichten Vergleich von Wertpositionen. Der durch diesen Vergleich provozierte Dialog führt zu einer Kontroverse ideologischer, aber auch künstlerisch-ästhetischer Konzeptionen und entlarvt vor allem diejenigen Haltungen als verdächtig, die am stärksten im Vordergrund stehen. Aufgrund seiner implizit kritischen Auseinandersetzung mit dem damals vorherrschenden biedermeierlich-idyllischen Modell der tschechischen Erzählprosa steht das Werk am Beginn einer Reihe von Versuchen eines pragmatisch-antiillusionären Umgangs mit der eigenen geschichtlichen und kulturellen Situation. In Jan Nerudas *Povídky malostranské* (1878) sollte diese Linie fortgesetzt werden, um schließlich erst im Naturalismus und in der Moderne voll zum Durchbruch zu gelangen.

Anmerkungen

- ¹ Vgl. die fast 700 Titel umfassende Literaturliste bei Laiske 1962, 357-430, sowie - neueren Datums - die Bibliographie in Poštulková 1988, 176-196.
- ² Zwar wies bereits Václav Tille in seiner bekannten, erstmals 1911 erschienenen Němcová-Biographie auf den ausgeprägten künstlerischen Charakter von *Babička* hin (Tille 1940, 184), aber abgesehen von einigen Arbeiten zur Werkgenese (Nejedlý 1922), zu Sprache und Stil (Mukařovský 1925, Havránek 1943, Hrabák 1945) gab es vor Vodičkas Studien keine umfassende Abhandlung zu dieser Problematik.
- ³ Wo nicht anders gekennzeichnet, stammen Übersetzungen aus fremdsprachigen Quellen von mir.
- ⁴ Eingehend zum formalistischen Sujet-Begriff vgl. u.a. Hansen-Löve 1978, 238ff.; außerdem Levitan/Cilevič 1990, 48ff.
- ⁵ Ein Ereignis ragt im wertenden Bewußtsein des einzelnen immer als etwas Besonderes, Abgehobenes, Nicht-Alltägliches und Unerwartetes heraus. Der ostdeutsche Literaturwissenschaftler Manfred Naumann hat im Gegensatz zu Lotman, der das Ereignis vor allem als räumlich markiert sieht, dem Begriff temporale Merkmalhaftigkeit zugewiesen: "Innerhalb der unendlich vielen Begebenheiten, die im Alltag passieren, konstituiert sich das Ereignis dann, wenn sich etwas von der Masse dessen, was sonst noch geschieht, durch besondere Merkmale auszeichnet. Es liegt in der Natur des Ereignisses, sich in dominanter Weise von einem Vorher und einem Nachher abzuheben; um sich aber abheben zu können, ist es auf ein Minimum des Vorher und Nachher auch angewiesen. Das Ereignis markiert eine Differenz zu dem, was

ihm vorausgeht und was ihm folgt; zugleich bildet sich im Ereignis auch ein neuer Zusammenhang: Auf alle Fälle bringt es einen Wechsel, manchmal sogar eine Wendung in den Ablauf der Dinge, Situationen und Handlungen, in das Gleichmaß der Gewohnheit und des Alltäglichen [...]" (Naumann 1984, 221).

- 6 Vgl. ähnlich bei Vodička (u.a. 1992, 19), wo im Hinblick auf die Art und Weise der Rezeption von 'statischen' und 'dynamischen' Künsten gesprochen wird.
- 7 Als - notwendigerweise lückenhafter - Ansatz hierzu mag beispielsweise das Kapitel "Entstehungs- und Publikationsgeschichte der 'Babička'" in Poštulková 1988, 13ff., dienen.
- 8 Dies gilt beispielsweise für ihre frühen patriotischen Gedichte, hinter deren Pathos sich meist weniger echte politische Überzeugung verbirgt als vielmehr das Bestreben, in den Kreisen der Prager Intellektuellen eine angesehene Stellung zu erlangen.
- 9 Näheres zu diesen Einwirkungen, so etwa zu den konkreten Ratschlägen Ignác Hanuš' zur Gestaltung des Werks oder zur starken Vorbildwirkung von František J. Mošners pädagogischer Schrift *Pěstounka, čili způsob vychování dítěte mimo školu* (1848; Die Pflegemutter oder Die Form der Kindererziehung außerhalb der Schule), s. Tille 1940, 171ff.
- 10 Besonders wichtig für Němcová's künstlerische Entwicklung sind ihre volkskundlichen Studien *Obrazy z okolí domáckého* (1845; Bilder aus der Tauser Gegend), die sie in der Zeit ihres Aufenthalts im Chodenland verfaßte. In der tschechischen Literaturgeschichte steht dieses Werk gleichrangig neben den berühmten *Obrazy z Rus* (1843-46; Bilder aus Rußland) ihres Zeitgenossen Karel Havlíček Borovský.
- 11 Der zitierte Satz darf keineswegs als auktoriale Aussage im Sinne eines Aphorismus verstanden werden, sondern ist im Handlungskontext der *Ritter vom Geist* als Figurenreplik eher ironisch-spöttisch gemeint (Blaschka 1965, 137).
- 12 Zahlreiche Indizien sprechen dafür, daß Němcová nicht, wie bislang angenommen, 1820 als Tochter eines österreichischen Herrschaftskutschers und seiner tschechischen Frau in Wien das Licht der Welt erblickte, sondern bereits drei oder vier Jahre früher, wobei ihre leiblichen Eltern in der unmittelbaren Verwandtschaft von Herzogin Katharina von Sagan (die Vorbild für die Gestalt der Fürstin in *Babička* war) zu suchen sind. Daß Adlige ungewollte Kinder Bediensteten überließen, war in diesen Kreisen keine seltene Praxis. Vgl. Irmann 1973, Sobková 1992; eine Gegenposition zu diesen Auffassungen nimmt aktuell Polák 1992 ein.

- 13 Diese Volksweisheit wird im Text unter anderem durch die Vielzahl von Sprichwörtern und sprichwörtlichen Wendungen in der Rede der Großmutter dokumentiert. Vgl. hierzu Grzybek 1991, 100ff.
- 14 Diese konkrete zeitliche Determinierung läßt sich aus einer Aussage der Großmutter bei ihrem Besuch im Forsthaus (Kap. 5) erschließen: "[...] dvě léta tomu, co jsem zde [...]" (Němcová 1939, 76; [...] es sind nunmehr zwei Jahre, daß ich hier bin [...]).
- 15 Die eigentliche 'Nahtstelle' zwischen diesen beiden von ihrer Zeitstruktur her so verschiedenen Segmenten im Sujetablauf ist die Szene am Anfang des 5. Kapitels, da zunächst angedeutet wird, daß die Großmutter mit den Kindern alle zwei bis drei Wochen einen Besuch im Forsthaus zu machen pflegt (= zyklisch), dann aber - ohne expliziten verbalen Verweis - der eine k o n k - r e t e Besuch geschildert wird, der zur weiteren - eigentlichen - Entwicklung der Handlung führt (= linear).
- 16 Zur Funktion des 'Jägers' in *Babička*, vor allem auch unter dem Gesichtspunkt der damit verbundenen erotischen Konnotationen vgl. Guski 1991, 173f.; ähnlich Vojvodfk 1989.
- 17 "Der Held des Wegs verändert seinen Ort auf einer bestimmten räumlich-ethischen Bewegungslinie in einem linearen spatium. Der ihm eigentümliche Raum impliziert das Verbot, den vorgeschriebenen Weg zu verlassen. Der Aufenthalt in einem jeweiligen Punkt des Raums (und der ihm äquivalente moralische Zustand) versteht sich als Ü b e r g a n g in einen anderen, auf ihn folgenden. [...] Er ist nicht unbegrenzt, sondern stellt eine verallgemeinerte Möglichkeit zu einer Bewegung von einem Ausgangs- zu einem Endpunkt hin dar. Dadurch erhält der Raum ein temporales Merkmal, und die sich in ihm bewegend handelnde Person den Zug innerer Evolution." (Lotman 1974, 207). Auf die sujetbildende Funktion des C h r o n o t o p s d e s W e g s hat bereits Bachtin hingewiesen (Bachtin 1989, 38ff., 192ff.).
- 18 Um zu einer höheren (geistigen, moralischen etc.) Entwicklung zu gelangen, darf der Held des Wegs im Sinne Lotmans nur die Grenzen der 'auf dem Weg' befindlichen Hindernisse überwinden, während durch die 'seitliche Begrenzung' des Wegs die Normen festgelegt sind, innerhalb derer er sich zu bewegen hat und die er unter keinen Umständen überschreiten darf, will er nicht gegen diese übergeordneten Werte verstoßen.
- 19 So Guski 1991, 168ff. - Immerhin ist auch Madla ihrem Jiří sicher nicht aus rein platonischen Motiven gefolgt. Außerdem darf nicht überschen werden, daß Viktorka zunächst versucht, dem Soldaten zu widerstehen. Die erotische Abhängigkeit beginnt also erst, als sie sich näher mit ihm einläßt. Wer die Verantwortung für die Annäherung trägt, bleibt im Dunkeln.
- 20 "Im Unterschied zum Helden des 'Wegs' gibt es für den Helden der 'Steppe' kein Verbot zu einer Bewegung in Abweichung von der vorgeschriebenen

Richtung. Mehr noch: statt der Bewegung auf einer Bewegungslinie versteht sich hier eine nichtkontrollierte Undeterminiertheit der Bewegungsrichtung. Dabei ist der Ortswechsel des Helden im moralischen Raum nicht mit seiner Wandlung, sondern mit der Realisierung der inneren Potenzen seiner Persönlichkeit verbunden. Deshalb ist die Bewegung hier keine Evolution [...]. Sie hat auch nicht einmal ein zeitliches Merkmal. Die Funktion dieser Helden besteht darin, daß sie die Grenzen überschreiten, die für andere unüberwindlich sind, die aber in ihrem Raum bestehen." (Lotman 1974, 207f.)

- ²¹ Nach Andreas Guski "[...] entwirft *Babička* das Bild der triebveredelten und unschuldigen Gesellschaft vor allen zivilisatorischen Sündenfällen." (Guski 1991, 174). Im gleichen Zusammenhang spricht Verf. a.a.O. treffend vom "Reinheitsgebot der 'Alten Bleiche', die befleckte Laken zu makelloser Schrankwäsche veredelt."

Literatur

- Bachtin, M.M. 1985. *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, Übers. a.d. Russ. v. A. Schramm, Frankfurt/M., Berlin, Wien.
1989. "Formen der Zeit und des Chronotops im Roman", M.M.B., *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*, hg.v. E. Kowalski u. M. Wegner, Übers. a.d. Russ. v. M. Dewey, Frankfurt/M., 7-209.
- Bäcker, I. 1991. "Zur Modellierung von Zeit in Božena Němcová's 'Babička'", A. Guski (Hg.), *Zur Poetik und Rezeption von Božena Němcová's 'Babička'*, Wiesbaden, 127-147.
- Blaschka, A. 1965. "Das Motto zur 'Babička' von Božena Němcová", *Deutsch-tschechische Beziehungen im Bereich der Sprache und Kultur*, Berlin (Ost), 135-138.
- Černý, V. 1982. *Knížka o 'Babičce' a její autorce*, Toronto.
- Chvatík, K. - W.F. Schwarz 1990. "Literatur und Kunst als historischer Prozeß. Bausteine des struktural-historischen Konzepts", *Znakolog*, 2, 59-90.
- Grzybek, P. 1991. "Zur semantischen Funktion der sprichwörtlichen Wendungen in Božena Němcová's 'Babička'", A. Guski (Hg.), *Zur Poetik und Rezeption von Božena Němcová's 'Babička'*, Wiesbaden, 81-126.
- Guski, A. 1991. "Die Welt als Schrank. Zur Semantik des Raumes in B. Němcová's 'Babička'", A.G. (Hg.), *Zur Poetik und Rezeption von Božena Němcová's 'Babička'*, Wiesbaden, 148-183.
- Hansen-Löve, A.A. 1978. *Der russische Formalismus*, Wien.

- Havránek, B. 1943. "Lidový podklad jazyka v 'Babičce' Boženy Němcové", *Slovo a slovesnost*, 9, 129-137.
- Hrabák, J. 1945. "Příspěvek k charakteristice slohu Boženy Němcové", *Z doby Boženy Němcové*, sv. 2, Brno, 61-71.
- Irmann, A. 1973. "Eine literarische Urkundenfälschung? Božena Němcová, die bedeutendste tschechische Schriftstellerin", *Österreich in Geschichte und Literatur*, 17, 168-182.
- Laiske, M. 1962. *Bibliografie Boženy Němcové*, Praha.
- Levitan, L.S. - L.M. Čilevič 1990. *Sjužet v chudožestvennoj sisteme literaturnogo proizvedenija*, Riga.
- Lotman, Ju.M. 1973. *Die Struktur des künstlerischen Textes*, Übers. a.d. Russ. v. R. Grübel, W. Kroll, H.-E. Seidel, Frankfurt/M..
1974. "Das Problem des künstlerischen Raums in Gogol's Prosa", Ju.M.L., *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*, hg.v. K. Eimermacher, Kronberg.
- Mukařovský, J. 1925. "Pokus o slohový rozbor 'Babičky' Boženy Němcové", J. Horák - M. Hýsek (uspoř.), *Sborník prací věnovaných prof.dr. Janu Máchalovi k sedmdesátým narozeninám*, Praha, 130-139.
- Naumann, M. 1984. "Das literarische Ereignis in der Literaturgeschichte", M. N., *Blickpunkt Leser. Literaturtheoretische Aufsätze*, Leipzig, 221-231.
- Nejedlý, Z. 1922. *Božena Němcová a Ratibořické údolí*, Česká Skalice.
- Němcová, B. 1939. *Spisy I: Babička*, Praha.
1930. *Korespondence*, Praha.
- Plch, J. 1978. *Antologie z české literatury národního obrození*, Praha.
- Polák, J. 1992. *Tři kapitoly o Barunce Panklové (Boženě Němcové)*, Praha.
- Poštulková, O. 1988. *Božena Němcová's 'Babička' als biedermeierliche Idylle*, Gießen.
- Sedmidubský, M. 1985. "Tschechische Literatur zwischen nationaler Romantik, Weltschmerz und Biedermeier", K. von See (Hg.), *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, Bd. 16, Wiesbaden, 463-486.
1991. "Das Idyllische im Spannungsfeld zwischen Kultur und Natur: Božena Němcová's 'Babička'", A. Guski (Hg.), *Zur Poetik und Rezeption von Božena Němcová's 'Babička'*, Wiesbaden, 27-79.
- Sobková, H. 1992. *Tajemství Barunky Panklové*, Praha.

Tille, V. 1940. *Božena Němcová*, Praha.

Veselovskij, A.N. 1989. "Poëtika sjužetov", A.N.V., *Istoričeskaja poëtika*, Moskva, 300-306.

Vodička, F. 1948. *Počátky krásné prózy novočeské. Příspěvek k literárním dějinám doby Jungmannovy*, Praha.

1958. "Místo 'Babičky' ve vývoji české literatury", F.V., *Cesty a cíle obrozenské literatury*, Praha, 251-318.

Vodička, F. (u.a.) 1992. *Svět literatury*, I, Praha.

Vojvodík, J. 1989. "Erotické motivy v díle Boženy Němcové: 'Babička'", *Zvon*, 9, 1.