

Begehren des Wirklichen und allegorischer Blick in der Prosa von Witold Gombrowicz

Aber sie waren wie von einem anderen Planeten. Und wir auch. Unser Aufenthalt hier war ein Aufenthalt „woanders“ – und dieses Haus war einfach nur nicht jenes Haus ... jenes, das dort war.

(W. Gombrowicz, *Kosmos*)

Die Situationen in der Welt sind Chiffren. Unbegreiflich bleibt die Konstellation der Menschen und überhaupt der Erscheinungen. Dies hier ... war bestürzend vielsagend – aber es war nicht voll zu verstehen, zu entziffern.

(W. Gombrowicz, *Pornographie*)

Das Werk von Witold Gombrowicz hat immer wieder Anlass zur allegorischen Lektüre gegeben. Das liegt zum einen an dem entschieden antimimetischen Gestus der Texte. Die verblüffende Unwahrscheinlichkeit des Erzählten erzeugt eine Ambiguität, die als Signal zur Allegorese, d.h. zur Suche nach einem ‚zweiten Text‘, wirkt. Zum anderen greift Gombrowicz häufig auf leicht wiedererkennbare tradierte allegorische Muster zurück, z. B. Reise, Kampf zwischen gegensätzlichen Kräften oder Prinzipien, Streitgespräch, Theater und Traum. Auch der intertextuelle Bezug auf kanonische Allegorien wie etwa Dantes *Göttliche Komödie* lädt zur Allegorese ein. Und so wird der am meisten rezipierte Roman Gombrowiczs, *Ferdydurke*, gern als eine Kontrafaktur zu Dantes Dichtung gelesen (vgl. Berressem 1993). Im Gegensatz zum Prozess der Erkenntnis göttlicher Architektonik und Ordnung der Welt, zum Aufstieg und zur Läuterung des danteschen Erzählers hin zum geistigen Sein, nimmt der Erzähler in *Ferdydurke* eine Reise auf, die unter den Vorzeichen der Moderne den umgekehrten Weg des Abstiegs führt, nämlich vom Diskurs zum Körper, von der Ordnung zum Chaos, von der Form zum Begehren.

Der Roman bezieht seine Spannung vor allem auch aus den vorhandenen Antagonismen, dem Kampf zwischen dem Alten und dem Jungen, dem Reifen und dem Unreifen, der Unschuld und der Verdorbenheit, der ‚Impotenz‘ einer geschlossenen Struktur und der Vitalität einer unbestimmten Entwicklung, zwischen der Form und der Formlosigkeit. Alle handelnden Personen im Roman lassen sich diesem Schema zuordnen, auch wenn sie metonymisch jeweils Attribute der widerstreitenden Kräfte repräsentieren, also nicht als allegorische Personifizierungen zu verstehen sind.

Allegorisierungen sind aber dort zu erkennen, wo der bloße Gegensatz zu einem echten Kampf wird, wo die Gegensätze aufeinander ‚losgehen‘ und einander ‚kompromittieren‘, wie z. B. der stumme Greis vor dem Fenster mit einem grünen Zweig im Mund. Hier wird Altes und Junges emblematisch verkörpert. Als Personifizierungen kann man auch die Gestalten des Philidors und Anti-Philidors in der eingeschobenen parabolischen Erzählung *Filibert dzieckiem podszyty* (*Philidor mit Kind durchsetzt*) verstehen, die das Prinzip der Analyse und der Synthese verkörpern und in einem unentschiedenen (weil nicht abschließbaren) Duell um den Vorrang kämpfen. Da die Versöhnung der Gegensätze nicht möglich scheint, enden die einzelnen Kapitel des Romans in grotesker Gewalt, im Kampf der Leiber. Diese Szenen knüpfen bewusst an die Bilder der Hölle aus Dantes *Inferno* an, was eine moderne allegorische Lesart herausfordert.

Die traumartige Erzählweise in *Ferdydurke* ist eng mit dem Grundmotiv der Regression verknüpft, wie Berressem in seiner Analyse des Romans gezeigt hat (Berressem 1998, 42-43). Diese Beobachtung führt qua Allegorese zu einer psychoanalytischen Deutung des Romans. Gleichzeitig unterstreicht die Sprache der Psychoanalyse, in die die allegorische Tradition eingegangen ist (vgl. Sayers 1963), die Tragweite des figurativen Erzählens in Gombrowicz's Werk:

The dynamics of psychic regression can account for a number of stylistic, structural and iconographic characteristics that are seminal in Gombrowicz's work. Most important, regression implies a shift from the mental to the sensual register. As Freud states "We call it 'regression' when in a dream an idea is turned back into the sensory image from which it was originally derived". (Berressem 1998, 43)

Eine ähnliche Beobachtung macht Kühl in seiner Stilanalyse des Werkes (Kühl 1995, 2005). Er geht von der Annahme aus, dass die tragenden

Stilelemente der Texte Gombrowiczs auf der Verdrängung und Maskierung der Homosexualität gründen und hinterfragt die in der Forschung (bis Mitte der 1990er Jahre) vorherrschende Allegorese dieser Texte, die in den physischen, sinnlichen und konkreten Kategorien abstrakte oder universelle Konzepte repräsentiert sieht. Hier wäre – von einer biografistischen These ausgehend – der Vorschlag einer umgekehrten Allegorese gemacht, die gerade in den Abstrakta eine Maske des Sinnlichen und Sexuellen erkennt und daher mit dem psychoanalytischen Ansatz zusammentrifft (Kühl 1995; 2005, 53).

Eine allegorische Lesart des Motivs der Reise hat zuletzt Markowski versucht (Markowski 2004, 76-77). Die Aufzeichnung einer Dampferfahrt auf dem Río Paraná im *Tagebuch* scheint nur allzu deutlich über bloße Schilderung einer Fahrt hinauszugehen, auf der eigentlich nichts passiert. Bezeichnend auch hier, dass der Bedeutungssprung vom Buchstäblichen (*sensus literalis*) zum Allegorischen zu psychoanalytischen Kategorien führt. Markowski liest den Text daher nicht nur als eine Allegorie des Lebens, das einem ungewissen und fürchterlichen Ziel entgegenfließt, sondern als einen Ort der Epiphanie des Unheimlichen, das alles Sichtbare und Beschreibbare in eine Bedeutungsstarre fallen lässt, in der Sinn und Bedeutung überhaupt suspendiert wird.

Alle angeführten Beispiele der Allegorese bewegen sich innerhalb der Unterscheidung zwischen verschiedenen Diskursen, die sich im Text ausmachen lassen, und berühren daher kaum das Verhältnis der Texte zu ihrer eigenen Literarizität und zur Sprache überhaupt.

In der vorliegenden Skizze möchte ich den Versuch unternehmen, über die Analyse der einzelnen Stilfiguren hinauszugehen und allegorische Verfahren in Gombrowiczs Prosawerk allgemeiner zu verstehen, und zwar im Sinne einer Rhetorizität des Textes, die den in der Moderne traumatisch erfahrenen Zerfall des sprachlichen Zeichens mitreflektiert. Es geht also nicht so sehr um das Aufspüren und Dechiffrieren einzelner allegorischer Figuren, die in der traditionellen Terminologie ornamentalen Charakter haben (vgl. Hamacher 1984, 15), nicht so sehr um die Unterscheidung zwischen dem Gesagten und dem Gemeinten, sondern um eine aufmerksame Lektüre rhetorischer Gesten des Textes, die die Referentialität der Sprache und den zeitlichen Aspekt ihrer Grundstruktur problematisieren.

Kontext der Moderne

Für meine Untersuchung sind vor allem zwei Texte der ästhetischen Moderne als Hintergrund von Bedeutung: Karol Irzykowskis *Patuba* (1903)

und Walter Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928). Der erste Text ist ein literarisches Experiment und markiert den Beginn des metafiktionalen Romans in Polen. Dem zweiten verdankt die Theorie der ästhetischen Moderne wichtige Impulse, wobei im Zentrum die Rehabilitierung des Allegoriebegriffs steht, der – auch als ein in der Theorie-diskussion problematisierter Begriff – bis in die Postmoderne nachwirkt. Bevor ich auf meine Fragestellung zurückkomme, möchte ich kurz diese zwei kanonischen Texte in Erinnerung rufen.

Irzykowskis Meta-Roman *Paluba* stellt eindrucksvoll die Ausgangssituation des Erzählens zu Anfang des 20. Jahrhunderts dar. Diese ist – verkürzt gesagt – durch die Krise des Darstellens gekennzeichnet. Erzählt wird das Leben des adoptierten Sohnes eines Gutsbesitzers und Erben eines großen Vermögens, dessen erste Frau Selbstmord begeht. Seine zweite Ehe wird zum Schauplatz der Reflexion und der Wiederkehr aller verdrängten und nie zur Sprache gekommenen Ereignisse/Bedeutungen der ersten Ehe und vertieft den Prozess der Monadisierung der Protagonisten. Die eigentlich banale biografische Studie, die gleichzeitig eine Erzählung vom Scheitern des Begehrens ist, gerät zu einem metafiktionalen Bericht über die Unerzählbarkeit der dichten und breiigen Masse des biografischen Materials (des Lebens), oder mit anderen Worten, zu einem Essay über die Undarstellbarkeit des Wirklichen. Die Fiktion ist den ausufernden Kommentaren, literaturkritischen und narratologischen Anmerkungen, einem ganzen Erläuterungsapparat, Fußnoten und mehreren Ergänzungen des Textes völlig untergeordnet.

Irzykowski empfindet nicht so sehr die Mittel der Sprache als unzureichend, sondern verweist auf den verfälschenden Gebrauch der Sprache in der Narrativisierung des Lebens und in der literarischen Narration. Hier sind vor allem psychische Verdrängungsmechanismen am Werk und die endlose Reihe von äußeren Beweggründen, die ihre Bedeutung allein aus ihrer situativ bedingten Konstellation erhalten. Dabei kommt vor allem ein epistemologisches Grundproblem zutage, das aus dem Verhältnis zwischen objektivem Sein und Bewusstsein sowie Bewusstsein und Diskurs resultiert. Diesem Problem galt das Roman-Projekt von Irzykowski, dessen *Paluba* „sich an der Grenze der Literarizität und Fiktionalität [bewegt], nicht um die Literatur zu zerstören, sondern um jede Diskursform, die fiktionale, metafiktionale und wissenschaftliche, zum Teil einer neuen Grossen Erzählung zu machen.“ (Ritz 2001, 610)

In seinem *Trauerspiel*-Buch versucht Benjamin in Abhebung gegen den romantischen Symbolbegriff die verschmähte Allegorie wieder ins rechte Licht zu setzen und bezieht sie gleichzeitig implizit auf die Situa-

tion der Moderne, die er – vor allem in seinem Aufsatz *Über den Begriff der Geschichte* – als ein der Totalität beraubtes Trümmerfeld bezeichnet. Im organischen Symbol der Romantiker sei der Widerstreit zwischen dem Endlichen und dem Unendlichen, zwischen dem Teil und dem Ganzen in einer Totalität aufgelöst. Die momentane Totalität, die sich im Symbol darbietet, kann und will die allegorische Darstellung nicht leisten. Benjamin zitiert Friedrich Creuzer, der in der Allegorie vielmehr „Fortschritt in einer Reihe von Momenten“ (Benjamin 1974, 144) sieht. Diese Zeit- und Geschichtsdimension im allegorischen Darstellen macht Benjamin zum Kern seines Allegoriebegriffs, der mich im Zusammenhang mit Gombrowicz interessiert:

Während im Symbol mit der Verklärung des Unterganges das transfigurierte Antlitz der Natur im Lichte der Erlösung flüchtig sich offenbart, liegt in der Allegorie die *facies hippocratica* der Geschichte als erstarrte Urlandschaft dem Betrachter vor Augen. Die Geschichte in allem was sie Unzeitiges, Leidvolles, Verfehltes von Beginn an hat, prägt sich in einem Antlitz – nein in einem Totenkopfe aus. [...] Das ist der Kern der allegorischen Betrachtung, der barocken, weltlichen Exposition der Geschichte als Leidensgeschichte der Welt; bedeutend ist sie nur in den Stationen ihres Verfalls. Soviel Bedeutung, soviel Todverfallenheit, weil am tiefsten der Tod die zackige Demarkationslinie zwischen Physis und Bedeutung eingräbt. Ist aber die Natur von jeher todverfallen, so ist sie auch allegorisch von jeher. (145)

Bei Benjamin wird die Allegorie über das ins Äußerste getriebene Prinzip der Arbitrarität des Zeichens hinaus vor allem zu einer Ausdrucksfigur der Trauer über den Verfall, über die Todesverfallenheit der Welt.

Melancholie und allegorischer Blick

Allegorisch lässt sich Gombrowicz deshalb lesen, weil er gegen die Romantik (Gombrowicz's Gegenschreiben und Parodieren insbesondere kanonischer Texte der polnischen Romantik ist vielfach in der Forschung belegt worden) über eine Welt schreibt, die des Absoluten beraubt ist und als eine fragmentierte den allegorischen Blick provoziert, der aus den Bruchstücken, Fragmenten, Trümmern und den winzigen Brocken Materie eine neue, vom Chaos ständig bedrohte Welt zusammensetzt und in der Immanenz aus beliebigem Ding ein Absolutes machen muss, um einen Stützpunkt, einen festen Grund unter den Füßen zu haben.

Was Gombrowicz immer wieder in seinen Texten inszeniert, ist das von Benjamin beschriebene Urszenarium des Bedeutens. Darin ähneln sich vor allem die Romane *Pornografia* (1960) und *Kosmos* (1965), die dem gleichen Impuls folgen (die Skizze zu *Kosmos* entsteht schon während der Arbeit an *Pornografia*). Hier bewegen sich die Protagonisten innerhalb von Chronotopoi, in denen Dinge, Elemente der Landschaft plötzlich neu und bedeutungslos hervortreten, um sich dem allegorischen Blick darzubieten. Das längst Bekannte, Gesehene, das in seiner Wiederholung verblasst, erlangt plötzlich unter dem Blick des Melancholikers (der Moderne) eine rätselhafte Bedeutung. Alles wird in seinen Augen mit Benjamins Worten zur „erregenden Schrift“ (Benjamin 1974, 154). Nicht auf eine Totalität kommt es an, sondern auf die Konstellation der Fragmente, die in relationalen Beziehungen zu Zeichen werden. Bevor dies möglich ist, tritt zunächst ein Bedeutungsschwund ein. Eine solche Wirkung scheint der melancholische Blick des Erzählers in *Pornografia* zu haben, der sich auf dem Weg in ein entlegenes polnisches Dorf in Begleitung seines Alter-Ego befindet. Auf der Zugfahrt zerfällt ihm bereits die Welt:

[...] jazda szarpała nami i rzucała, a wszystko było tak stężale ... lecz przez skrawek okna dojrzałem sinawe i śpiące pola, w które wjeżdżaliśmy rozkołysanym łoskotem ... była to ta sama, tyle razy widziana, płaska szerokość objęta horyzontem, ziemia poszatkowana, kilka drzew uciekających, domek, w tył uchodzące zabudowania ... to samo co zawsze, to z góry wiadome ... Ale nie to samo! I nie to samo, dlatego właśnie, że to samo! I niewiadome, i niezrozumiałe, ba, niepojęte, nie do ogarnięcia! [...] Z dawna znana, wieczysta żalność jazdy pociągiem, wznosząca się, opadająca linia drutów lub rowu, nagle wtargnięcie w okno drzewa, słupa, budki, szparkie pomykanie wszystkiego w tył, wyslizgiwanie się ... gdy tam daleko, na horyzoncie, komin lub wzgórze ... pojawiały się i trwały długo, uparcie, jak troska naczelna, troska górująca ... póki nie zapadły się w nic powolnym obrotem.¹ (Gombrowicz 1986a, 9-10)

1 „[...] die Fahrt rüttelte uns und warf uns hin und her, und alles war wie erstarrt ... durch ein Stück Fenster aber erblickte ich bläuliche, schlafende Felder, in die wir mit schaukelndem Lärm hineinfuhren ... es war die schon so oft gesehene, flache, vom Horizont umfasste Weite, gestreifte Erde, ein paar fliehende Bäume, ein Häuschen, zurückweichende Gebäude ... dasselbe wie immer, das im voraus Bekannte ... Aber doch nicht dasselbe! Und eben darum nicht dasselbe, weil dasselbe. Und unbekannt, und unverständlich, ba, unbegreiflich, nicht zu

Hier wird deutlich, dass das ‚Lesen der Welt‘ für den Erzähler nicht in der Erfahrung einer Ordnung der Schöpfung Gottes gründet, was für die Allegorese des Mittelalters und der Renaissance typisch wäre, sondern in der Erfahrung der Hinfälligkeit, des rasant schnellen Vergehens, in dem die Dinge zu einer unklaren, unentzifferbaren und hieroglyphischen Schrift werden müssen. In einer zertrümmerten Welt, die keinen Schöpfer hat, kann nichts mehr es selbst sein, weil es *zu sehr* selbst, *zu sehr* in seiner Materialität hervorgehoben ist.

Wsiadam, za mną Fryderyk, jedziemy, piaszczysta droga pod światłem ciemnego nieba, bokami nadpływa czarność drzewa lub krzaka, wjeżdżamy w wieś Brzustową, bielą się wapnem deski i psa szczekanie... zagadkowe... przede mną plecy furmana... zagadkowe [...]. Zagadnąłem furmana aby usłyszeć własny głos [...]. Twarz niewidoczna a głos ten sam – więc nie ten sam.² (11-12)

Gdy zaś wyszliśmy po śniadaniu na dziedziniec – dom, biały, piętrowy, z facjatkami w ujęciu świerków i tuj, ścieżek i kłombów – który oszołomił jak nieskalane zjawisko z dawnego, już tak odległego, przedwojnia... i w swej dawności nienaruszonej zdawał się być prawdziwszy od terażniejszości... a jednocześnie świadomość, że to nieprawda, że on kłóci się z rzeczywistością, czyniła go czymś w rodzaju teatralnej dekoracji... więc w końcu ten dom, park, niebo i pola stały się zarazem teatrem i prawdą.³ (14)

erfassen! [...] Die altbekannte, ewige Wehmut der Zugfahrt, die auf- und absteigende Linie der Drähte oder der Böschung, das plötzliche Eindringen eines Baumes ins Fenster, eines Pfostens, eines Bahnwärterhäuschens, das rasche Vorbeiflitzten aller Dinge nach hinten, das Entgleiten... während dort, fern am Horizont, ein Schornstein oder ein Hügel... auftauchte und lange verharrte, hartnäckig, wie eine schwere, eine alles beherrschende Sorge... bis er mit langsamer Drehung ins Nichts verschwand.“ (Gombrowicz 1984a, 12)

2 „Ich steige ein, hinter mir Friedrich, wir fahren, der sandige Weg im finsternen Licht des Himmels, von den Seiten fließt das Schwarz eines Baumes oder Strauches heran, wir fahren in das Dorf Brzustowa hinein, Bretter schimmern weiß wie Kalk, Hundegebell... rätselhaft, vor mir der Rücken des Kutschers... rätselhaft [...]. Ich redete den Kutscher an, um meine eigene Stimme zu hören [...]. Das Gesicht war nicht zu sehen, [seine] Stimme dieselbe – also nicht dieselbe.“ (14)

3 „Als wir dann nach dem Frühstück auf den Vorplatz hinaustraten – das Haus, weiß, zweigeschossig, mit Erkern, eingefasst von Fichten und Lebensbäumen, Wegen und Rondellen – das berauschend wirkte wie eine unbefleckte Erscheinung aus einstigen, schon so fernen Vorkriegszeiten... und in seiner unberührten Vergangenheit schien es wirklicher zu sein als die Gegenwart... gleichzeitig aber machte das Bewußtsein, daß dies nicht wahr ist, daß es sich mit der Wirklichkeit streitet, es zu einer Theaterdekorations... also wurden schließlich dies Haus, der Park, der Himmel und die Felder zugleich Theater und Wahrheit.“ (17)

Was sich dem Betrachter auf dem Gutshof zeigt, ist nicht nur ein Simulakrum. Es ist zugleich ein Verweis auf ein Wirkliches, auf ein Geschehen, dessen Regie die beiden Besucher werden übernehmen müssen. Das Setting ist letztlich eine Hieroglyphe, die das, worauf sie verweist, in einer beständigen Distanz hält. Der allegorische Blick lässt die erzählte Welt als Schrift erscheinen, die sich nicht vertikal entziffern lässt, sondern horizontal auf andere (Schrift-)Zeichen verweist und ein endloses Kombinationsspiel veranlasst. Die scheinbar verborgene Bedeutung, die nicht gegeben werden kann, gehört vor allem mit dem Werk von Kafka, genauso wie mit dem von Beckett, zur Struktur der modernen Allegorie, die Gombrowicz auf seine Weise verwendet. Bei ihm wird die sichtbar werdende Distanz zwischen Zeichen und Bedeutung zu einer aporetischen Theorie der Unlesbarkeit der Welt (vgl. Markowski 2004, 149).

Das bleibt nicht ohne Folgen für die Konzeptualisierung des Zeichens. Die Hieroglyphen, die der Erzähler sowohl in *Kosmos* als auch in *Pornografia* zu entziffern versucht, werden dynamisch, sie werden zu Intensitäten, die gleich bestimmten Kräftevektoren irgendwo hin gerichtet sind, die bloß zur Bedeutung *drängen* statt zu repräsentieren.

Embleme

Wer über eine Welt spricht, die aus Hieroglyphen besteht, der betont nicht nur, dass sie als Schrift, sondern vor allem als *Schriftbild* hervortritt. Das Rätselhafte an der Schrift resultiert gerade aus der visuellen und piktorialen Komponente, die ihr als Schrift konstitutiv zukommt. Ein vom allegorischen Blick zugerichtetes Bruchstück, ein menschlicher Körper, ein jedes Ding kann isoliert und herausgehoben zum Rätselbild werden: ein gehängter Spatz; ein sich selbst bewegendes Handtuch in der ehemaligen Küche eines verwahten Schlosses; ein stummer Greis, der mit einem grünen Zweig im Mund bewegungslos auf der Straße steht und in ein Fenster schaut; die Hand eines Kellners, die wie ein Partialobjekt in der Wahrnehmung des Erzählers ein Eigenleben entwickelt; eine stumme Braut am Hofe des Königs, ein faustischer Säufer, dessen hieratisch ausgestreckter Finger durch Berührung Macht verleiht oder entmachtet; ein Aschenbecher; eine Teekanne – das Werk von Witold Gombrowicz steckt voll von eigenwillig exponierten und signifikanten Gegenständen, Körperteilen und Figuren. Ihre bedeutungsvolle Präsenz, Eigenwilligkeit und Exzentrizität schreit mit lauter Stimme („ta ekscentryczność krzyczała tutaj wielkim glosem.“⁴ Gombrowicz 1986b, 6). Sie organisieren den

4 „Diese Exzentrizität schrie hier mit lauter Stimme.“ (Gombrowicz 1984b, 8)

Text, werden zu Attraktoren (vgl. Berressem 2006) oder rhythmischen Keimzellen, die die Semiose in Gang setzen, sich selber aber einem Repräsentationsschema versagen. Sie erzeugen eine Bedeutung, die in ihrer Eigenart eine fliehende ist. Die Art ihrer Präsentation im Text erinnert häufig an ein Verfahren, das der Kunst der Emblematik eigentümlich ist.

Die sogenannte *res picta*, also eine bildliche Darstellung eines aus einem vertrauten Kontext isolierten Gegenstandes (*res concreta*), der durch Isolierung und Fixierung in einem Bild beliebige Bedeutungen zugeordnet werden können, wird zu einer *res significans* – zu einer bedeutenden Sache, d. h. zu einem Zeichen (vgl. Mödersheim 1998; Henkel/Schöne 1996). Zwar handelt es sich in den Texten von Gombrowicz um keine Kombination von Text und Bild, doch ist der isolierende und fixierende Blick, der Gegenstände oder Personen auf eine imaginäre Bühne setzt und sie ‚intronisiert‘ nur allzu auffällig. Auf diese Weise beginnt der Roman *Kosmos* mit einem gehängten Spatzen:

Ta ekscentryczność krzyczała tutaj wielkim głosem i wskazywała na rękę ludzką, która wdarła się gąszcz – ale kto? Kto powiesił, po co, jaki mógł być powód? ... myślałem w gmatwaninie, w tym rozrośnięciu obfitującym w milion kombinacji, [...].⁵ (Gombrowicz 1986b, 6)

Bereits auf der zweiten Seite des Textes vollzieht sich eine metafiktionale Wende, in der sich der Text als Text ausstellt und alles bisher Erzählte als Abbrüchlichkeit, d. h. in der Aneinanderreihung einzelner Signifikanten, wiederholt und dem Hauptbezeichnenden unterstellt wird: „[...] wszystko w ogóle przypadło naraz do tego wróbla, jak tłum na kolanach, a on zakrólował, ekscentryk ... i królował w tym zakątku.“⁶ (6) Das exzentrische Ding, das sich außerhalb der Ordnung der Dinge befindet, dessen Referent nicht auszumaachen ist, wird zum Zentrum einer Semiose, in der die Verbindung zwischen Zeichen und Referent permanent aufgelöst sein wird. Immer neue Zeichen werden im Verlauf der Erzählung gebraucht, um den Abgrund des Bedeutens zu füllen, der vom gehängten Spatz aufgerissen worden ist.

⁵ „Diese Exzentrizität schrie hier mit lauter Stimme und deutete auf eine menschliche Hand, die sich ins Dickicht gedrängt hatte – aber wer? Wer hatte gehängt, wozu, was konnte der Anlass gewesen sein? ... dachte ich in dem Gewirr, in diesem üppigen Aufwuchern von Millionen Kombinationen [...].“ (Gombrowicz 1984b, 8)

⁶ „[...] alles überhaupt kam plötzlich auf diesen Spatzen zugestürzt wie eine Menschenmenge auf den Knien, und er hatte den Thron bestiegen, der Exzentriker ... und thronte in seinem Winkel.“ (9)

Nichts anderes geschieht im allegorischen Verfahren, in dem ein beliebiges Ding zum Träger beliebiger Bedeutungen werden kann. Wie Paul de Man in seinen grundlegenden Studien zu rhetorischen Figuren der Allegorie und Ironie gezeigt hat (de Man 1984), besteht das Wesentliche des allegorischen Verfahrens in der Dekonstruktion mimetischer und repräsentativer Redeweisen (Hamacher 1984, 11), wobei diese Konzeption die wichtigsten Impulse dem Dekonstruktivismus verdankt. Allegorie ist demnach – und das ist entscheidend für die hier vorgeschlagene Lesart der Prosatexte Gombrowiczs – diejenige Figur, die die Distanz zwischen Zeichen und Referent bewusst, d.h. im Verfahren reflektiert, aufrecht erhält und exponiert, und zwar im Gegensatz zum Symbol, für das die Struktur der Synekdoche konstitutiv ist. Diese suggeriert rhetorisch eine organische Verbindung zwischen dem Teil und einer Totalität. Für die Allegorie ist die Bedeutung ein Abgrund.

Um diesen Abgrund zu schließen, geht die Allegoriekonzeption Benjamins von einer Dialektik der Schrift aus, die die äußerste Beliebigkeit des Zeichens und die in der Allegorie ausgedrückte Trauer über den Verfall umschlagen lässt in den Ausdruck der Autorität (Gottes) und in die absolute Fixierung der Zeichen im Sakralen.

Gombrowiczs Texte sind solchen dialektischen Konzepten fern. Sie können die reflektierte Distanz zwischen Zeichen und Bedeutung nicht schließen, was nicht heißt, dass es in ihnen keine Bewegungen gibt, die den Leerlauf der Zeichen überwinden möchten. Mit Bezug auf das metafiktionale Projekt in Irzykowskis *Patuba*, lässt sich im Werk von Gombrowicz die drängende Suche nach dem Wirklichen als Begehren des Anderen auch im Sinne eines Versuchs der Überwindung der hier skizzierten epistemologischen Aporie verstehen. Dass Zeichen sich überhaupt zu Konstellationen verbinden, darin sieht Gombrowicz ein sinnlich-sexuell motiviertes Begehren am Werk. In *Pornografia* dient die Inszenierung eines Spiels zwischen den beiden Besuchern des Gutshofs und den zwei Jugendlichen Karol und Henia, die auf perverse Weise „verpaart“ werden sollen, keinem anderen Zweck, als dem Verfall der Sprache (der Erzählung) entgegenzuwirken. Insbesondere scheint die Idee der *Gleichzeitigkeit* der erotischen Attraktion zwischen zwei Körpern Gombrowicz ein Gegenmodell zu den repräsentationalen Auffassungen von Sprache und den daraus resultierenden Grundproblemen zu liefern. Die Absolutsetzung des Begehrens teilt Gombrowicz aber auch, wie Ritz gezeigt hat (Ritz 2001, 610), mit der Philosophie der *Młoda Polska*, wie sie Przybyszewski in *Totenmesse* formulierte. Bei Gombrowicz heißt es etwa so:

Swoisty absolut płci, absolut erotyczny. Ten świat rozdwojony popędu płciowego, który dzięki rozdwojeniu właśnie staje się samowystarczalny, absolutny! Jakież inny absolut jest potrzebny tam, gdzie spojrzenie pożądającego utonęło w oczach pożądającej?⁷ (Gombrowicz 1988, 249)

Keine Kluft kann zwischen zwei sich anschauenden Begehrenden entstehen, wie zwischen den zwei Spiegeln in Baudelaires *La mort des amants*. Auch die Liebe des Erzählers zu Lena in *Kosmos* ist auf seltsame Weise mit den epistemologischen Grundfragen des Werkes von Gombrowicz verquickt. Das nächtliche Hämmern gegen die Tür von Lenas Zimmer wird zur Allegorie des Vordringens zum Wirklichen im Sinne eines Wissens vom Anderen der Sexualität. Da die Figur des Wissens jedoch mit der Vorstellung der Visualität verknüpft ist, muss das Begehren scheitern. Die Tür ist versperrt, Lena ist mit ihrem Verlobten im Zimmer und ‚antwortet‘ nicht auf das Hämmern. Dem Erzähler bleibt nur die Möglichkeit des voyeuristischen Schauens, das ein Wissensbegehren erfüllen soll, aber von einem emblematischen Zeichen enttäuscht wird:

[...] pomyślałem, że dowiem się teraz, jaka jest, jak jest z nim na goło, [...] zaraz będę wiedział, na koniec dowiem się czegoś, w końcu coś mi się ukaze ... Czajnik. Wziął, przestawił czajnik ze stołu na półkę, i podszedł do drzwi. Światło zgasło. Wpatrywałem się, choć nic nie widziałem, [...]. Tam teraz wszystko mogło się dziać. Nie było gestu, dotknięcia, które by było niemożliwe, ciemność naprawdę była nieodgadniona, [...] nigdy niczego się nie dowiem. [...] Nigdy niczego o niej nie będę wiedział.⁸ (Gombrowicz 1986b, 57-58)

Eine Teekanne als das kümmerliche Zeichen für das Andere (der Sexualität) macht in seiner allegorischen Struktur gleichzeitig die größtmögliche

7 „Das eigentümlich Absolute des Geschlechts, das erotische Absolute. Die zwiespältige Welt des Geschlechtstriebes, die gerade dank ihrer Zwiespältigkeit selbstgenügsam, absolut wird! Welches andere Absolute wäre nötig dort, wo der Blick des Begehrenden im Blick des Begehrenden versinkt?“ (Gombrowicz 1988, 641)

8 „[...] jetzt werde ich erfahren, dachte ich, wie sie ist, wie sie nackt mit ihm ist, [...] gleich werde ich's wissen, endlich werde ich etwas erfahren, am Schluss bekomme ich etwas zu sehen... Die Teekanne. Er nahm die Teekanne, stellte sie vom Tisch auf ein Regal und ging zur Tür. Das Licht ging aus. Ich starrte, obwohl ich nichts sah, [...]. Dort konnte jetzt alles mögliche geschehen. Keine Geste, keine Berührung, die unmöglich gewesen wäre, die Dunkelheit war wahrhaft unerforschlich, [...] nie werde ich irgend etwas erfahren. [...] Niemals werde ich irgend etwas von ihr wissen.“ (Gombrowicz 1984b, 70-71)

Distanz zwischen dem begehrten Objekt des Wissens und seiner Repräsentation in der Sprache sichtbar, zwischen sich selbst und dem, was es aussagt.

Das Begehren des Wirklichen bei Gombrowicz scheitert, sofern es ein Begehren des Wissens ist, welches der Visualität und der Darstellbarkeit verhaftet bleibt.

Zwar schreibt Gombrowicz Irzykowskis *Paluba* nicht weiter, wie German Ritz bemerkt (Ritz 2001, 612), obwohl beide Autoren die literarische Verarbeitung des Verdrängten, des verborgenen und unaussprechbaren Anderen (insbesondere) der Sexualität verbindet – das was Irzykowski eben *palubiczność* nennt – doch übernimmt er dessen obsessive Spurensuche in den Schichten der Erfahrung, wo, wie er sagt, die „Fakten sich selbst regieren“, das Aufspüren von Situationsmechanismen, die das Denken, Sprechen, Entscheiden und Handeln wie das Resultat zufällig zusammengebrachter Fragmente aussehen lassen. Statt eine alle Diskurse verbindende Sprache des Begehrens zu entwickeln, die eine Große Erzählung ermöglichte, stützt sich Gombrowicz auf die allegorische Andeutung dessen, was „private Phobien befördert“ (Ritz 2001, 611), und verbleibt in einer epistemologischen Aporie.

Literaturverzeichnis

- Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/M. 1974.
- Beressem, Hanjo/Prill, Ulrich: „...die entbrannten Degenspitzen / Von mächtig'en Gegnern...“ Witold Gombrowicz' *Lectura Dantis*. In: *Arcadia* 28.1 (1993). S. 47-64.
- Beressem, Hanjo: *Lines of desire. Reading Gombrowicz's fiction with Lacan*. Evanston/Ill. 1998.
- Beressem, Hanjo: *Fluchtlinien. Deleuze liest Gombrowicz*. In: Lawaty, A./Zybura, M. (Hrsg.): *Gombrowicz in Europa. Deutsch-polnische Versuche einer kulturellen Verortung*. Wiesbaden 2006.
- Bloomfield, Morton W.: „Allegory as Interpretation.“ In: *New Literary History* 3.2 (1972). S. 301-317.
- De Man, Paul: *Allegorien des Lesens*. Unter Mitarbeit von Werner Hamacher und Peter Krumme. Frankfurt/M. 1988.
- De Man, Paul: *The Rhetoric of Temporality*. In: *Ders.: Interpretation: Theory and Practice*, Baltimore 1969. S. 173-209.
- Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke*. Bd. 2/3. Frankfurt/M. 1999.
- Gombrowicz, Witold: *Dzieła III: Pornografia*. Kraków 1986a.
- Gombrowicz, Witold: *Dzieła V: Kosmos*. Kraków 1986b.

- Gombrowicz, Witold: *Dzieła VIII: Dziennik 1957-1961*. Kraków 1988.
- Gombrowicz, Witold: *Pornographie*. München, Wien 1984a.
- Gombrowicz, Witold: *Kosmos*. München, Wien 1984b.
- Gombrowicz, Witold: *Tagebuch*. München, Wien 1988.
- Hamacher, Werner: Vorwort. In: De Man, Paul: *Allegorien des Lesens*. Unter Mitarbeit von Werner Hamacher und Peter Krumme. Frankfurt/M. 1988. S. 7-26.
- Henkel, Arthur/Schöne, Albrecht (Hrsg.): *Emblemata*. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Stuttgart et al. 1996.
- Kühl, Olaf: *Stilistik einer Verdrängung. Zur Prosa von Witold Gombrowicz*. Diss. Freie Univ. Berlin 1995.
- Kühl, Olaf: *Gęba Erosa. Tajemnice stylu Witolda Gombrowicza*. Kraków 2005.
- Kurz, Gerhard: *Metapher, Allegorie, Symbol*. Göttingen 1982.
- Markowski, Michał Paweł: *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*. Kraków 2004.
- Mödersheim, Sabine: *Materiale und mediale Aspekte der Emblemantik*. In: Eva Horn/Manfred Weinberg (Hrsg.): *Allegorie - Konfigurationen von Text, Bild und Lektüre*. Wiesbaden 1998. S. 201-220.
- Reijen, Willem van (Hrsg.): *Allegorie und Melancholie*. Frankfurt/M. 1992.
- Ritz, German: *Kosmos oder Angst vor Paluba*. Eine metafiktionale Lektüre von Gombrowicz's letztem Roman. In: Frank, Susi K. (Hrsg.): *Gedächtnis und Phantasma*. Festschrift für Renate Lachmann. Unter Mitarbeit von Renate Lachmann. München 2001. S. 605-614.
- Sayers, Dorothy L.: *The Writing and the Reading of Allegory*. In: Dies.: *The Poetry of Search and the Poetry of Statement and Other Posthumous Essays on Literature, Religion and Language*. London 1963. S. 201-225.

Zum Autor

Michael Zgodzay studierte Polonistik, Philosophie und Theologie in Frankfurt am Main und Berlin. 2007-2011 war er als Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Slawistik der Humboldt-Universität zu Berlin und ist seit 2011 am Institut für Slavistik der Universität Potsdam tätig. In seinem Dissertationsprojekt beschäftigt er sich mit der Prosa von Witold Gombrowicz. Er publiziert auch Übersetzungen aus dem Polnischen, u. a. essayistische Prosa und Lyrik (z. B. Jolanta Brach-Czaina, Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki, Bożena Keff).