

Der Prosaiker, Essayist und Dramatiker Witold Gombrowicz (1904 – 1969) gehört zu den bedeutendsten Autoren der literarischen Avantgarde Polens. In der polnischen Literatur des 20. Jahrhunderts ist er eine der originellsten und zugleich umstrittensten Persönlichkeiten. Sein Werk erregte stets Widerspruch, provozierte zur Auseinandersetzung, es rief Empörung und Zorn hervor, wie es andererseits enthusiastische Bewunderer und leidenschaftliche Leser fand. Der Gombrowicz-Kenner und -Übersetzer Rolf Fieguth untersucht in seinem Beitrag zwei elementare Kategorien in Gombrowicz's grotesker Welt: Scherz und Ernst.

ROLF FIEGUTH¹

Formenclown und Katastrophensensor oder Scherz und Ernst bei Witold Gombrowicz

Witold Gombrowicz (1904 – 1969) ist einer der nicht allzu zahlreichen Autoren der Hochliteratur, die das Leseglück des Kindes nicht vergessen haben und es als ein Element in ihre Erwachsenenliteratur hineinbrachten. Es sind die Faszinationen für Jules Vernes »Reise in 80 Tagen um die Welt«, für die Abenteuergeschichten eines Karl May und eines Mayne Reed oder für die spannenden patriotischen und witzigen Romane eines Henryk Sienkiewicz. Zumindest in den ersten beiden Romanen, »Ferdydurke« und »Trans-Atlantik«, finden wir von alledem einen Widerhall. Hier wird in zahlreichen Variationen die Geschichte erzählt, wie der jeweilige – scheinbar – naive

1 Der Verfasser ist als Slawist in Fribourg/Schweiz tätig und hat zusammen mit Fritz Arnold die dreizehnbändige Münchener Gombrowicz-Ausgabe veranstaltet (Gombrowicz, Witold: Gesammelte Werke. München: Carl Hanser). Er ist Autor der neuen Übersetzungen von »Trans-Atlantik« und »Die Trauung« und hat ferner gemeinsam mit Hilde Fieguth die Tielschen Übersetzungen von »Ferdydurke« und der Erzählungen überarbeitet. Die Zitate folgen mit kleineren Änderungen den Texten der Münchener Ausgabe.

Held in eine peinliche Situation hineinschlittert, diese Situation durch noch mehr Peinlichkeit und Albernheit neutralisiert, sich dadurch daraus befreit, gleich darauf in eine neue peinliche Situation gerät, sich wieder daraus befreit und so weiter. Ist darin etwa nicht die Grundstruktur aller vom Knaben Gombrowicz heiß geliebten Abenteuerbücher wiederzuerkennen? Auf einer höheren Ebene reflektieren diese ständig variierten Geschichten den Kampf des werdenden Schriftstellers Gombrowicz mit Selbstzweifeln und ersten Niederlagen, den er zu seinem produktiven Schreibprogramm ummünzt, und außerdem symbolisieren sie sein berühmtes Problem mit der Form, das wir hier gleich ausführlicher darlegen werden. Überdies kommt in solcher beständigen Auseinandersetzung mit peinlichen Situationen und überlebensgroßen Formen ein Leiden am gegenwärtigen Zustand der Welt zum Ausdruck, das sich nicht ungern hinter Grotteske und Kabaretteffekt versteckt.

Gombrowiczs Attacken auf die Form sind literarhistorisch sicherlich mit dem Aufstand der frühmodernen Avantgarden gegen die etablierten Kunst- und Gesellschaftsformen verbunden. Er war gewiss immer ein Außenseiter und Einzelgänger, aber selbstverständlich war er mit der Literatur seiner Zeit und mit den in ihr lebendig nachwirkenden Traditionen verbunden. Generell lässt sich sagen: Der polnische Schriftsteller Witold Gombrowicz ist Teil einer Literatur, die durch vier große Traditionskomplexe gekennzeichnet ist, welche sich alle in seinem Werk wiederfinden: die Literatur der Renaissance und des Barock, die geniale polnische Romantik, der weniger geniale und dennoch im Lande wirkungsmächtige polnische Realismus und die Avantgardebewegungen des 20. Jahrhunderts.

Gombrowiczs Formproblem kann jedenfalls zunächst durch einen Verweis auf die Avantgarde verdeutlicht werden. In einem Manifest des polnischen Futuristen Tytus Czyżewski von 1921 steht zu lesen:

»Begräbnis der Romantik – Altersschwäche des Symbolismus – Tod der Programmitis.

[...] Die Form Mickiewicz's, Krasiński's und Słowacki's war und ist bis heute die Ausgeburt einer Kultur, wie sie nur die gestrige und vorgestrigte Geschichte der Nation hervorbringen konnte. Die Nation war unterdrückt, ohne persönlichen Willen und Möglichkeit zu freiem Ausdruck. Die Kunst [...] strebte zum Ausdruck des Märtyrertums der Nation, und daraus schöpften die Dichter ihre Inspiration. [...] Der Krämerladen der röchelnden Romantik liefert die immergleiche Nahrung, mit der man die

kleinen Internatsschüler bis zum Ekel und zum Erbrechen füttert. [...] Die gegenwärtige Poesie muss sich eine neue eigene Form schaffen, geeignet für gegenwärtige Menschen, die nach nervösen, synthetischen Erschütterungen dürsten.«²

Ein spätes Echo auf derartige Aggressionen gegen die Tradition finden wir in der berühmten Schulstunde, die ja mit Sicherheit Gombrowiczs eigene Schülerlebnisse eben aus den Jahren jenes futuristischen Manifests karikiert. In »Ferdydurke« (1937/38)³ lesen wir:

»Was haben wir denn für heute vor?«, fragte er streng und sah ins Klassenbuch. »Aha! Den Schülern darzulegen und zu erläutern, warum Słowacki in uns Liebe und Entzücken erweckt. [...] Also warum erweckt Słowacki in uns Entzücken und Liebe? Warum weinen wir mit dem Dichter, wenn wir das wundervolle seraphische Poem *In der Schweiz* lesen? Warum schwillt in uns die Begeisterung, wenn wir die ehernen, heroischen Strophen des *Königs Geist* hören? Warum können wir uns von den Wundern und den Zaubern der *Balladine* gar nicht losreißen? Und wenn dann die Klagen der *Lilla Weneda*⁴ ertönen, warum sind wir bereit, dem unglückseligen König zu Hilfe zu fliegen, zu eilen? Hm?... warum? Darum, meine Herren, weil Słowacki ein großer Dichter war! Walkiewicz, warum? Wiederholen Sie, Walkiewicz – warum? Warum Entzücken, Liebe, weinen wir, Begeisterung, Herz, und fliegen, eilen wir? Warum, Walkiewicz?« [...] »Darum, weil er ein großer Dichter war«, sagte Walkiewicz.

Die Schüler schnitzten mit ihren Taschenmessern in die Bänke [...] und einer schrieb in Schönschrift eine ganze Seite voll: War-um, war-um, Słowac-ki, Słowac-ki, Słowac-ki, wac-ki, Wa-cek, Wa-cek, Słowac-ki, Fliege,

2 Zitiert nach: Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki [Anthologie des polnischen Futurismus und der Neuen Kunst]. Wrocław u.a. 1978 (BN, I, 230), S. 39f. – übersetzt von R.F.

3 Der Roman mit diesem Unsinnswort im Titel handelt von dem 30-jährigen Schriftsteller Józio, der soeben seinen eigenen Stil gefunden zu haben meint, als er vom Schulmeister Pimko ereilt, zum 16-jährigen Schüler verkleinert und in die Schule des Direktors Federfuchs gesteckt wird.

4 Bei den genannten Titeln handelt es sich um wirkliche Werke des polnischen Romantikers, zwei philosophisch-lyrische bzw. episch-lyrische Dichtungen und um zwei romantische Dramen. Der polnische Kult um Juliusz Słowacki erreichte zeitweilig die Ausmaße des früheren deutschen Kults um Friedrich Schiller.

Floh. [...] Nur ein paar Glückliche hatten Gottes Welt über einem Wallace vergessen. [...]. Der Lehrer sagte: ›...Bitte schreiben Sie sich das Thema für einen Hausaufsatz auf: Warum wohnt den Gedichten des großen Dichters Juliusz Słowacki eine unsterbliche Schönheit inne, die unser Entzücken erweckt?‹ An dieser Stelle des Vortrags wand sich einer der Schüler nervös aus seiner Bank und jammerte: ›Aber wenn ich mich doch überhaupt nicht entzücke! Überhaupt nicht entzücke! [...] Ich kann nicht mehr als zwei Strophen lesen [...] Um Gottes willen, wie soll ich mich entzücken, wenn es mich nicht entzückt?‹

[...] Lehrer: ›Wieso entzückt es Sie nicht, wenn ich Ihnen tausendmal erklärt habe, dass es Sie entzückt?‹

Galkiewicz: ›Aber es entzückt mich nicht.‹

[...]

Lehrer: ›Galkiewicz, ich habe Frau und Kind. Erbarmen Sie sich wenigstens des Kindes! Galkiewicz, es unterliegt gar keiner Frage, dass uns große Poesie entzücken muss, und Słowacki war doch nun mal ein großer Dichter. ...Vielleicht ergreift Sie Słowacki nicht, aber Sie werden doch nicht sagen, dass Ihnen nicht die Seele geradezu durch und durch gebohrt wird von Mickiewicz, Byron, Puschkin, Shelley, Goethe...‹

Galkiewicz: ›Niemand wird durch und durch gebohrt. [...] alle langweilt es.‹

(›Ferdydurke«, S. 53ff.)

Diese Passage ist wohl das berühmteste Beispiel für die Art, wie Gombrowicz eine bestimmte nationalpolnische Tradition satirisch zurichtet (in diesem Fall das Zentrum der polnischen Romantik, nämlich den hochfliegenden Dichter und Dramatiker Juliusz Słowacki, 1809–1849) – und sie zugleich untergründig wieder interessant macht. Zugleich hört man hier aber einen deutlichen Widerhall der futuristischen Manifeste der 1920er Jahre heraus. In Polen wurden zur Zeit der letzten Gymnasialklassen Gombrowiczs Gedichte geschrieben, in denen es etwa heißen konnte: ›reißt alle słowackis, norwids und strindbergs von ihren sockeln‹; ›ich schlafe ein, wenn Desdemona stirbt‹⁵.

Avantgardistisch angeweht ist in Gombrowiczs Schulstunde auch durchaus die Sprachbehandlung, etwa in dem Wort ›Słowacki‹, das hier dekompo-

5 Zitiert nach: Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki (wie Anm. 2).

niert und schließlich in Wa-cek transformiert wird, aber auch in dem Wortmotiv »Entzücken«, das in einer Weise wiederholt wird, die den Sprach- und Sprechmechanismus immer bewusster macht.

Die futuristische Poesie hatte sich in Polen zu Beginn der zwanziger Jahre eine Sprachbehandlung zu eigen gemacht, die auf Jahrzehnte hinaus unvergesslich blieb, vielleicht weil sie mit ihren Wortzerlegungen und Wortspielen eine Tiefenschicht des Sprachbewusstseins anspricht, das sich auch in Kinderversen äußert – vgl. folgende Zeile des futuristischen Dichters Anatol Stern:

»baba na babie naga siada na barana
 baba nie sřaba! řba baba nie puszcza
 Weib macht auf Weib nackt reite reite
 Weib ist nicht schlaff! lässt Leib von Weib nicht los«

Bei Gombrowicz macht das Ganze an der Oberfläche nur deshalb keinen avantgardistischen Eindruck, weil es halb realistisch durch die abstruse Wirklichkeit des Schulalltags motiviert ist, in die jeder Leser sich aus eigener Erfahrung hineinversetzen kann; dagegen arbeiteten die Futuristen meist mit »sinnlosen«, d.h. unmotivierten Wortspielen wie dem soeben zitierten.

Es gibt aber mindestens noch eine weitere Passage in »Ferdydurke«, die stark auf die Avantgarde verweist.

Der 30-jährige Romanheld Józio wird nicht nur zu 16-Jährigen in die Schule gesteckt, sondern auch noch zu merkwürdigen Leuten in Pension gegeben. Hier verliebt er sich in die Tochter des Hauses, die Oberschülerin Zutka, deren Schublade er in einer unbewachten Stunde untersucht. Hier finden sich die Geheimnisse der ganzen Epoche, darunter auch zahlreiche Gedichtbände. Die Schilderung dieser ganzen Episode wird grotesk mit dem Motiv der abwesenden oder anwesenden Wade verquickt:

»Noch verwunderlicher aber war, dass auch die Titel der Gedichtbändchen nicht einmal ein bisschen was von Waden enthielten. Nichts als nur Sonnenaufgänge und Sonnenuntergänge, blasse wie rote, Morgen- und Abenddämmerungen, Neues Morgendämmern, Dämmern der Neuzeit, und Epoche des Kampfes, und Kampf in der Epoche, und Schwere Epoche, und Junge Epoche, und Jugend auf der Warte, und Warte der Jugend, und Marschierende Jugend, und Kämpfende Jugend, und Standhafte Jugend, und Vorwärts,

Jugend! und Bitterkeit der Jugend, und Augen der Jugend, und Mund der Jugend, und Junger Frühling, und Mein Frühling, und der Frühling und Ich, und Frühlingsrhythmen, und Rhythmus der Maschinengewehre, und Salve gen Himmel, Semaphore, Antennen, Luftschrauben, und Mein Kuss, Meine Zärtlichkeiten, und Meine Sehnsüchte, und Meine Augen und Mein Mund (von Waden nicht ein Wörtchen), und alles in poetischem Tone geschrieben, mit kunstvollen Assonanzen oder ohne kunstvolle Assonanzen, mit kühnen Metaphern oder mit melodischem Grundstrom. Doch von Waden soviel wie nichts, sehr wenig, unverhältnismäßig wenig. Geschickt und mit großer Meisterschaft verzogen sich die Autoren hinter das Schöne, die Vollendung der Dichtkunst, die Innere Logik des Werkes, die Eiserne Konsequenz der Assoziation oder hinter das Klassenbewusstsein, den Kampf, das Morgenrot der Geschichte und ähnliche objektive antiwadliche Momente. [...] nach einer Weile tieferen Nachdenkens gelang es mir, den Inhalt der folgenden Strophe in verständliche Sprache zu übersetzen:

Gedicht:

Die Horizonte bersten wie Flaschen
 Der grüne Fleck schwillt zu den Wolken
 Ich kehre in die Schatten der Kiefer zurück –
 von dort:
 Trinke ich aus mit gierigem Schluck
 meinen alltäglichen Frühling.

Meine Übersetzung:

Waden, Waden, Waden
 Waden, Waden, Waden, Waden,
 Waden, Waden, Waden, Waden, Waden, –
 Wade:
 Wade, Wade, Wade,
 Waden, Waden, Waden«
 (»Ferdurdurke«, S. 183ff.)

Diese Passage ist eine erkennbare literarische Satire auf die gesamte polnische Poesie der 1920er und 1930er Jahre mit ihren futuristischen, konstruktivistischen, proletarischen und faschistischen Strömungen. Das moderat avantgardistische Gedicht von »meinem alltäglichen Frühling«, das in den radikal avantgardistischen Waden-Text übersetzt wird, ist eine Parodie auf den Dichter Ignacy Fik.

Die Erinnerung an die Futurismen und Avantgarden seiner literarischen Jugend überwältigte Gombrowicz noch einmal Mitte der 1940er Jahre, im argentinischen Exil. Hier verfasst er mit Hilfe von Freunden in spanischer Sprache eine Eintagszeitung unter dem Titel »Aurora. Zeitschrift des Widerstands«, mit starken Anklängen an die Eintagszeitungen des polnischen Futurismus der frühen 1920er Jahre. Konstitutiv für diese Gattung ist die literarische Polemik gegen etablierte Dichtergößen, die revolutionäre theoretische Deklaration der eigenen Position im Stil des Manifests oder der revolutionären Regierungserklärung, und dies nicht im Namen eines einzelnen, sondern einer – wenn auch ganz lockeren oder sogar fiktiven – Gruppe. Im »Leitartikel« von »Aurora« heißt es denn auch:

»Welchen Anblick bietet das Gefilde der Literatur? [...] Zwar funktionieren alle, und man weiß, dass Borges ein neues hochkarätiges Buch veröffentlichten wird, Capdevila einen Band mit Balladen und Larreta einen Apfel. Aber alles ist leblos.«

Hier folgen Aufrufe zum Beitritt zum »Widerstandskomitee«, begleitet von einigen fingierten Telegrammen:

»TELEGRAMM: Trete begeistert bei aber im Keller denn im Erdgeschoss bin ich Neo-Universalist im ersten Stock Nominalist und im zweiten Kierkegaardist stop Jean Paul Sartor Maßschneider für Herren.«

Sehr hübsch zieht sich durch die ganze »Aurora«-Zeitschrift das Hundemotiv, und zwar in den Zwischenüberschriften: »Ein weißes Hündchen, zottig und wohlgenährt«; »Tausche einen bissigen schwarzen Hund gegen zwei alte«; »Schöne fette Flöhe mit zwei Hunden und einem Zwinger«; »Gewöhnliche Hunde ohne Stammbaum für ein Aquarium«; »Ein gelber Hund, schwabbelig und neu«; »Großer Hund zum Zerkleinern gesucht«; »Schöner großer Hund mit Welpen und zwei Hündinnen«; »Viele Hunde mit vielen Hündinnen in vielen Zwingern«; »Zwei wohlgenährte Hunde im Zustand fortgeschrittener Verwesung«.⁶

⁶ Alle Zitate nach Gombrowicz, Rita: Gombrowicz en Argentine: témoignages et documents 1939 – 1963. Paris: Denoël 1984.

Diese Art von literarischem Klamauk ist ganz im Stil des Spätfuturismus bzw. des Dadaismus der frühen 1920er Jahre, an den der älter gewordene Gombrowicz sich hier nach zwei Jahrzehnten sehr deutlich erinnert.

Eine weitere Stelle, in der das futuristisch-avantgardistische Erbe Gombrowicz besonders deutlich wird, ist die Schlusspassage von »Trans-Atlantik«, in der sich der jeden Moment drohende Vatermord⁷ überraschend in – scheinbar – befreiendes Gelächter auflöst, das zunächst von dem verhinderten Mörder ausgeht und anschließend alle Anwesenden erfasst.

Die verschrobene Orthographie verdeckt nur unvollkommen den »futuristischen« Grundzug in der Sprachbehandlung in diesem Textfragment:

»Denn wie er da auf seinen Vater Stürmt, Stürmt, Stürmt und schon Stürmt, Zustürmt, gleich gleich Zustürmt, ist ihm Lachen, Lächeln wohl, oh, ist ihm Lächeln, Lachen, oh Gott, oh Gott, ihm ist scheint's zum Lachen, ei, ihm ist zum Lachen, und so stürmt er zum Lachen, zu Lachen Stürmt er Herbei und federt Sprungauf in die Höhe! Ach, springt in die Höhe! Lachen ist da, Lachen! Am bauch hält sich der Minister, plotzt vor lachen! Und Platz, Platz, packt Pyckal den Baron am bauch, und der Buchhalter den Ciecisz, und Lachen platzen sie und plotzen, Platz, Platz, da wiehern die Alten, dass sie Torkeln, die frau Dowalewiczowa quietscht schier, dass ihr die tränen kommen, und quiekt, und Platz, Platz dröhnt, prustet, birst vor lachen der herr Pfarrer, und die Muszka mit der Tuška hüpfen schier, berotzen sich schier! Da platzt das Lachen! Da Torkelt der Vorsteher Pucek! Und an den wänden Röcheln sie, Lassen Locker, Würgen wieder, sie können Nicht mehr, hier hat der Leibsneider vor lachen, dass es ihn schier Krümmt, oder der hat sich Verschluckt, doch schießt's ihm zu den ohren raus, dort wieder hat der sich auf den boden gesetzt, die beine ausgestreckt und Tönt und Dröhnt, von seinem lachen geschüttelt, gebeutelt, und Zittert, zittert... Ein anderer hinwiederum ist ganz geschwollen, denn es zertreibt ihn! Da platzen sie erst! Dann ist es ein wenig ruhig geworden. Bis hier wieder bald der, bald jener, zuvörderst der eine, danach der zweite, und jetzt drei, vier, jetzt fünf Platz, Platz ihr lachen platzen, Hervorplatzen, sich in die arme nehmen, Schwanken, bald diskant, bald bass sich miteinander Wälzen und einer den anderen, einer mit dem anderen Platz, aber platz, ei sie Brüllen, Brüllen, dass sie wohl Platzen. Und da

⁷ Ignatz ist im Begriff, in gewaltigem Ansturm seinen Vater Tomasz zu ermorden.

erst vor Lachen, zum Lachen, Lachend Platz, Lachend plotz, platz, Plätzen sie...«⁸

Dieses Finale des Romans »Trans-Atlantik« ist aus der Perspektive seiner Entstehungszeit (um 1947) doppelt altmodisch: Es demonstriert ein »alt-polnisches« Kultur- und Sprachverhalten, und zugleich arbeitet es mit futuristischen Aggressionen gegen die Gefangenschaft des Einzelwortes im Gefängnis seiner Syntax.

Diese doppelte Stilisierung des Finales erhöht den clownesken Effekt der ganzen Szene und verbirgt einen außerordentlich ernsten Unterton und Subtext. In der gelächtervollen Darstellung einer vermiedenen individuellen Katastrophe (des durch Lachen vereitelten Vatermords) verbirgt sich nämlich die große Katastrophe des Krieges, das Zerplatzen und Explodieren von Menschen auf dem Schlachtfeld. Wir kommen gleich auf eine Stelle aus einer früheren Gombrowicz-Erzählung zu sprechen, die diese Lesart des Finales von »Trans-Atlantik« belegen wird.

Dass es sich bei diesem Romanausgang um ein Katastrophenfinale handelt, das durch das Lachen überdeckt und übertönt wird, ist bisher in der Gombrowicz-Kritik nicht zur Geltung gekommen; auch für mich als Übersetzer dieses Romans ist es eine neue Erkenntnis. Tatsächlich aber liegt das verborgene Katastrophenelement dieser Schlusszene in der Logik des ganzen Romans. Während in »Ferdynand« das Kriegsthema nur gelegentlich angedeutet wurde (dafür aber das Thema der gewaltsamen sozialen Revolution parodistisch am Schluss des Romans in Erscheinung trat), rückt es in »Trans-Atlantik« heimlich in den Mittelpunkt. Die Zentralstellung des Kriegsthemas wird allerdings durch eine Perspektive und Poetik der bewussten und gezielten albernen Unangemessenheit verfremdet und verheimlicht, die Gombrowicz gerade in diesem Roman geradezu auf die Spitze treibt. Das ganze Buch handelt davon, wie der Held, der Große Güllenscheißer Genius Gombrowicz, sich immer neu der »Form« des Krieges zu entziehen trachtet und immer wieder in eine neue Form dieser Form hineintappt. Ihm gegenüber steht Tomasz, der seinen Sohn Ignatz beständig

⁸ Diese Erkenntnis ist für mich neu. Ich habe in der übersetzten Passage die polnischen Prädikative *bach, buch* mit »plotz, platz« wiedergegeben (und analog die wurzelgleichen Verbformen); in der Buchfassung sind sie mit »wamm, wumm« übersetzt, was den katastrophischen Subtext etwas weniger deutlich macht.

in die »Form« des Krieges hineinbringen möchte und dabei ständig daraus »herausrutscht«.

Nicht nur das Erzählen und Verhalten des Helden und Erzählers Witold Gombrowicz, sondern auch die Handlungen aller anderen Figuren sind grotesk unangemessene, »alberne« Reflexe und ungewollte Imitationen der Kriegskatastrophe. Ein solcher Reflex ist der Dauerkonflikt zwischen den polnischen Handelsleuten; er erinnert an das Kapitel »Die große Gereiztheit« in Thomas Manns »Zauberberg«, das auf die Kriegsdarstellung vorausdeutet. Hierher gehören auch die Duelle in Gombrowiczs Roman, nämlich das verbale »Duell« zwischen dem polnischen Genius Gombrowicz mit dem (nicht beim Namen genannten) argentinischen Genius Borges im Salon des Malers Ficinati sowie das Pistolenduell ohne Kugeln zwischen dem schwulen Gonzalo und dem höchst virilen beleidigten Vater Tomasz, dessen Sohn Ignatz Gonzalo ständig zu gewinnen versucht. Zu nennen ist ferner die von der polnischen Gesandtschaft veranstaltete Hasenjagd ohne Hasen (die in Argentinien nicht vorkommen).

Besonders hervorzuheben ist der Folterkeller der »Ritter vom Sporn«, den der Alte Buchhalter Rapacki zum Zweck der Abhärtung der Polen in kriegerischer Zeit organisiert und der natürlich die Parodie eines KZ ist; unser Held Witold Gombrowicz wird ebenfalls gewaltsam hierhin entführt und gefoltert. In diese Falle der »Form« der aktuellen Kriegskatastrophe geriet er übrigens, als er sich zeitweilig aus Gonzalos Hazienda entfernte, die ihrerseits ein geschlossenes System ist, aus dem die Gäste nur mit Bewilligung des Hausherrn herauskommen. Gonzalos Hazienda hat demnach gleichfalls Züge der Parodie einer totalitären Welt, obwohl oder gerade weil ihr Hausherr als Sprachrohr einer Ideologie des vorgeblich freiheitlichen, anti-vaterländischen Sohnlandes auftritt. Vordergründig tritt zwar am Schluss des Romans eine Befreiung durch Lachen ein, aber untergründig wird, wie gesagt, signalisiert, dass alle vor Lachen Platzen zugleich zumindest auf der Symbolebene Akteure und Opfer einer Kriegs- und Katastrophensituation sind.

Dieser untergründige Katastrophismus verleiht der Poetik der albernen Unangemessenheit des Romans ein essentielles Element von Ernst. Die in »Trans-Atlantik« betriebene vordergründige Verbalberung des heroischen Polentums wird so auf noch suggestivere und ernstere Weise zum Monument eines freien, das Individuum stärkenden Polentums. Dies impliziert durchaus auch die Absicht, den individuellen Polen von der überlebensgroßen »Form« der polnischen Tragödie in Krieg und Völkermord zu befreien.

An dieser Stelle kann nur signalisiert werden, dass sowohl das Theaterstück »Die Trauung« als auch der spätere Roman »Pornographie« zwar beide das von Deutschland besetzte Polen der 1940er Jahre zum Schauplatz haben, aber ebenfalls eine Darstellung oder auch nur Schilderung des Kriegsgeschehens ostentativ meiden. Dafür jedoch fallen die Personen, die der »Form« des Krieges und der Verbrechen des Totalitarismus entkommen zu sein meinen, ihr früher oder später auf subtile Weise anheim.

Gombrowiczs einziger literarischer Text, der das Kriegsthema in den Vordergrund stellt, sind die »Memoiren des Stefan Czarniecki«. Es handelt sich um eine Erzählung mit einigen untergründigen Verbindungen zu Iwan Turgenjews »Tagebuch eines überflüssigen Menschen« sowie zu Dostojewskijs Prosa »Aufzeichnungen aus dem Untergrund« – beides Texte, die Gombrowicz besonders gefesselt haben müssen. Der Titelheld führt eine vollkommene Außenseiterexistenz und findet keinen Zugang zu den »Geheimnissen« der »normalen polnischen Gesellschaft«, übrigens auch nicht in der Liebe. Dem Gombrowicz-Kenner ist schnell klar: Diese Außenseitergestalt ist eine durchsichtige Verarbeitung der Existenz des Autors selbst. Interessant ist die Motivation der Außenseiterposition des Grafen Stefan Czarniecki: Seine Mutter ist getaufte Jüdin, und das Jüdische an der Mutter und an ihm selbst stößt alle spontan ab, insbesondere den Vater.⁹ Stefans Meldung als Kriegsfreiwilliger¹⁰ scheint sein Problem zu lösen. Aber auch zum Krieg verhält er sich als Außenseiter: Er erlebt mit, wie der Ulan Kacperski einen lang anhaltenden hysterischen Lachanfall bekommt, als ihm von einer Kanonenkugel Beine und Unterleib abgerissen werden; daraufhin sind, wie es wörtlich heißt, alle menschlichen Gefühle in Stefan Czarniecki vernichtet. Er ist danach im zivilen Leben unfähig, die erotisch attraktive Rolle des Kriegshelden zu spielen, und er treibt nach der Entlassung seine Verlobte durch einen Frosch in den Wahnsinn.

⁹ In dem halboffiziellen Vorwort zur Ausgabe der »Memoiren aus der Epoche des Reifens«, seinem ersten Erzählband, formuliert der Autor übrigens, er habe in »Czarniecki« das Problem des Rasselosen im Verhältnis zur Rasse darstellen wollen; vgl. Gombrowiczs »Kurze Erklärung« in »Bacacay«, S. 263f. Rita Gombrowicz hat in einem Gespräch den autobiographischen Hintergrund der Erzählung bestätigt und erwähnt, Gombrowicz habe in der Familie seiner Mutter (ergebnislos) nach jüdischen Vorfahren gesucht, um sich sein anomales Wesen erklären zu können.

¹⁰ Gemeint ist hier sicherlich zuallererst der polnisch-sowjetische Krieg (1919–1920), aber das Motiv wird in der Erzählung zu einem Krieg in der ganzen Welt ausgeweitet.

Hier die wichtigsten Ausschnitte aus der Kriegsepisode:

»Der Krieg hatte auf der ganzen Welt zu wüten begonnen, und zugleich mit ihm – das *Geheimnis*. Die Menschen stießen einander die Bajonette in die Bäuche, sie hassten, ekelten, verachteten, liebten und verehrten, und wo vorher der Bauer friedlich Korn gedroschen hatte, dort war jetzt ein Trümmerhaufen. Und ich mit dabei! Mir kamen gar keine Zweifel, wie handeln und was wählen; die harte Militärdisziplin war mir der Wegweiser des *Geheimnisses*. Ich rannte zur Attacke oder lag im Schützengraben inmitten erstickender Gase. – Schon begann die Hoffnung, die Mutter der Dummen, mir freudige Zukunftsperspektiven zu weisen, wie ich bald auf Heimaturlaub kommen würde, ein für allemal von der fatalen Rattenneutralität befreit... Doch leider kam es anders... In der Ferne dröhnten die Geschütze... Auf das zerpflügte Feld vor uns senkte sich die Nacht herab, am Himmel jagten zerfetzte Wolken, eisiger Wind peitschte, und wir, herrlicher als je, verteidigten schon den dritten Tag einen Hügel, auf dem ein zerbrochener Baum ragte. Soeben hatte der Leutnant uns befohlen, bis zum Tode durchzuhalten.

Da saust ein Artilleriegeschoss heran, platzt, explodiert, reißt dem Ulanen Kacperski beide Beine ab, fetzt ihm den Bauch auf, und der Ulan, anfangs benommen, begreift nicht, was geschehen ist, und eine Weile darauf birst er ebenfalls, aber vor Lachen – platzt auch, aber vor Lachen! – Hält sich den Bauch, spritzt Blut wie eine Fontäne, quietscht und quietscht in einem humoristischen, kreischenden, hysterischen, zotigen Diskant – minutenlang! Welch ansteckendes Lachen! Ihr könnt euch nicht vorstellen, was solch eine unerwartete Stimme auf dem Schlachtfeld sein kann. Kaum vermochte ich bis zum Ende des Krieges auszuhalten. – Und als ich heimkehrte, stellte ich fest – immer noch dieses Lachen in den Ohren –, dass alles, was mein bisheriges Leben war, zu Staub zerfallen war, dass alle meine Sehnsüchte nach einer neuen glücklichen Existenz an der Seite der kleinen Jadwiga zunichte geworden waren [...] Mit einem gewissen Trotz stütze ich mich auf den Grundsatz, dass der Krieg jegliche menschlichen Gefühle in mir vernichtet hat. Und ferner behaupte ich, dass ich persönlich mit niemandem einen Friedensvertrag unterzeichnet habe, und dass der Kriegszustand – für mich – ganz und gar nicht aufgehoben ist.« (S. 33f.)

Diese Passage beansprucht eine heimliche zentrale Schlüsselbedeutung für Gombrowiczs gesamtes Œuvre. Ihr unheimliches Lachmotiv mit seinen

Tötungskonnotationen kommt in dem späteren Roman »Ferdydurke« vor (was in diesem Beitrag nicht demonstriert werden kann), insbesondere aber, wie wir gesehen haben, am Ende von »Trans-Atlantik«. Der Satz »dass der Krieg in mir alle menschlichen Gefühle vernichtet hat« führt uns direkt auf das Menschenbild, das für diesen Autor typisch ist. Gombrowiczs Figuren haben (wie die anderer moderner Schriftsteller auch) keinen festen Kern, aus dem ihre Reflexe und Gefühle »zuverlässig«, angemessen und nachvollziehbar hervorgehen, sondern sie produzieren je nach Situation gleichsam zusammenhanglose, hervorstechend unangemessene Emotionen und Reaktionen.

Wie so viele andere bedeutende Schriftsteller der Moderne bezog auch Gombrowicz seine Energien aus der Verneinung des Konventionellen, Hergebrachten, Überlieferten. Dies sei anhand einer längeren Passage verdeutlicht, die Gombrowiczs vorletztem Roman »Pornographie« entnommen ist. Der Roman spielt im von den Deutschen besetzten Polen, in einer Situation also, wo ohnedies althergebrachte Werte ihren Sinn verloren hatten. Geschildert wird ein katholischer Gottesdienst, der auf subtile Weise von einem Besucher namens Friedrich vernichtet wird. Diese Vernichtung der »Form« Religion setzt aber ganz ungewöhnliche Energien frei:

»Hippolyt, der bisher mit verstecktem Zorn und Wut Gutsbesitzer war, nur um sich nicht unterkriegen zu lassen, setzte sich jetzt ruhig und vornehm in die Patronatsbank und begrüßte mit einem Kopfnicken die gegenüberstehende Familie des Verwalters aus Ikanie. Es war eine Weile vor der Messe, die Leute noch ohne Pfarrer, das Volk sich selbst überlassen in seinem bitteren, demütigen, piepsenden und unbeholfenen Gesang, der es jedoch im Zaum hielt. [...] Welch wohltuende Erleichterung, hier, in dieser steinernen Ewigkeit, der Bauer wurde wieder zum Bauern, der Herr zum Herrn, die Messe zur Messe, der Stein zum Stein, und alles kehrte zu sich selbst zurück!

Doch Friedrich, der in der Patronatsbank neben Hippolyt Platz genommen hatte, kniete nieder... [...] und es fiel mir schwer, nicht zu denken, dass er vielleicht darum niederkniete, um nicht etwas zu begehen, was nicht ein Niederknien wäre... doch die Glöckchen klingen, der Pfarrer tritt ein mit dem Kelch, und, nachdem er ihn auf dem Altar niedergesetzt hat, vollzieht er die Verbeugung. Die Glöckchen. Und plötzlich schlug ein entscheidender Akzent mit solcher Kraft in mein Dasein, dass ich – erschöpft und nur halb bei Besinnung – niederkniete, und es hätte nicht viel gefehlt,

und ich hätte – in meiner wilden Verlassenheit – gebetet... Doch Friedrich! Mir schien, und ich hatte den Verdacht, dass Friedrich, der ja niederkniet war, ebenfalls ›betete‹. [...] Er ›betete‹ angesichts der anderen und angesichts seiner selbst, aber sein Gebet war nur ein Wandschirm, der die Maßlosigkeiten seiner Nichtgebete verdeckte... war ein hinauswerfender, ›exzentrischer‹ Akt, der aus dieser Kirche hinausführte in das grenzenlose Gebiet des Nicht-Glaubens – ein tief in seinem Kern negierender Akt. Und was tat sich da? [...] Eigentlich nichts, eigentlich war geschehen, dass jemandes Hand der Messe ihren ganzen Inhalt, ihre ganze Bedeutung genommen hatte – und da bewegte sich der Pfarrer, kniete nieder, ging von einer Seite des Altars zur anderen, und die Ministranten schüttelten die Glöckchen, und der Weihrauch stieg empor, aber der Inhalt verflüchtigte sich daraus wie das Gas aus einem Ballon, und die Messe brach zusammen in fürchterlicher Impotenz ...schlaff ...unfähig zur Befruchtung! Diese Beraubung des Inhalts aber war Mord, begangen am Rande [...], außerhalb der Messe, als lautloser, aber mörderischer Kommentar einer von der Seite zuschauenden Person. Und die Messe konnte sich nicht dagegen wehren, [...] niemand in der Kirche widersetzte sich eigentlich der Messe, sogar Friedrich gesellte sich ihr auf das korrekteste bei.

[...]

Der Prozess, der vor sich ging, war ein Vordringen zur Wirklichkeit *in crudo*... vor allem war er eine Vernichtung der Erlösung, und infolgedessen konnte nichts mehr diese Bauernfressen erlösen, diese ranzigen, die jetzt aus jeglichem heiligendem Stil herausgeholt waren und roh dargereicht wurden wie ein Fetzen Fleisch. [...] Doch der wilden Anarchie dieser strohblonden Vielköpfigkeit entsprach die nicht weniger arrogante Schamlosigkeit unserer Gesichter, die ebenfalls aufhörten, ›herrschaftlich‹ zu sein, oder ›gebildet‹ oder ›vornehm‹, und etwas schreiend mit sich selbst Identisches wurden – Karikaturen, denen man das Modell genommen hatte, die nicht mehr Karikaturen ›von etwas‹ waren, sondern Karikaturen an sich und entblößt wie ein Hintern!

[...]

Die Kirche hörte auf, Kirche zu sein. Der Raum drang ein, aber ein schon kosmischer, schwarzer Raum, und das geschah nicht einmal mehr auf der Erde, sondern vielmehr verwandelte sich die Erde in einen im Weltall aufgehängten Planeten, der Kosmos wurde gegenwärtig, dies geschah irgendwo in ihm. So weit, dass das Licht der Kerzen und sogar das Licht des Tages, das durch die Kirchenfenster eindrang, schwarz wie die Nacht wurde.

Also waren wir nicht mehr in der Kirche, in diesem Dorf, auf der Erde, sondern [...] irgendwo im Kosmos, aufgehängt mit unseren Kerzen und unserem Glanz, und dort, irgendwo in den Unermesslichkeiten, trieben wir diese wunderlichen Dinge mit uns und untereinander, Affen ähnlich, die im Vakuum Grimassen schneiden. [...] dieses Ertrinken im Raum war begleitet von einer schrecklichen Potenzierung des Konkreten, wir waren im Kosmos, aber wir waren wie etwas erschreckend Gegebenes, in allen Einzelheiten Festgelegtes. Die Glöckchen erklangen zur Wandlung. Friedrich kniete nieder.

Diesmal war sein Niederknien vernichtend, ähnlich wie das Abschlagen eines Huhns, und die Messe nahm ihren Fortgang, aber tödlich getroffen und plappernd wie ein Verrückter.«

(»Pornographie«, S. 21 – 24.)

Hier wird keine gleichgültige Aufhebung des Heiligen, des Konventionellen, des Hergebrachten betrieben, hier wird an der hergebrachten Form des Heiligen eine Kernspaltung vorgenommen, die starke Energien freisetzt. Das Heilige, die Tradition, die Konvention, die »Form«, wie Gombrowicz sagt, all das wird von ihm beständig lustvoll attackiert, auch verlacht und verhöhnt, aber zugleich in der Negation als unerhörte Energiequelle verwendet. Darin liegen die Prägnanz und die Wirkungsmächtigkeit dieses Autors: Seine Attacken gegen die Form, seine Destruktionen der Form nützen die aus der Formvernichtung erwachsenden Kräfte, dynamisieren und erneuern das Alte.

Gombrowiczs Theorie der Form lässt sich wie folgt zusammenfassen: »Form« betrifft selbstverständlich nicht nur die literarische Form, sondern stellt ein allgemeinemenschliches Problem dar. Das menschliche Subjekt steht in einem tiefen Dilemma. Es besitzt keinen ursprünglichen harten Persönlichkeitskern, keine eigene dauerhafte Form, sondern es ist seiner Natur nach a-morph, will sagen form-los oder auch unförmig und daher eng verwandt mit allem Unreifen, Grünen, Niedrigen, sexuell »Unkategorischen«, Schmähhlichen und Albernem. Andererseits ist es aber für seine Existenz auf eine Form angewiesen. Die Form des Subjekts entsteht aber nur im Umgang mit einem anderen Subjekt und mit anderen Subjekten. Da nun das Subjekt nicht ohne Form existieren kann, wird es elementar zum anderen Subjekt hingezogen. Was sich in der Hochkultur als sublimierte Liebe zeigt, ist im Wesentlichen nichts anderes als der »primitive« Drang, einander in einem wollüstig-schmerzlichen Ringkampf zu kneten, dem an-

deren eine Form zu geben, vom anderen eine Form zu erlangen. Die Formen entstehen also »zwischen« den Menschen – zwischen Alt und Jung, Hoch und Niedrig, Männlich und Weiblich, Fremd und Heimisch usw. Form ist die Gesamtheit aller Kulturphänomene, darunter Verhaltensnormen, Moral, Religion, Philosophie, Ideologie, Nationalität, Sprache, Kunst, Liebe und nicht zuletzt auch die Prägung des Subjekts als Mann oder Frau... Indem sie »zwischen« den Subjekten entsteht, erhebt sie sich über das konkrete Subjekt, bedrängt es, begrenzt es und verdeckt seine grüne, amorphe Natur, beengt es in seiner Freiheit. Aufgabe des Schriftstellers ist es, diesen Mechanismus der Kulturformen aufzudecken, dem Subjekt zu größerer Freiheit und Lockerheit gegenüber der Form und den Formen zu verhelfen. Gombrowiczs »Theorie der Form« besticht heute nicht mehr durch gedankliche Originalität, denn vom Standpunkt der aktuellen Philosophie und Soziologie hat sie nichts Überraschendes an sich. Ihre Stärke liegt vielmehr in der lebendigen Ausgestaltung zu einer wirklich originellen und eigenartigen Roman- und Dramenpoetik. Gombrowiczs Texte vermögen heute nicht nur durch Groteske und clowneske Artistik zu überzeugen, sondern auch durch eine Intensität und Tiefe, die erst in unseren Jahren uneingeschränkt zur Geltung kommt.

»An dem Tag, an dem die ganze Wahrheit über dieses Schulsystem ans Licht treten wird – dieser Tag liegt in weiter Ferne –, wird die Menschheit einer gigantischen Mystifikation und monströsen Täuschung gegenüberstehen. Dann wird herauskommen, daß der Lehrer nörgelt und der Schüler nicht zuhört; daß niemand auch nur das geringste tut; daß der Schüler betrügt und der Lehrer sich betrügen läßt; daß, wenn man den Unterricht raffte, in dreißig Stunden intensiven Lernens soviel erreichbar wäre wie derzeit in dreiviertel Jahren. Die Schule ist in ihrem Zustand von heute eine vorzügliche Vorbereitung ... aber nur für das Beamten-dasein, für das bürokratische Zeitvergeuden und So-Tun, als ob man arbeitete. Dieses auseinandergezogene, geschwätzige, bürokratische, apathische Unterrichten ist das Gegenteil eines wahren Unterrichts, der knapp und konzentriert ist und elektrisiert.«

(Witold Gombrowicz: Polnische Erinnerungen. Werke Band 10. Aus dem Polnischen von Klaus Staemmler. Herausgegeben von Rolf Fieguth und Fritz Arnold. © 1985 Carl Hanser Verlag, München, Wien, S. 43.)