

**Die Rezeption Witold Gombrowiczs im Spiegel der deutschsprachigen  
Literatur- und Theaterkritik**

Nicht ich allein verleihe mir Sinn.  
Auch die anderen verleihen mir  
Sinn. Aus dem Konflikt der  
Interpretationen entsteht ein dritter  
Sinn, der mich bestimmt.  
(Gombrowicz: Das Tagebuch)

**Dissertation**

**Zur Erlangung des philosophischen Doktorgrades an der Philosophischen  
Fakultät der Georg-August-Universität Göttingen**

vorgelegt von  
Agnieszka Marx  
aus Sandomierz (Polen)

**Göttingen 2005**

## Inhaltsverzeichnis

1. Zur Einleitung .....	3
Das Leben und Werk Witold Gombrowiczs .....	3
Witold Gombrowiczs Philosophie vor dem Hintergrund der Fremderfahrungslehre:8	
Verstricktheit des Menschen im Menschen und die Gombrowiczsche Befangenheit in dem „Anderen“ .....	8
2. Theoretische Überlegungen.....	24
3. Forschungsstand in der Literatur- und Theaterwissenschaft.....	27
4. <i>Ferdydurke</i> .....	36
5. <i>Die Tagebücher</i> .....	45
6. Gombrowiczs Aufenthalt in Berlin.....	53
Gombrowiczs Mäzenatentum.....	53
Die Begegnungen in der Kulturszene Berlins .....	55
Berliner Notizen.....	68
Das Unbehagen in der polnischen Presse.....	71
7. <i>Pornographie</i> .....	74
8. <i>Erzählungen</i> .....	85
9. <i>Trans-Atlantik</i> .....	88
10. <i>Kosmos</i> .....	94
11. <i>Gespräche mit Dominique de Roux</i> .....	97
12. <i>Polnische Erinnerungen und Argentinische Schriften</i> .....	100
13. <i>Die Besessenen</i> .....	105
14. Von der Prosa zum Drama .....	110
Die Dominanz des Theatralischen .....	110
Die Vorlieben und Ressentiments des Dramaturgen Gombrowicz .....	111
Der Einfluss des polnischen Theaters.....	114
15. <i>Yvonne, die Burgunderprinzessin</i> .....	119
16. <i>Die Trauung</i> .....	145
17. <i>Geschichte und Operette</i> .....	166
18. Gombrowicz-Jahr 2004.....	179
19. Zusammenfassung.....	183
20. Bibliographie.....	193

## 1. Zur Einleitung

### Das Leben und Werk Witold Gombrowicz

Ein dem Tagebuch des polnischen Prosaisten, Dramatikers und Feuilletonisten Witold Gombrowicz entnommenes Postulat einer Göttlichkeit, die aus den Menschen selbst entstehe und nicht vom Himmel herniedersteige,<sup>1</sup> könnte als Motto jedem seiner Werke vorstehen. Seine feste Überzeugung lautet:

*Die letzte Instanz für den Menschen ist der Mensch.* (TB, 156)

Gombrowicz, am 4. August 1904 als Sohn eines Grundbesitzers aus landadeliger Familie in Małoszyce (Landkreis Sandomierz, Polen) geboren, opponiert, obgleich streng im katholischen Glauben erzogen, schon als Heranwachsender gegen die Überlebtheit seines Standes, gegen dessen herrschaftliche Manieren; wirft seiner Heimat Provinzialismus, Chauvinismus und Snobismus vor; leugnet die Existenz Gottes. Genug, um sich bei seinen Landsleuten unbeliebt zu machen und sich in Polen für Jahre seine schriftstellerische Zukunft zu verbauen.

Sein erstes, auf dem Familienarchiv basierendes, nie veröffentlichtes Werk trägt den hochtrabenden Titel *Illustrissimae familiae Gombrovici* (1920) und verrät schon den ungestümen Charakter des Autors, seine leicht erregbare und angriffslustige Natur.

Nach dem Abitur am katholischen Stanisław Kostka-Gymnasium in Warschau (1922) schreibt sich Gombrowicz an der juristischen Fakultät der Warschauer Universität ein. Im Jahre 1926 legt er das Examen ab und begibt sich auf Wunsch seiner Eltern nach Paris an das Institut des Hautes Études Internationales. Dort vernachlässigt er seine Studien und beginnt ein Bohèmeleben zu führen, aus dem zwei Erzählungen hervorgehen: *Der Tänzer des Rechtsanwalts Landt* und *Memoiren des Stefan Czarniecki*. Nach einem Jahr in Paris reist er in den Süden Frankreichs und in die Pyrenäen; hält sich in Le Boulou, Banyuls und Vernet-les-Bains auf. Sechs Monate später kehrt er nach Warschau zurück, wo er sich, um weiterhin von seinem Vater finanziell unterstützt zu werden, als Gerichtsassistent auf den Beruf eines Rechtsanwalts vorbereitet. Während der

---

<sup>1</sup> W. Gombrowicz: Tagebuch 1953-1969 (Gesammelte Werke Bde. 6-8). Hrsg. R. Fieguth, F. Arnold. München 1988, S. 474. Im folgenden, wenn nicht anders angegeben, werden Gombrowicz's Texte mittels der im Anhang der Arbeit aufgezeichneten Abkürzungen (S. 214) nach der Hanser-Ausgabe markiert. Der Abkürzung folgt jeweils die Seitenzahl.

Gerichtsverhandlungen, an denen er desinteressiert teilnimmt, entstehen weitere Erzählungen: *Ein Verbrechen mit Vorbedacht*, *Jungfräulichkeit*, *Das Gastmahl bei der Gräfin Torremal*, *Abenteuer*, *Auf der Küchentreppe* und *Die Begebenheiten auf der Brigg Banbury*, die 1933 in einem Sammelband unter dem Titel *Memoiren aus der Zeit der Unreife* im Verlag Rój in Warschau erscheinen. Ein Jahr später schreibt Gombrowicz an seinem Stammtisch im Café *Ziemiańska* zwei Kurzgeschichten *Philidor* und *Philimor* (die später in den Roman *Ferdydurke* eingehen) und beginnt mit dem Theaterstück *Yvonne, die Burgunderprinzessin*, das 1938 in der Zeitschrift *Skamander* abgedruckt, aber erst 1957 im *Teatr Domu Wojska Polskiego* in Warschau, unter der Regie von Halina Mikołajska uraufgeführt wird. *Yvonne* ist die Geschichte eines Mädchens, das von der Umwelt aufgrund seiner Unattraktivität und bei Hofe unangebrachten permanenten Schweigens umgebracht wird.

Im Oktober 1937 gibt der Verlag Rój Gombrowiczs Erstlingsroman *Ferdydurke* heraus und verursacht damit einen Skandal im polnischen Literaturleben. Der Roman erzählt die Geschichte des dreißigjährigen Józio, der vor Sehnsucht nach der längst verlorenen Unreife die Verwandlung in einen sechzehnjährigen Jungen erleben darf. Auf seinem wiederholten Entwicklungs- und Bildungsweg bekommt er noch einmal die Chance, Tiefen und Höhen eines jugendlichen Alters zu erfahren. Es stellt sich aber bald heraus, dass er als unreifer Mensch wieder möglichst schnell zur Reife gelangen möchte und sich somit in einen unlösbaren Widerspruch verstrickt.

Der Abdruck des Romans *Die Besessenen*, der zwischen dem 4. Juni und dem 30. September 1939 unter dem Pseudonym Zdzisław Niewieski als Fortsetzungsroman in der Warschauer Abendzeitung *Roter Kurier* und im *Morgen-Express* von Kielce-Radom erscheint, wird durch den Kriegsausbruch am 1. September 1939 unterbrochen. Die Abschlusskapitel gelten im Krieg als verschollen und werden erst 1986 wiederentdeckt, so dass der Roman zum ersten Mal in der Originalsprache 1973 in der Pariser *Kultura* noch unvollendet erscheint. Im Zentrum des Geschehens steht ein verwünschtes, wertvolle Kunstschätze beherbergendes Schloss, in dem es spukt. Von der gespenstischen Aura seines uralten Baus lassen sich alle beeinflussen, die nach seinen Schätzen verlangen. Zwei Jugendliche, die weniger vom Schloss als von sich selber

besessen sind, decken viele geheimnisvolle Intrigen auf. Zum Schluss besiegen sie die bösen Mächte, und die Vernunft gewinnt die Oberhand über die irrationalen Weltvorstellungen.

Gombrowicz befindet sich zur Zeit des Kriegsausbruchs in Buenos Aires, wohin er von Gdynia aus am 1. August 1939 an der Jungfernfahrt des Passagierdampfers *Chrobry* teilgenommen hat. Er entschließt sich dort zu bleiben und nicht mehr nach Polen zurückzukehren. Die Erfahrungen in der Fremde werden zum Thema seines neuen Buches *Trans-Atlantik*, das er 1947 zu schreiben beginnt. Von den argentinischen Schriftstellern Arturo Capdevilá und Manuel Gálvez der Zeitschrift *Aquí Está, El Hogar* und der größten Tageszeitung von Buenos Aires *La Nación* empfohlen, verfasst Gombrowicz seine ersten Literaturkritiken auf spanisch. 1943 nimmt er einen Posten als Archivar an der von Jesuiten herausgegebenen Zeitschrift *Solidaridad* an und schreibt in *Critério* unter dem Pseudonym Mariano Lenogiry. 1941 lernt er Cecilia Benedit de Debenedetti kennen, eine Mäzenin vor allem der musikalischen Avantgarde, die auf Gombrowiczs Bitte eine Übersetzung von *Ferdydurke* ins Spanische finanziert. Die im Jahre 1947 in ihrem Verlag Argos erschienene spanische Ausgabe des Romans, die Gombrowicz zusammen mit Freunden auf Sitzungen im Café Rex unter dem Vorsitz Virgilio Piñeras vorbereitet, findet keinen Widerhall.

Noch im gleichen Jahr nimmt Gombrowicz, um seinen Lebensunterhalt zu bestreiten, den Posten eines Sekrätars bei der *Banco Polaco* für siebeneinhalb Jahre an. In dieser Zeit schreibt er die Erzählung *Die Ratte* und schließt sein zweites Theaterstück *Die Trauung* ab, dessen spanische Übersetzung 1948 auf Kosten von Cecilia Debenedetti erscheint. Die Fotokopien der französischen Fassung schickt Gombrowicz an André Gide und Albert Camus, die sich für ihn ohne Erfolg einzusetzen versprechen. *Die Trauung* betrachtet Gombrowicz als sein bedeutendstes Werk, das er an der Grenze zum Traum ansiedelt, wo die Sehnsüchte der Menschen nach der besseren Zukunft angesichts der jüngsten Kriegserfahrung ausgesprochen und ausgelebt werden. In dem Drama vermag der Autor seine Philosophie des unausweichlichen Zwischenmenschlichen am deutlichsten zu schildern.

1951 nimmt Gombrowicz Verbindung mit der von Jerzy Giedroyc herausgegebenen polnischen Emigrantenzeitschrift *Kultura* auf, die im Verlag

Institut Literacki im Maisons-Laffitte bei Paris erscheinend, in den Ausgaben Nr. 5 und 6 Auszüge aus *Trans-Atlantik* druckt. Von 1957 bis zum Tod des Schriftstellers erscheint hier auch das *Tagebuch* in Fortsetzungen. 1953 werden *Trans-Atlantik* und *Die Trauung* im Institut Literacki in einem Band veröffentlicht, *Trans-Atlantik* wird mit einem Vorwort des polnischen Schriftstellers Józef Wittlin versehen, dessen Autorität den Roman vor Missverständnissen, wie sie der Vorabdruck provoziert hatte, schützen soll.

Im Jahre 1956 entwirft Gombrowicz den Roman *Pornographie*, der schon im Februar 1957 in endgültiger Fassung vorliegt, und 1960 im Institut Literacki erscheint.<sup>2</sup> Er thematisiert hier das Begehren zweier älterer Herren nach den Genüssen des Jugendalters. Durch den Versuch, zwei Jugendliche zueinander in Liebe entflammen zu lassen, wollen sie noch einmal den Zauber der Jugend aus nächster Nähe erleben. Weil die jungen Menschen sich gegen den Versuch sträuben, gehen die Herren mit leeren Händen enttäuscht davon.

Zwischen 1959 und 1961 schreibt Gombrowicz für das Radio Freies Europa in München eine Reihe von Beiträgen, die honoriert, aber vermutlich nie gesendet werden. Die bei der Rundfunkanstalt aufgefundenen, nicht als Buch konzipierten Manuskripte: die *Polnischen Erinnerungen* und die *Argentinischen Streifzüge* werden im Jahre 1977 vom Institut Literacki herausgebracht.

Im September 1960 beginnt der Verleger Günther Neske in Pfullingen, angeregt von dem heute in Deutschland lebenden polnischen Kritiker Andrzej Wirth, mit *Ferdydurke* Gombrowiczs Werke auf deutsch zu veröffentlichen. 1961, als Gombrowicz zum ersten Mal einen Literaturpreis, den *Kultura*-Preis, in Paris erhält, erscheint sein Erstlingsroman bei MacGibbon & Kee in London, bei Harcourt Brace in New York und bei Einaudi in Turin, ein Jahr später bei Moussault in Amsterdam.

Im April 1963, kurz vor der Abreise nach Piriapolis erreicht Gombrowicz ein Telegramm der Ford Foundation, die ihn (auf Betreiben des getreuen Freundes Konstanty Jeleński) zu einem einjährigen Aufenthalt in Berlin einlädt. Auf der Reise nach Berlin macht er eine Zwischenstation in Paris. Dort trifft er den jungen

---

<sup>2</sup> Inzwischen werden infolge der Zensurenverschärfung während der Tauwetterperiode die Werke von Gombrowicz – bis auf sein *Tagebuch* – in Polen veröffentlicht, um im Mai 1958 wieder vom Büchermarkt entfernt zu werden. Erst nach dem Sturz des kommunistischen

argentinischen Regisseur Jorge Lavelli, der mit seiner Truppe eine Aufführung der *Trauung* vorbereitet, die im Juni den Prix des Jeunes Compagnies erhält und ab dem 7. Januar 1964 vom Theater Récamier in Paris gespielt wird.

Nun arbeitet Gombrowicz mit Unterbrechungen an dem Roman *Kosmos*, den er am 9. Dezember 1964 beendet und als Manuskript an die *Kultura* in Paris schickt. Im Instytut Literacki erscheint der Roman 1965. Wie in *Pornographie* so möchten auch hier zwei ältere Herren ihre Umwelt manipulieren. Mittels erfundener Indizien konstruieren sie eine Wirklichkeit, die – jeglicher logischer Zusammenhänge entbehrend – das ruhige Dorfleben ins Chaos stürzt.

Nach dem einjährigen Aufenthalt in West-Deutschland reist Gombrowicz nach Frankreich und hält sich auf Veranlassung von Jeleński und Maurice Nadeau ab dem 28. Mai für mehr als drei Monate im „Cercle culturel de Royaumont“ bei Paris auf. Von der schriftstellerischen Arbeit wird er durch ein Asthmaleiden, nervöse Depressionen und eine Gastritis abgehalten. Zu dieser Zeit lernt er die frankokanadische Studentin Rita Labrosse kennen und fliegt mit ihr am 18. September nach Nizza. Sie bleiben bis zum 25. Oktober in La Messugière bei Cabris, wo er sich mit der Bildhauerin Regine Petit und mit Serge und Bella Brodzki anfreudet. Am 25. Oktober 1964 mietet er eine Wohnung in Vence, in der er mit Rita, die er am 28. November 1968 heiratet, bis zum 28. März 1969 bleiben wird.

Sein Drama *Yvonne, die Burgunderprinzessin* feiert inzwischen Erfolge weltweit. Im Juli/August 1965 wird es von der Truppe Théâtre des Bourgogne in der Regie von Jorge Lavelli in Beaune aufgeführt. Die Inszenierung geht weiter zum Festival de Chalon-sur-Saône, ans Théâtre de France à l’Odéon in Paris und im Oktober nach Venedig; im Königlichen Theater von Stockholm wird es, ähnlich wie ein Jahr später *Die Trauung*, von Alf Sjöberg inszeniert.

Am 2. September 1966 beendet Gombrowicz die langjährige Arbeit an dem Theaterstück *Operette*, dessen Uraufführung im November 1969 unter der Regie von Antonio Calenda im Teatro Stabile Aquila (Italien) stattfindet. Die im Drama gefeierte Jugend, verkörpert in der Gestalt Albertynkas, soll sich über alle Ideologien des 20. Jahrhunderts in der Siegerpose erheben.

---

Regimes werden sie sämtlich erscheinen dürfen. Auch das *Tagebuch* erscheint ungekürzt in der Originalfassung, welche sich Gombrowicz vergeblich Ende der 50er Jahre gewünscht hat.

Noch 1966 beschließt der Verleger Pierre Belfond, angeregt von Christian Bourgois, in seiner erfolgreichen Buchreihe *Entretiens avec...* ein Gombrowicz-Interview zu veröffentlichen, und beauftragt damit den französischen Schriftsteller und Verleger Dominique de Roux. Im Laufe 1968 kommen somit in Vence *Gespräche* zustande, die zuerst auf französisch bei Belfond, dann ein Jahr später auf polnisch im Instytut Literacki in Paris erscheinen.

Kurz darauf stirbt Witold Gombrowicz in der Nacht des 24. Juli 1969 an Atemnot.

### **Witold Gombrowicz's Philosophie vor dem Hintergrund der Fremderfahrungslehre:**

#### **Verstricktheit des Menschen im Menschen und die Gombrowicz'sche Befangenheit in dem „Anderen“.**

Dem umfangreichen literarischen Werk Gombrowicz's liegt ein anthropologischer Gedanke zugrunde, der in der Tradition der großen Fremderfahrungslehren zu betrachten ist. Ihn zu erläutern, ist es notwendig, wenn man zu dem Kern des Werks vordringen möchte.

Der Autor schildert in seinen Schriften Menschen in unterbrochener Bewegung. Diese trägt dazu bei, dass sie untereinander unzählige Kombinationen eingehen. Sie verbleiben dabei nie in einer zufällig festgelegten Konstellation, sie werden sich stets umgruppieren und umformen. Es wird somit in seltsamen Konvulsionen und „wildesten Zügellosigkeit“ (TB, 380) eine Realität im Werden geschaffen. Weil sie keine bestimmte und beständige Hierarchie verträgt (F, 12), wird der Lebenslauf der Gombrowicz'schen Menschen oft seine Bahn wechseln; sie selbst werden sich langfristig auf keinen Wohnort wie auf keinen sozialen Status festlegen wollen.<sup>3</sup> Die Richtung ihrer Existenz ist von daher nicht vorauszusehen, ihre Wege sind unbekannt, die Lebensperspektiven rätselhaft und offen.

*Der (...) Mensch ist wie ein Stückchen Holz auf einem sturmzerwühlten Meer, steigt empor, sinkt, taucht in Wirbel unter,*

---

<sup>3</sup> Ihre ewige Unbeständigkeit, bedingt durch die fließende Fortbewegung der Außenwirklichkeit, impliziert ein dynamisches Verständnis vom Menschen, welches erlaubt, Gombrowicz in Beziehung zur Lebensphilosophie zu setzen. Besonders die von Bergson vertretene Auffassung vom menschlichen Dasein, das darin besteht, „sich zu wandeln (...), um sich unendlich zu erschaffen“, liegt Gombrowicz nahe. Während aber Bergson's Vorstellungen einen optimistischen Ton haben, kreiert Gombrowicz ein eher pessimistisches Bild. Vgl. H. Bergson: *Schöpferische Entwicklung*. Jena 1912, S. 14.



*schwimmt sanft an leuchtenden Wogenhängen hinab, es verschlingen  
ihn schwindelhafte Reime und Rhythmen, unerwartete Perspektiven,  
(...) und er weiß manchmal buchstäblich nicht, 'wie ihm geschieht'.  
(G, 59)*

Ungeachtet der unergründlichen und oft unsteuerbaren Lebensführung,<sup>4</sup> bekommt der Gombrowiczsche Mensch die Chance, sich selber zu entwerfen und sein Schicksal mitzubestimmen. Der Weg zur vollendeten, abgerundeten Gestalt ist aber mühselig und lang. Erst nach unzähligen Deutungsversuchen seiner selbst schimmert die Hoffnung, am Ziel, d.h. an der eigenen Definition angekommen zu sein.<sup>5</sup>

Bei Gombrowicz begegnet man nie einem einsamen Menschen, denn seinen Weg durchkreuzt in Eile immer wieder ein Anderer, an den er sich aus einem inneren Bedürfnis heraus bindet. Auch wenn es dem Betroffenen gelingt, diesem auszuweichen und den wider Willen geschlossenen Bund aufzulösen, wird er bald in die Arme eines Anderen fallen (F, 320).

*Hier ist der Mensch mit dem Menschen verbunden; hier strebt der  
Mensch zum Menschen.<sup>6</sup>*

Wähnt der Mensch sich allein, so wird er schleunigst eines Besseren belehrt.

*Ich bin im Fangnetz von Blicken, (deklamiert Henrik), im  
Gesichtsfeld, und alles, was ich sehe, schaut mich an,  
Obwohl ich allein bin,  
Allein  
In dieser Stille... (T, 174)*

Ein isoliertes Dasein ist somit unmöglich. Darüber informiert Gombrowicz ohne Umschweife schon in *Ferdydurke*, indem er dem Protagonisten Józio auf den ersten Seiten des Romans einen Doppelgänger zur Seite stellt, der – wie Maria Maskala zu Recht bemerkt – ein Sinnbild des berühmt berüchtigten Anderen

---

<sup>4</sup> Die Unergründlichkeit des Menschen als das verbindliche Prinzip seines Lebens und seines Lebensverständnisses betont mit gleicher Überzeugung der Soziologe Helmuth Plessner. H. Plessner: *Macht und menschliche Natur* (Gesammelte Schriften 5). Hrsg. G. Dux. Frankfurt a. Main 1981, S. 161.

<sup>5</sup> Vgl. J.-P. Sartre: *Der Existenzialismus ist ein Humanismus* (Gesammelte Werke. Philosophische Schriften 1. Essays). Hrsg. V. von Wroblewsky. Reinbek bei Hamburg 1994, S. 120.

<sup>6</sup> W. Gombrowicz: Vorwort zu den ersten in *Kultura* abgedruckten Auszügen aus dem Roman (1951). In: TA, S. 174.

darstelle.<sup>7</sup> Der Roman bildet somit den Auftakt zur Auseinandersetzung mit der Gombrowiczschen Anthropologie, deren Ansätze in dem Erzählband *Memoiren aus der Zeit der Unreife* erkennbar sind.

Hier wie dort geht ein Ich mit einem Du, einem Anderen eine unzertrennliche Beziehung ein, die das Alleinsein nicht kennt oder, mit Heidegger gesprochen, dieses lediglich als einen „defizienten Modus des Mitseins“<sup>8</sup> betrachtet. Denn die Welt des Daseins lässt sich bei Gombrowicz, um Heidegger weiter zu folgen, grundsätzlich als Mitwelt bestimmen.<sup>9</sup> Sie läuft immer auf eine Gemeinschaft hinaus, in der das menschliche Wesen enthalten ist.<sup>10</sup>

Weil es Gombrowicz auf dieses menschliche Wesen ankommt, versucht er im Anschluss an Heidegger und Sartre unermüdlich über das Cartesische Denken hinauszugehen, welches nur ein welt- und bezugsloses Subjekt kennt. Auch ähnlich wie Heidegger mit seiner Mitseinsanalyse setzt er sich von Husserls Intersubjektivitätstheorie ab, die ein isoliertes Ich ohne die Anderen zur Welt bringt und erst durch die Erweiterung der Egologie mittels der ‘Epoché’ zu der Ichvielheit gelangt. Darüber hinaus will Gombrowicz deutlich in seinen Werken Zeugnis dafür ablegen, dass der Mensch sich nicht zu einer unbestimmten Zeit mit einem Anderen verbindet, sondern, dass er ein schon ursprünglich gegebenes Gemeinschaftswesen ist. In dieser Hinsicht rückt er unausweichlich in die Nähe der anthropologischen Überlegungen Erich Fromms.<sup>11</sup>

Ein ursprünglich vergesellschaftetes Individuum legt wiederum den Gedanken an seine Herkunft aus der Sphäre des „Zwischenmenschlichen“ nahe; es setzt sie gewissermaßen voraus. Diese übersteige das Einzelbewusstsein und, so Gombrowicz, werde zu etwas Übergeordnetem, der einzig uns zugänglichen Gottheit. (TB, 324)

---

<sup>7</sup> M. Maskała: Einige Aspekte der Anthropologie Gombrowiczs. In: Die Welt der Slaven, Bd. 47 (2002), S. 321.

<sup>8</sup> M. Heidegger: Sein und Zeit. Tübingen 1972, S. 120.

<sup>9</sup> Ebd. S. 118.

<sup>10</sup> L. Feuerbach: Grundsätze der Philosophie der Zukunft. Frankfurt a. Main 1967, § 59. Feuerbach thematisiert zum ersten Mal in der Philosophie die Du-Wirklichkeit, wobei die historischen Wurzeln der Philosophie des Anderen über Hegel und Fichte bis zur Sprachlehre und zum Sprachdenken W. v. Humboldts und J. Grimms ins 18. Jahrhundert zurückreichen.

<sup>11</sup> E. Fromm: Die Natur des Menschen und sein Charakter. In: ders.: Psychoanalyse und Ethik. Zürich 1954, S. 58.

Martin Buber, bei dem Gombrowicz die Grundzüge seiner Philosophie bestätigt findet,<sup>12</sup> bedient sich des analogen Begriffs der „Sphäre des Zwischen“, von der alles Dasein seinen Ursprung nimmt.

*Sie ist die Urkategorie der menschlichen Wirklichkeit.*<sup>13</sup>

Hier, genauer in der zentral gelegenen „Zwischenmenschlichen Kirche“, wo „der menschliche Geist den zwischenmenschlichen Geist verehrt“,<sup>14</sup> stößt der Neuankömmling auf den dort ansässigen Anderen, der schon immer da war und da sein wird und gar für eine faktische und kontingente Notwendigkeit gehalten wird.

Als erstes wird er vom Anderen erblickt,<sup>15</sup> und durch dieses Erblickt-Werden wird er sich seiner eigenen Gegenwart bewusst. Das heißt, er wird seiner selbst erst gewahr, nachdem der Andere ihn schon wahrgenommen hat. Daraus resultiert wiederum die Tatsache, dass das „Vom-anderen-gesehen-Werden“ ursprünglicher ist, und dass das Sein des Anderen konsequenterweise dem des Ich immer

---

<sup>12</sup> Zwischen beiden besteht ein Briefkontakt, den Gombrowicz am 3. Mai 1951 eingeleitet hat, um Buber die Bewunderung über sein Werk *Das Problem des Menschen* auszusprechen. In der Hoffnung, Bubers Gunst zu erwerben, sendet er ihm das Manuskript seines Dramas *Die Trauung* zu, das nach seiner Überzeugung die Bubersche Dialogphilosophie widerspiegeln sollte. Gombrowicz deutet es als einen reinen Zufall, da er die Bekanntschaft mit Bubers Werk erst nach der Vollendung seines Dramas geschlossen hat. Über die in seinen Augen vorhandenen Parallelen (eine „gewisse Übereinstimmung zwischen unserer Sicht des Menschen“, Brief vom 28. Dez. 1954) berichtet er äußerst aufgebracht dem Philosophen, der sein Entzücken nicht teilen kann. Buber nimmt deswegen in seinen Briefen eine eher reservierte Haltung ein. Er macht ihm das „halsbrecherische Experimentieren“ zum Vorwurf, und die im Drama vorgefundene Traumkomponente lehnt er mit Unbehagen ab (Brief vom 9. Juli 1951). Auf die Bitte Gombrowiczs, seine Bücher unter angesehenen Literaten zu propagieren, antwortet er mit einer kurzen, scherzhaft angelegten Empfehlung ohne Empfänger, die Gombrowicz nach Bedarf verwenden sollte. Die erlittene Enttäuschung hat an Gombrowiczs Überzeugung, dass sie beide der Sphäre des „Zwischen“ dienen würden, nichts geändert. Während er selber sie mit der „Ungebändigkeit des Künstlers“ angehe, habe sich Buber – wie er behauptet – der „Ernsthaftigkeit eines Philosophen“ zu bedienen (Brief vom 25. Juli 1951). W. Gombrowicz: Briefe an Martin Buber. In: Akzente, Jg. 43, 1996, H. 3, S. 151-158; auch in: Dialog 1985, Nr. 7, S. 108-112.

<sup>13</sup> M. Buber: *Das Problem des Menschen*. Heidelberg 1954, S. 166.

<sup>14</sup> W. Gombrowicz: Vorwort zu den ersten in Kultura abgedruckten Auszügen aus dem Roman (1951). In: TA, S. 174.

<sup>15</sup> Schultze und Conrad erwähnen neben dem Blick, der als erster zwischen den Individuen ausgetauscht wird, auch andere Wahrnehmungsstrategien wie das gegenseitige Lauschen oder Antasten, die ebenso gut eine Begegnung bei Gombrowicz initiieren können. Darin liegt ihrer Ansicht nach der Unterschied Gombrowiczs zu Sartre, der sich ausschließlich auf den Blickkontakt fixiert. J. Conrad, B. Schultze: *Metatheater bei Gombrowicz*. In: Forum Modernes Theater, Bd. 14 (1999), H. 1, S. 36-39.

vorausgeht.<sup>16</sup> Hat das Ich ihn, den zum Gott Erkorenen erblickt, ist es ihm ab sofort auf eine unwiderrufliche Weise ausgeliefert, ist „auf seinen Blick ausgelegt“ (TB, 380).

Bei der Begegnung, die plötzlich und unverhofft eintritt, geschieht etwas Seltsames. Der ganze Raum, den das Ich bewohnt, entgleitet ihm und ordnet sich um den Anderen herum an. Das Ich erfährt somit die Dezentrierung seiner eigenen Welt, zu der sich das Gefühl des Außersichseins inmitten der Welt des Anderen gesellt. Es kann den Anderen nicht wie ein gewöhnliches Objekt erfassen, denn dieser schafft es, das Ich in seine Einflussosphäre mit einzubeziehen und es zu einem Gegenstand von Urteilen zu machen. Mit dieser Position wird sich das Ich erst mittels des Schamgefühls identifizieren, welches das Erscheinen des Anderen in ihm entstehen lässt. Erst der Andere als ein Subjekt-Anderer wird dem Ich seine Gegenständlichkeit bewusst machen; eine Gegenständlichkeit, in der es sich wiedererkennt und die es wird.

*Die Scham enthüllt mir, daß ich dieses Sein bin.*<sup>17</sup>

Erst dieses Objekt-Sein ermöglicht dem Ich die Selbsterkenntnis. Selbstdeutung und Selbsterfahrung, schreibt Plessner, würden nur über andere und anders gehen und der Weg nach Innen bedürfe des Außenhalts.<sup>18</sup> Durch diesen Blick von außen, in dem es sich spiegeln kann (*das Äußere ist ein Spiegel, in dem sich das Innere betrachtet* B, 182), kommt das Ich zu sich selber und erfährt diesen wortwörtlich am eigenen Leib. Zuta, die in Józios Wahrnehmungsfeld tritt, fängt seinen Blick auf ihren durchtrainierten Waden auf, die dem Jungen als reine Verkörperung der Modernität erscheinen (F, 143). Von nun an betrachtet sich das Mädchen mit besonderem Nachdruck als die Fortschrittliche der Zwischenkriegszeit. Józio selber schrumpft in Gegenwart von Pimko zusammen. Gombrowicz beschreibt genau, wie dessen Körper in die Einzelteile zerfällt, die einander bedrängen und aufgrund der angenommenen Knabengröße verspotten (F, 8). Dank der Zuflüsterungen des Anderen, der die „Verniedlichungsstrategie“ verfolgt, darf

---

<sup>16</sup> Vgl. J.-P. Sartre: *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie* (Philosophische Schriften I). Hrsg. V. von Wroblewsky. Reinbek bei Hamburg 1994, S. 467-468.

<sup>17</sup> J.-P. Sartre, (Anm. 16), S. 473.

<sup>18</sup> H. Plessner: *Die Frage nach der Conditio humana*. Baden-Baden 1976, S. 62.

Józio die erträumte Kindheit noch einmal durchleben.<sup>19</sup> Den Status eines angehenden Schriftstellers tauscht er sehr gerne gegen den eines Schülers.

Der Mensch springt zum Schrecken Gombrowiczs unüberlegt und allzu eilfertig von einer sozialen Rolle in die andere über. Er kann sogar mehrere gleichzeitig spielen und somit beweisen, dass er mehr als eine Person in sich vereinigt. Wenn er sich doch für eine bestimmte entscheidet, trifft er zugleich die Wahl in seiner Existenzfrage. Mit Sartre zu sprechen: „er ist nicht, er wählt sich“.<sup>20</sup> Er wählt sich, ergänzt Gombrowicz, während er sich für eine Rolle ausspricht und sie in dem öffentlichen Sektor solange spielt, bis er sich in eine andere gestürzt hat. Nachdem Józio die Schüler-Rolle gespielt hat, muss er sich erwachsen und fortschrittlich geben, zum Schluss tauscht er die Rolle eines Grundbesitzersohnes mit der eines Liebhabers.

Łapiński schreibt, dass Gombrowiczs Romanfiguren sich ihre Rollen dermaßen aneignen („one wchodzą im w krew“), dass sie ihnen in Fleisch und Blut übergehen und dadurch sie selbst werden.<sup>21</sup> Ein Rollenwechsel erfolgt meistens überraschend, wird durch ein Wort, eine Geste oder eine Assoziation ausgelöst und entbehrt dabei jeder psychologischen Motivierung. Der Vater im Bettlergewand wird in der *Trauung* zum König erkoren, weil sein Sohn Henrik vor ihm eine Verbeugung macht. Mania wird als Reaktion auf das in ihrer Wohnumgebung gefallene Wort „Schwein“ von einem braven Stubenmädchen zu einer Hure.

Gombrowicz ist der Meinung, dass der Mensch bzw. sein Ich der ihm von außen (vom Anderen) aufgelegten Zwangsidentität, gebunden an eine bestimmte Rolle, keineswegs ausweichen könne (F, 320). Dagegen behauptet Sartre, dass deren Übernahme freiwillig sei, weil der Mensch über eine unumschränkte Freiheit verfüge.<sup>22</sup> „Die einzigen Grenzen, auf die (seine) Freiheit jeden Augenblick stößt,

---

<sup>19</sup> Seine Selbsterkenntnis wird aber mit der Angst gepaart, mit der Angst vor dem Nicht-Sein, das er mit dem Außen, mit dem Anderen verbindet. *Ich lag im trüben Lichte da, und mein Körper fürchtete sich unerträglich, bedrängte mit seiner Angst meinen Geist, der Geist bedrängte den Körper (...). Es war die Angst vor dem Nichtvorhandensein, die Furcht vor dem Nichtsein, die Unruhe des Nichtlebens, die Befürchtung der Unwirklichkeit (...), das Entsetzen vor der Vergewaltigung, die ich in mir hatte, und vor der, die von außen drohte.* (F, 7) Józios Reaktion wird verständlich in Anbetracht der Sartreschen These der Negation als des ontologischen Bezugs des Ich zum Anderen. J.-P. Sartre, (Anm. 16), S. 420.

<sup>20</sup> J.-P. Sartre, (Anm. 5), S. 121.

<sup>21</sup> Z. Łapiński: „Ślub w kościele ludzkim“. In: *Twórczość* 1966, Nr. 9, S. 95.

<sup>22</sup> J.-P. Sartre, (Anm. 5), S. 120-121, 125.

sind diejenigen, die er sich selbst auferlegt“.<sup>23</sup> Dem Gombrowiczschen Menschen ist eine solche Freiheit nicht gegönnt, weil der Andere sich stets auf sie einschränkend auswirkt, so dass sie dem Ich nur für einen kurzen Augenblick, beim Übergang von einer fremden Einflusssphäre in die andere zuteil wird. Sie erweist sich währenddessen als eine durchaus negative Erfahrung. Der Zustand der Freiheit führt nämlich das Erlebnis der Leere und der Nichtigkeit herbei. Józio, der sich aus den ihn erdrückenden Fesseln der Familie Jungmanns befreit hat, resümiert über seine neu gewonnene Freiheit:

*Nein, verschwunden war alles, nichts mehr war da, kein Junger, kein Alter, kein Moderner, kein Unmoderner, kein Schüler, kein Junge, kein Reifer, kein Unreifer – ich war unbestimmt, ich war niemand. (F, 218)*

Unverzüglich sucht Józio nach neuen Kontakten und führt eine Begegnung mit dem Landadel auf dem Hofe seines Onkels herbei.

Während die zwischenmenschliche Begegnung bei Sartre und Buber das Hauptmerkmal der Unmittelbarkeit trägt, ist sie bei Gombrowicz an eine bestimmte unumgängliche „Form“<sup>24</sup> gebunden.<sup>25</sup>

*(...) das menschliche Wesen äußert sich nicht auf unmittelbare und seiner Natur entsprechende Art, sondern stets in irgendeiner bestimmten Form. (F, 97)*

Eine ähnliche Äußerung findet sich bei Ernst Cassirer:

*Der Mensch kann der Wirklichkeit nicht mehr unmittelbar gegenüber treten; er kann sie nicht mehr als direktes Gegenüber betrachten. Die physische Realität scheint in dem Maße zurückzutreten, wo die Symboltätigkeit des Menschen an Raum gewinnt (...). So sehr hat er sich mit sprachlichen Formen,*

---

<sup>23</sup> J.-P. Sartre, (Anm. 16), S. 764.

<sup>24</sup> Die Form stellt den zentralen Begriff in Gombrowiczs Leben und Schaffen dar. Es ist damit all das gemeint, womit der Mensch nach Außen hin erscheint: *seine Art des Seins, des Fühlens, Denkens, Sprechens, Tuns, seine Kultur, seine Ideen, seine Ideologie, seine Parolen, sein Glauben...* (G, 32).

<sup>25</sup> Für Feuerbach ist die bedeutsame Bindung durch Gefühle und Sinnlichkeit vermittelt, bei Husserl findet das transzendente Ego das Alter-Ego in dem vermittelnden Schritt der Konstitution der Weltlichkeit. J.-P. Sartre: (Anm. 16), S. 406; M. Buber: Ich und Du. In: ders.: Das Dialogische Prinzip. Heidelberg 1984, S 15-16; L. Feuerbach, (Anm. 10), § 35; E. Husserl: Cartesianische Meditationen. In: ders.: Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge. Den Haag 1973, S. 121-123.

*künstlerischen Bildern, mythischen Symbolen oder religiösen Mythen umgeben, daß er nichts sehen oder erkennen kann, ohne daß sich dieses artifizielle Medium zwischen ihn und die Wirklichkeit schöbe.*<sup>26</sup>

Der Mensch ist gänzlich in der Gewalt der Form und muss sich streng an sie halten, sonst wird der unentbehrliche, ihn schaffende zwischenmenschliche Kontakt nicht zustande kommen, und das Ich könnte aufgrund der Missachtung der Regeln aus der Gemeinschaft ausgeschlossen werden. Die Menschen, die die allgemein obwaltende Form nicht achten, bezeichnet Goffman als die „Stigmatisierten“. Im Gegensatz zu den „Normalen“ entsprechen sie nicht den ihnen entgegengebrachten Erwartungen.<sup>27</sup> Als eine Stigmatisierte ist Gombrowiczsche Burgunderprinzessin angelegt. Nur weil sie gegen die höfischen Verhaltensregeln verstößt, wird sie skrupellos umgebracht. Józio wird aufgrund seiner Unfähigkeit, sich den auf ihn zuströmenden fremden Formen anzupassen, in keiner Gesellschaftsschicht geduldet. Die Orte der Begegnung, die er hinterlässt, sind gebrandmarkt von den Explosionsmixturen der miteinander unvereinbaren Formen.

Wenn man aber davon ausgeht, dass die Begegnung vermittelt durch die miteinander übereinstimmenden Formen zustande kommt, wird sich der Mensch nur im Angesicht des Anderen verwirklichen und sich mit all seinen Eigenschaften wahrnehmen können. Im Drama *Die Trauung* ruft Henryk verzweifelt nach ihm, der als einziger ihm die Grundlage seiner Existenz sichern kann:

*Gebt mir den Menschen! (...)*

*Daß ich mit ihm tanze! Spiele! Kämpfe,*

*Ihm etwas vormache! Mich bei ihm einschmeichle!*

*Ihn ficke, mich in ihn verliebe, auf ihm mich immer neu erschaffe ...*

(T, 177)

Erst in der Gegenwart des Anderen werden dem Menschen bzw. seinem Ich die eigenen Bedürfnisse bewusst. Dessen einwilligendem Nicken folgend, geht er ihnen nach und stillt sein Verlangen nach Leben und das unabhängig von dessen

---

<sup>26</sup> E. Cassirer: Ein Schlüssel zum Wesen des Menschen: das Symbol. In: ders.: Versuch über den Menschen: Einführung in eine Philosophie der Kultur. Frankfurt a. Main 1990, S. 50.

<sup>27</sup> E. Goffman: Stigma. Über Techniken zur Bewältigung beschädigter Identität. Frankfurt a. Main 1967, S. 13.

Ausrichtung. Es mag auf die bösertige oder kämpferische Tat genauso hinauslaufen wie auf die gutwillige und friedfertige. Erscheint aber sein Leben dem Anderen unpassend, dann wird er nicht mit einem eigenen reibungslosen Lebensverlauf rechnen können. Im Kontakt mit Józio (als dem Anderen) verliert die äußerst fortschrittliche Familie Jungmanns die Kontrolle über ihre Lebensführung, nachdem dieser sie in ihrer Verlogenheit durchschaut hat. Denn solange der Andere den Vorkehrungen des Ich verstimmt und missmutig zuschaut und es darin nicht bestätigt, wird das Ich sein Leben als unerfüllt ansehen. Es ist nämlich Wunsch eines jeden Menschen, als das, was er ist oder was er werden kann, von Anderen bestätigt zu werden.<sup>28</sup>

Erst durch den Anderen erfährt sein Dasein im besten Fall eine Verstärkung, wird um das Vielfache potenziert. In diesem Sinne ist auch die Gombrowiczsche Formel: *Der vom Menschen potenzierte Mensch* (TB, 37) zu verstehen. Die anderen belegen die Aussage noch deutlicher:

*Schwach ist der Mensch und beschränkt ... Gestärkt werden kann der Mensch nur, wenn ein anderer ihm Kraft verleiht.* (TB, 243-244)

*(...) eine Offenbarung: Ich bin grenzenlos geworden, unvorhersehbar für mich selbst, in all meinen Möglichkeiten vervielfacht durch diese fremde, frische und doch identische Kraft, die sich mir da nähert, so als näherte ich selbst mich mir von außen.* (TB, 36)

Er erfährt aber durch den Anderen nicht nur eine wunderbare Vervollständigung und Potenzierung seiner Selbst. Es kann ihm genauso gut eine schmerzliche Degradierung zustoßen. Das Ich kann durch die unumgängliche Gegenwart des Anderen in seinem Dasein geschwächt, gar eliminiert werden. Davon zeugen zahlreiche Mordszenarien bei Gombrowicz. Es huschen hier und da maskierte Hintermänner, die blutrünstig nach jungen Opfern Ausschau halten. Wenn sie diese gerade nicht töten wollen, greifen sie in ihr Dasein dermaßen destruiierend ein, dass die Jungen in das unfrohe und marode Erwachsenenalter – so wie Gombrowicz es sieht – geistig versetzt werden. Im *Pornographie*-Roman werden Henia und Karol von ihren älteren Verehrern zu einem Mord an einem Kriegsdeserteur angestiftet; in *Kosmos* manipulieren zwei Feriengäste den Alltag der Einwohner ihres Urlaubsortes bis zu deren Bloßstellung und treiben einen von

---

<sup>28</sup> Siehe M. Buber: *Urdistanz und Beziehung*. Heidelberg 1951, S. 28.



ihnen in den Selbstmord. In der Erzählung *Verbrechen mit Vorbedacht* begeht Antonio einen Mord an seinem zuvor schon eines natürlichen Todes gestorbenen Vater, weil einem zufälligen Gast in Antonios Haus die dort herrschende Trauerstimmung und der „Gestank der familiären Zärtlichkeit“ (B, 54) zuwider wurden. Er lässt sich durch den Fremden, der um jeden Preis den Frieden zu Hause zerstören wollte, zu dem absurden Mord an dem Leichnam seines Vaters überreden und erwürgt ihn posthum.

So gesehen, versteckt sich hinter jeder Tat eines Ich ein antreibendes Du.

Die Einflussnahme des Anderen reicht sogar soweit, dass das Ich hin und wieder nicht umhinkann, als ihn gemäß dem Gesetz der Symmetrie nachzuahmen. Jede Geste von ihm, jedes Wort wird notgedrungen von seinem Gegenüber wiederholt. Józio beispielsweise entgegnet auf Zosias Liebkosungen mit den exakt gleichen, obwohl er sich in Wirklichkeit von ihr am liebsten losreißen und statt ihrer mit einem Bauernknecht Seite an Seite spazieren gehen würde.

*(...) sie blickte mit strahlendem, hellem Blick auf mich, und ich mußte auch sie so anblicken. (...) Und sie schmiegte sich an mich, und ich mußte mich an sie schmiegen. (F, 315)*

Auf dem Gutshof des Onkels Konstany gehört das Ohrfeigen der Bediensteten zu einem Ritual, das die sozialen Unterschiede zwischen den Herrschaften und dem Gesinde unterstreichen soll. Józio, der vorerst entsetzt darauf reagiert, ordnet sich bald dem Ritual unter. Den jungen Herrn Zygmunt nachahmend, schlägt er, selber staunend, einem Dienstboten ins Gesicht, um sich auf diese Weise unbeabsichtigt mit seinem Vetter Zygmunt zu verbrüdern.<sup>29</sup> Aus einer Ich-Du-Gemeinschaft entsteht somit eine „Wir-Gemeinschaft“. In dieser verschwimmen die Konturen der Persönlichkeiten der Mitglieder, die sich zu einem interaktionellen „Wir“ zusammenschließen, welches von nun an die Kontrolle übernimmt.<sup>30</sup>

Mancherorts ist die Nachahmung noch nicht einmal erforderlich. Und das in dem Fall, wenn die Akteure sich schon von vornherein einander ähneln und in der

---

<sup>29</sup> *(...) die Walek verpaßte Maulschelle hat uns einander nahegebracht wie ein Gläschen Schnaps (...) Ich (Józio) erkannte meinen Vetter nicht wieder, der mich bisher eher mit Reserve behandelt hatte; seine Apathie war verschwunden, seine Augen blitzten, der Schlag in Waleks Schnauze gefiel ihm, und ich gefiel ihm auch. (F, 256) Ich gebe mehr oder weniger das gleiche zur Antwort. Darauf er wieder das gleiche. Und auch ich das gleiche. (F, 257)*

<sup>30</sup> Vgl. M. Buber, (Anm. 13), S. 115-117.

Wir-Gemeinschaft aufgehen. In einer Gruppe von mehreren Personen sind bei Gombrowicz immer Menschen anzutreffen, die anhand der verblüffenden Gemeinsamkeiten im äußeren und inneren Bild einander zugeordnet werden und, ob sie dem zustimmen oder nicht, von dem Ich-Erzähler als ein Paar angesehen werden. In dem Roman *Die Besessenen* ist die Ähnlichkeit zwischen Maja und Walczak in ihrem Verhalten frappierend. In der *Pornographie* werden die Sechzehnjährigen, Skuziak und Karol, aufgrund ihrer „goldenen Wildheit“ (P, 98) in Verbindung gebracht,<sup>31</sup> aber auch die Erwachsenen, Friedrich und Amelia. Die letzteren sind durch die Strenge der voneinander divergierenden religiösen Weltanschauung aneinander gefesselt. Amelia, die Gläubige, besteht auf der Anerkennung und Bestätigung ihrer Religiosität durch den Atheisten Friedrich. Nachdem sie das Bild ihrer eigenen Boshaftigkeit in seiner Seele erkannt hat, fühlt sie sich ihm seitdem unterlegen und richtet ihr ganzes Handeln und letzten Endes auch ihr Sterben auf ihn aus.<sup>32</sup> Zugleich versucht sie seiner Vorstellung von ihr Genüge zu tun und zeigt sich allmählich nach außen von ihrer diabolischen Seite her.

*Denn der Mensch ist zutiefst abhängig von seinem Abbild in der Seele  
des anderen Menschen. (F, 12)*

Gombrowicz will durch die Bekämpfung der vermittelnden Form das Abhängigkeitsverhältnis zwischen den Menschen auflösen, oder es möglichst einschränken, um somit einen Menschen in seiner natürlichen, von außen unbeeinflussten Aura zu erschaffen. Er überlegt ständig, wie er den „stählernen Panzer der Form“ (F, 104) zersprengen könnte, und glaubt schließlich, die Lösung in der Verbannung des Menschen in die Sphäre des Niederen zu finden. Diese ist nicht mit der privaten Sphäre des Menschen zu verwechseln, obwohl zugegeben werden muss, dass sie beide nah beieinander liegen und sich gemeinsam gegen die öffentliche Sphäre exakt abgrenzen. Während die Betätigung des Menschen im gesellschaftlichen Leben – in der Anwendung der Begrifflichkeit der Analytischen Psychologie von Gustav C. Jung – sich im kollektiven Bewusstsein

---

<sup>31</sup> *Ein wilder, raubtierhafter Blonder (Skuziak), barfußig, vom Lande, doch Schönheit atmend. (...) Was hatte dieser Körper hier zu bedeuten? Warum lag er da? So oder so ... das war eine Wiederholung Karols. (P, 92)*

<sup>32</sup> *Was sie auch wollte, hier war Friedrich und nicht Christus die letzte Instanz, wenn sie zu Christus betete, so für Friedrich, und es half nichts, dass er auf die Knie fiel, er, nicht Christus, wurde zum höchsten Richter und Gott, denn für ihn geschah dieses Streben. (P, 93)*

widerspiegelt, die im privaten Leben im persönlichen Bewusstsein, lässt sich das menschliche Verhalten in der Gombrowiczschen Sphäre des Niederen (*das Niedere wurde für immer zu meinem Ideal* G, 13) auf die Inhalte des Unbewussten der menschlichen Psyche verweisen. Wenn es diesem gelingt, zum Bewusstsein vorzudringen, wird der Betroffene den Zuwachs an psychischer Energie verspüren und in seinem Leben Freude wiederfinden. Werden aber die unbewussten triebhaften Kräfte das Maß überschreiten und die bewussten Kräfte übertönen, dann wird der Mensch vernunftwidrig und gegen soziale Standards handeln, was ihn im Endeffekt außerhalb der Gesellschaft stellt und somit lebensuntauglich macht. Philipp aus der Erzählung *An der Küchentreppe* gerät mit der realen Wirklichkeit in Konflikt, weil er als ein gut positionierter Beamter den Küchenfrauen nachstellt. Von einer Putzfrau namens Czesia, von deren Ungeschicklichkeit und Plumpheit ist er dermaßen fasziniert, dass er zulässt, dass diese seine eigene Frau aus ihrem Haus vertreibt. Die totale Unterwerfung unter die Einfachheit des Gemüts und Lässigkeit des Körpers beraubt ihn des Sinnes für die Realität. Das gleiche Schicksal trifft Henrik, den das auf seinen Kommilitonen Władzio projizierte Begehren für die Hure Mania ins Verderben stürzt. Yvonne bezahlt ihre Freizügigkeit bei Hofe gar mit dem Tod.

Gombrowicz nimmt die Opfer in Kauf. Er geht das Risiko des Scheiterns bei der Umsetzung der unbewussten Inhalte ein, mit der Überzeugung, nur durch die Bewusstmachung der dunklen Sphäre der menschlichen Natur gelange man an die Wahrheit. Ähnliches behauptet Erich Fromm, wobei er aber in Opposition zu Gombrowicz und Freud das Unbewusste über den mechanistisch-naturalistischen Aspekt hinaus um einen spirituellen erweitert.

*Das Unbewußte repräsentiert den universalen Menschen, den ganzen Menschen, der im Kosmos verwurzelt ist; es repräsentiert die Pflanze in ihm, das Tier in ihm, den Geist in ihm (...).*<sup>33</sup>

An einer anderen Stelle wird Fromm diesbezüglich deutlicher:

*Alle Menschen sind 'Idealisten' und suchen etwas, das über die Befriedigung des rein Körperlichen hinausgeht.*<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> E. Fromm: Die Re-Vision der psychoanalytischen Theorie. In: ders.: Schriften über Sigmund Freud. Hrsg. R. Funk. Stuttgart 1989, S. 84.

<sup>34</sup> E. Fromm, (Anm. 11), S. 65.

In dem Unbewussten schlummern seiner Ansicht nach nicht nur geheime Wünsche physiologischer Natur, sondern auch andere menschliche Bedürfnisse wie das Spiel, die Kunst oder die Religion. Deren Art, solange sie von der gesellschaftlichen Struktur und deren Gefühls- und Denkmodellen nicht akzeptiert wird, kann nicht zum Bewusstsein gelangen. Findet sie aber doch noch den Zugang, so komme der Mensch mit seiner vollen Humanität in Berührung und beseitige dabei die Schranken, welche die Gesellschaft in jedem Menschen und folglich auch zwischen jedem Menschen und seinen Mitmenschen errichte.<sup>35</sup> Die Gefahr der Verdrängung der unbewussten Inhalte, die bekanntlich nach Freud unausweichlich zu Störungen der Persönlichkeit führt, wäre somit gebannt.

Gombrowicz, als ob er dem Konzept der Tiefenpsychologie folgen würde,<sup>36</sup> bringt die unbewussten, triebhaften Kräfte in Träumen oder in Phantasien seiner Protagonisten zum Ausdruck. Er wählt dafür den Traum, weil es ihm, um den Gedanken noch einmal aufzunehmen, auf die Wahrheit der menschlichen Natur ankommt, die aus diesem zu holen ist. Sie, die Träume, sind laut Jung „reine Natur und deshalb von unverfälschter, natürlicher Wahrheit“.<sup>37</sup> An einer anderen Stelle schreibt der Psychologe im Einklang mit Gombrowicz:

*Der Traum schildert die innere Situation des Träumens, deren Wahrheit und Wirklichkeit das Bewußtsein gar nicht oder nur widerwillig anerkennt. Die Träume geben uns Kunde von dem inneren verborgenen Leben und enthüllen Persönlichkeitskomponenten, welche im Tagleben nur neurotische Symptome bedeuten.*<sup>38</sup>

---

<sup>35</sup> Ebd.

<sup>36</sup> Die Psychoanalyse wird in Polen in der Zwischenkriegszeit mit großer Resonanz aufgenommen und erst nach Jahren der Ignoranz durch das kommunistische Regime in dem letzten Jahrzehnt weiter vorangetrieben. Die Grundzüge der Freudschen Psychoanalyse waren Gombrowicz durchaus bekannt. Die im Jahre 1935 in Polen erschienene Übersetzung der *Einführung in die Psychoanalyse* hat Gombrowicz selber rezensiert. Seine Intention war, die Schrift vor Schikanen der konservativen Literaten zu verteidigen und bei der Gelegenheit, die Zeit einer 'schwierigeren', nur unter Einbeziehung des Hässlichen weiter bestehenden Schönheit zu verkünden. W. Gombrowicz: *Nauka ściga się o prawdę psychologiczną z literaturą. O brudach i urokach*. In: *Kurier Poranny* 1935, Nr. 263; Nachdruck in: *Dzieła* Bd. 12. Hrsg. J. Błoński. Kraków 1995; deutsch: *Über Schmutz und Schönheit*, in: *AT*, S. 163-166.

<sup>37</sup> C. G. Jung: *Die Bedeutung der Psychologie für die Gegenwart*. In: ders.: *Wirklichkeit der Seele*. Zürich 1934, S. 56.

<sup>38</sup> C. G. Jung: *Die praktische Verwendbarkeit der Traumanalyse*. In: ders.: *Wirklichkeit der Seele*. Zürich 1934, S. 73.

Henriks Geschichte ist zum Beispiel eine Traumgeschichte. Über seine verborgenen Wünsche nach der uneingeschränkten Macht wird er sich erst im Traum klar. Ebenso im Traum verrät Philipp *An der Küchentreppe* sein ungestilltes Verlangen nach Frauen, die dem gängigen Schönheitsideal auffällig widersprechen und in nichts an seine Gattin erinnern. Diese bot ihm nur einen Zufluchtsort für seine Obszönitäten und war sein Alibi. Im Traum wird deutlich, dass er sich ihrer am liebsten entledigen würde, nur um den Weg zu der missgestalteten Küchenfrau frei zu bekommen. Der Traum, in dem beide Frauengestalten symbolisiert werden – Czesia taucht unter dem Namen der Muttererde auf, die Gattin als erloschener Mond – erfüllt für ihn eine kompensatorische Funktion. Der Wunsch nach der Trennung von seiner Frau, den die Geräusche des Tages unhörbar gemacht haben, geht dort in Erfüllung.

Bruno Schulz bezeichnet die von den unbewussten Kräften unterlaufene Sphäre als Subkultur und feiert in dem Autor des *Ferdydurke* deren Entdecker. Der von Edward Fiała vorgeschlagene Begriff der ‘Suboffizialität’ (podoficjalność)<sup>39</sup> fällt mit dem der Schulzschen Subkultur zusammen. Es sei eine schmutzige, schreibt Schulz, heimische Sphäre, eine „Welt von Kanälen und Gossen“, ein „Schuttplatz“, der es an sich habe, dass er eine Grundsubstanz bilde, einen „Dünger, einen lebensspendenden Brei, aus dem jeder Wert und jede Kultur wächst“.<sup>40</sup> Es ist ein Ort der emotionalen Energie von gewaltiger schöpferischer Kraft, die alles dort Platzierte in seiner Unbestimmtheit und Unfertigkeit zusammenballt und sich wälzen lässt, damit es Keime neuen Lebens herauswerfen kann. Sie ist um das Vielfache mächtiger als jene, die in den Schichten des Offiziellen lagert. Daraus geht hervor, dass das Leben, welches sich hier vermehrt, auch wenn unter dem Druck des Ekels und Schande, vielfältiger und üppiger ausfällt, als jenes auf den Hochebenen der sublimierten Öffentlichkeit. Hier ist der Mensch nach Gombrowiczs Überzeugung noch natürlich, weil unreif; in seiner Missgestalt schön, weil von der ordnenden Form noch nicht heimgesucht, da der Prozess des Werdens, welcher ihn in seinen Strom mitreißt, nur die Unvollkommenheit bietet. Dank dieser und des Chaos, welches die

---

<sup>39</sup> E. Fiała: *Oficjalność i podoficjalność. O koncepcji człowieka w powieściach Witolda Gombrowicza*. In: *Roczniki humanistyczne*, Bd. 22 (1974), H. 1, S. 5-147.

<sup>40</sup> B. Schulz: *Über Ferdydurke*. In: ders.: *Die Wirklichkeit ist Schatten des Wortes*. München 1992, S. 281.

Energie in ihrer Kreationswut aufkommen lässt, kann er unbeschwert seinen ungehörigen Phantasien und Sehnsüchten frönen.

Den Menschen sich so vorzustellen, ist nicht das Problem. Ihn aber in derartig ungezügelter und pathologische Züge aufweisender Gestalt im Leben auf Dauer zu verankern, erweist sich als Fiasko. Gombrowicz muss sich das Scheitern seines Vorhabens – die Unmöglichkeit der Überwindung der sozialen Form – eingestehen. Das Ich kann sich in der Sphäre des Niederen, die seinen natürlichen Zustand offenbart, auf lange Sicht nicht behaupten. Denn die Anderen werden früher oder später in diese eindringen und das Ich unter ihre Fittiche nehmen. Der Traum von Henrik wird ebenso wie der von Filip durch ihre nächsten Verwandten zerstört. Das heißt: die Abhängigkeit von den Anderen bleibt für immer erhalten und der Einzelne wird dadurch zwangsläufig zur ewigen Unaufrichtigkeit verdammt.

*Die einzige ihm zugängliche Aufrichtigkeit besteht darin, zuzugeben, dass ihm die Aufrichtigkeit unzugänglich ist. ( TB, 381)*

Es gebe für ihn kein wahrhaft authentisches, ganz und gar eigenes Denken und Fühlen. Er könne nicht authentisch sein (TB, 325), stellt Gombrowicz zusammenfassend fest, und widerlegt somit das von Existenzialisten formulierte Postulat der Authentizität. Die Überzeugung Sartres erscheint ihm ebenso widersinnig wie die von Buber. Beide, sowohl der Gottesleugner als auch der Gottesanbeter, registrieren zwar die Unaufrichtigkeit des menschlichen Wesens und deren zunehmende Ausbreitung, geben ihr aber nicht die Chance, über die Aufrichtigkeit die Oberhand zu nehmen, um diese aus der Welt gänzlich zu verbannen.

Gombrowicz muss sich schließlich selber fragen, wie er denn eigentlich sei. Eine ihn befriedigende Antwort findet er nicht.

*Ich weiß nicht, wie ich wirklich bin, aber ich leide, wenn man mich deformiert. Also weiß ich wenigstens, wer ich nicht bin. Mein Ich, das ist lediglich mein Wille, ich selber zu sein, nichts weiter. (G, 62)*

Um den Menschen vor einer totalen Verwahrlosung und Hingabe an einen Fremden zu schützen, rät er ihm, sich wenigstens anzustrengen, Herr seiner Lage zu sein. Das Wissen um die Vergeblichkeit der Bemühungen um ein wahres Gesicht soll hier kein Hindernis darstellen.

*Wenn ich niemals ganz selbst sein kann, bleibt mir, um meine Persönlichkeit vor der Vernichtung zu bewahren, nur dieser Wille zur Authentizität, dieses allem trotzende, hartnäckige „ich will ich selbst sein“, das nichts weiter ist als eine tragische und hoffnungsvolle Auflehnung gegen die Deformation. (TB, 381)*

Der Widerstand kann sich ebenfalls in der Distanzhaltung des Menschen, seiner ersten moralischen Pflicht (G, 629) offenbaren.

*Das Wichtigste ist: (...) einen Schritt zurückzutreten und Distanz zu allem zu gewinnen, was unaufhörlich mit uns geschieht. (F, 103)*

Wenn der Mensch es schafft, aus einer Entfernung einen kritischen Blick auf sich selbst zu werfen und Konsequenzen aus der registrierten affektierten Handlungsweise zu ziehen, dann bedeutet das ein deutliches sich Absetzen von dem Einfluss des Anderen, dem die Selbstkritik des Ich eher unerwünscht ist, weil sie sich gegen ihn selbst (den Anderen) und dessen Ich-Entwurf wendet. Die Fähigkeit des Lachens und Spottens über sich selbst als eine Form der Distanznahme ist ebenso gegen den Anderen gerichtet. Das befreiende Lachen des Ich (TB, 170) unterminiert die machtvolle Position des Anderen.

Vom aller größten Nutzen wäre aber für den Menschen, für seine von dem Anderen angetastete Würde, laut Gombrowicz, das Eingeständnis der eigenen Künstlichkeit. Denn sie ist es doch, die den Urstoff eines menschlichen Wesens ausmacht (TB, 325) und deren Natürlichkeit sich insofern nicht leugnen lässt. Plessner erhebt sogar die 'natürliche Künstlichkeit' zu einem anthropologischen Grundgesetz. Der Mensch, konstatiert er in Übereinstimmung mit Gombrowicz, sei von Natur aus künstlich.<sup>41</sup>

*Erkenne, begreife, ermahnt Gombrowicz seine Mitmenschen, daß du nicht du selber bist, niemals ist man selber, niemals mit niemandem, in keiner Situation; Mensch sein, das bedeutet künstlich sein. (G, 40)*

Mit Bedauern registriert er, wie gerne der Mensch in dem Schauspielhaus, seiner Kirche verkehrt und zu seinem Gott, dem Anderen betet; wie oft er seine Rollen je nach der Dekoration des Raumes wechselt. Resümierend wagt Gombrowicz die Behauptung, dass der Mensch existiert, solange seine Spielkunst

die Zuschauer findet, und dass er verkümmert, wenn die Karten für sein Spektakel nicht mehr nachgefragt sind, wenn der Publikumssaal erste Lücken aufweist und seine Kunst nicht mehr bewundert wird.

*Menschsein heißt Schauspieler sein – Menschsein heißt den Menschen spielen – Menschsein heißt, sich wie ein Mensch benehmen, ohne es in tiefster Tiefe zu sein – Menschsein heißt Menschentum rezitieren.* (TB, 381)

So wie der Schauspieler die Anderen, das Publikum als Spiegel benötigt, so braucht ein Schriftsteller, dem man die schauspielerische Begabung nicht absprechen kann, die Leser bzw. Zuschauer.

## 2. Theoretische Überlegungen

In Bezug auf die zu rezipierenden Texte und die Theateraufführungen, die auf der Beziehungsskala zwischen Autor und Adressaten eingesetzt sind, liegt die entscheidende Handlungskraft beim Letzteren. Hans-Robert Jauß kommt das große Verdienst zu, mit seiner *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (1967) den Leser aus der Peripherie ins Zentrum des Prozesses der Literaturgeschichtsschreibung geholt zu haben.<sup>42</sup> Damit erreicht die bisher vernachlässigte Dimension der Rezeption einen hohen Stellenwert.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> H. Plessner: Die Stufen des Organischen und der Mensch. In: ders.: Einleitung in die philosophische Anthropologie. (Gesammelte Schriften 4). Hrsg. G. Dux. Frankfurt a. Main 1981, S. 385.

<sup>42</sup> *Der Leser wächst allmählich über die ihm jahrelang zugeschriebene passive Rolle des an der Kunst Partizipierenden hinaus, und indem er einen Text aus der Materie der Worte erlöst und ihn zum aktuellen Dasein bringt.* H. R. Jauß: Die Literaturgeschichte als Provokation. (gekürzte Fassung des gleichnamigen Aufsatzes) Frankfurt 1970, S. 172. *Im Dreieck von Autor, Werk und Publikum ist das letztere nicht nur der passive Teil, keine Kette bloßer Reaktionen, sondern selbst wieder eine geschichtsbildende Energie. Das geschichtliche Leben des literarischen Werks ist ohne den aktiven Anteil seines Adressaten nicht denkbar.* Ebd. S. 169.

<sup>43</sup> Bis zur Veröffentlichung Jauß' Schrift kursiert nur vage oder nur beiläufig Formuliertes, das die Rolle des Lesers literaturtheoretisch zu umreißen sucht; das Kunstwerk wird aber nach wie vor als ein autonomes Gebilde im Rahmen der traditionellen Produktions- und Darstellungsästhetik betrachtet. In der Auseinandersetzung mit der marxistischen und der formalistischen Literaturtheorie sprengt Jauß den geschlossenen Kreis der Produktions- und Darstellungsästhetik mit dem Ziel sie in der Rezeptions- und Wirkungsästhetik zu fundieren. Er fordert ausdrücklich die Einbeziehung der Dimension der Rezeption und Wirkung in die Methodologie der Literaturwissenschaften; er will damit die Kluft zwischen der gesellschaftlichen und der ästhetischen Funktion der Literatur überbrücken, die beiden wesentlichen Aspekte der literarischen Erscheinungen gleichermaßen erfassen, um zur Neubelebung der Literaturgeschichte beizutragen.



Nur die Aufnahmeweise des Lesers, behaupten die tschechischen Strukturalisten, und nicht die des Autors sei für das Begreifen der eigentlichen, künstlerischen Bestimmung des Werks grundlegend. Nur seine Haltung gegenüber dem Kunstwerk sei ästhetischer Natur, während die des Autors auch von außerästhetischen Gesichtspunkten – begründet durch Schwierigkeiten handwerklicher Art beim Schaffensprozess – geprägt sei.<sup>44</sup>

Mit der starken Aufwertung der Position des Lesers geht die Aufwertung der Position des Theaterzuschauers einher. Manfred Wekwerth erklärt diesen zum „primären Spieler“.<sup>45</sup> Laut Jan Mukařovský hängt von der Auffassung des Theaterpublikums nicht nur der Sinn dessen ab, was auf der Bühne geschieht, sondern auch der Sinn der Sachen, die sich auf der Bühne befinden.<sup>46</sup>

Die Antwort auf die Frage: Welche Sinngebung der deutschsprachige Leser bzw. der Zuschauer dem Gombrowiczschen Werk verleiht, macht sich die vorliegende Arbeit zu ihrer Aufgabe. Um die Ingardensche Terminologie aufzugreifen, wird es darauf ankommen, die Konkretisationen des Werks in ihrer Variabilität festzuhalten.<sup>47</sup> Mit Mukařovský und Vodička zu sprechen, geht es um die Erschließung der sich in der Zeit wandelnden Bedeutung des Werks, d.h. des ästhetischen Objekts.

*Wenn wir (...) die Rezeption untersuchen, so wird unsere Aufmerksamkeit vom eigentlichen Werk auf das ästhetische Objekt*

---

<sup>44</sup> J. Mukařovský: Beabsichtigtes und Unbeabsichtigtes in der Kunst. In: ders.: Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik. München 1974, S. 37.

<sup>45</sup> *Es ist falsch, die sogenannte Stille im Zuschauerraum nur als tatenlose Ergriffenheit zu deuten ... In Wirklichkeit aber zeigt „Stille“ zunächst nichts anderes, als daß der Zuschauer begonnen hat zu spielen. Die Vorgänge auf der Bühne werden für ihn zu seinen Vorgängen, die er gleichzeitig am inneren Modell in seinem Kopf und an ihrer gegenständlichen Entsprechung auf der Bühne spielt.* M. Wekwerth: Theater und Wissenschaft. München 1974, S. 82. In dem Ansatz stimmt Arno Paul mit Wekwerth überein, und betont ausdrücklich, dass Theater nur in einer dialektischen Disposition vorhanden sei: als „gemeinsames Resümee von Bühne und Zuschauerraum“. *Diesseits der Rampe mag sich noch so viel abspielen; wenn man jenseits der Rampe nicht entsprechend mitspielt, hat es Theater nie gegeben.* A. Paul: „Theater als Kommunikationsprozeß“. In: Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Hrsg. H. Klier. Darmstadt 1981, S. 244.

<sup>46</sup> J. Mukařovský: Zum heutigen Stand einer Theorie des Theaters. In: Moderne Dramentheorie. Hrsg. A. van Kesteren u. H. Schmid. Kronberg 1975, S. 92-94.

<sup>47</sup> *1. Das literarische Werk ‚lebt‘, indem es in einer Mannigfaltigkeit von Konkretisationen zur Ausprägung gelangt, 2. Das literarische Werk ‚lebt‘, indem es infolge immer neuer, durch Bewusstseinssubjekte entsprechend gestalteter Konkretisationen Verwandlungen unterliegt.* R. Ingarden: Das literarische Kunstwerk. Tübingen 1965, S. 370-371.

*gelenkt, mit dem das Werk im vorliegenden Fall im Bewußtsein des Betrachters identifiziert wird.*<sup>48</sup>

Da die Lektüre- bzw. die Theatereindrücke des breiten Leser-/Zuschauerpublikums schriftlich nicht kodifiziert und damit nicht auszuwerten sind, wird vorgeschlagen, auf die vom professionellen Leser/Zuschauer d.h. vom Literatur-/Theaterkritiker verfassten Kritiken zurückzugreifen.

*Der Kritiker hat in der Gesellschaft derjenigen, die am literarischen Leben teilnehmen und sich auf das Werk hin orientieren, seine festgelegte Funktion. Seine Pflicht ist es, sich über ein Werk als ästhetisches Objekt auszusprechen, die Konkretisationen des Werks, d.h. seine Gestalt vom Standpunkt des ästhetischen und literarischen Empfindens seiner Zeit festzuhalten und sich über dessen Wert im System der gültigen literarischen Werte zu äußern.*<sup>49</sup>

Im Fall der Rezeption von Gombrowicz handelt es sich um insgesamt 283 literaturkritische Artikel der deutschsprachigen überregionalen Zeitungen und Zeitschriften wie *Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurter Rundschau, Neue Zürcher Zeitung, Süddeutsche Zeitung, Der Tagesspiegel, Die Welt, Die Zeit, Akzente, Christ und Welt, Der Monat* und *Theater heute* sowie der regionalen wie *Göttinger Tageblatt, Kölner Stadtanzeiger, Rheinische Nachrichten, Saarbrücker Zeitung, Salzburger Nachrichten, Stuttgarter Zeitung* und *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*. Zu *Ferdydurke* liegen 16 Artikel vor, zu den *Tagebüchern* 14, zu *Pornographie* 17, zu *Trans-Atlantik* 9, zu *Kosmos* 7, zu den *Besessenen* 8, zu *Yvonne* 130, zu *Die Trauung* 54 und zu der *Operette* 28.

Mehrheitlich vertreten ist neben den unterrepräsentierten Essays, Feuilletons, Interviews und Autorenporträts die verbreitetste Sorte der Kritik: die Rezension.

Nach einem Exkurs in die an Gombrowicz interessierte deutschsprachige Literaturwissenschaft wird zunächst eine sorgfältige, themenorientierte Auswertung der literaturkritischen Artikel über die Prosawerke vorgenommen, die in den 60er Jahren im Neskeverlag und in den 80ern im Hanserverlag erschienen sind. Anschließend werden in chronologischer Reihenfolge die

---

<sup>48</sup> F. Vodička: Die Konkretisation des literarischen Werks. Zur Problematik der Rezeption von Nerudas Werk. In: Die Struktur der literarischen Entwicklung. Hrsg. F. Boldt, J. Striedter. München 1976, S. 94.

<sup>49</sup> Ebd. S. 64.

Theateraufführungen zu *Yvonne*, *Die Trauung* und *Operette* aus der Sicht der Kritik betrachtet. Das literatur- und theaterkritische Material wird um die Beiträge zu Gombrowiczs Aufenthalt in Berlin 1963 (Kap. 6) und zu den Feierlichkeiten anlässlich des 100. Geburtstages des Autors im Jahre 2004 (Kap. 18) ergänzt. Die Arbeit berücksichtigt ebenso die brisanten zeitgenössischen ästhetisch-politischen Debatten um das Werk (siehe *Pornographie*) in Polen wie in Deutschland. Die Untersuchungen zielen auf die vollständige Wiedergabe des Rezeptionsprozesses von Gombrowicz im deutschsprachigen Raum ab.

### **3. Forschungsstand in der Literatur- und Theaterwissenschaft**

Ein Überblick über den aktuellen Forschungsstand zur Gombrowiczs Rezeption in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft soll die Vergleichsmöglichkeiten zu der Leistung des Genres der Literatur- und Theaterkritik bieten. Es wird zu zeigen sein, dass die Kritik keineswegs einen minderen Beitrag zu dem untersuchten Rezeptionsprozess geleistet hat und von daher eine volle Legitimation als Untersuchungsgegenstand erlangt.

Die erste deutsche Studie zu Gombrowicz (1962) entspringt der Feder Hans Mayers<sup>50</sup> und behandelt schon vorweg einige Fragen, die später brisante Debatten nach sich ziehen. Mayer setzt *Ferdydurke* und *Pornographie* in ein komplementäres Verhältnis zueinander: Indem das erste Buch als phantastisch anmutender Roman das reale Polen 1937 abbilde, stelle das letztere, das die historischen Realitäten wiedergibt, das imaginäre Polen 1943 dar. Wichtig ist, dass Mayer zwar Gombrowiczs Gedankengänge mit der Philosophie von Sartre verbindet, gleichzeitig aber auf der vollkommenen Autonomie des ersten beharrt. In puncto der Politisierung der Gombrowiczschen Bekenntnisse zur Unreife, die den polnischen Staat symbolisieren soll, stößt er auf Widerstand. François Bondy will die Unreife entpolitisiert wissen und sie ausschließlich in anthropologischen Kategorien verstehen.<sup>51</sup> Mayer folgend, veröffentlicht er 1965 in *Akzente* einen Artikel, in dem er in Gombrowiczs Werk vorgefundene unzählige unvollendete oder simulierte Duelle unter dem Begriff „Schattenduelle“ zusammenführt und

---

<sup>50</sup> H. Mayer: Ansichten des Witold Gombrowicz. In: ders.: Ansichten. Zur Literatur der Zeit. Reinbek b. Hamburg 1962, S. 180-192.

<sup>51</sup> F. Bondy: Schwierigkeiten beim „Ansichten“-Lesen. In: Der Monat, Jg. 15, 1962/63, H. 178, S. 67-76.

damit einen Begriff schafft, der bis heute zum Inventar Gombrowicz'scher Metapoetik gehört.<sup>52</sup> Der unerschütterliche Glaube an die Konstellationen der Symmetrie und Komplementarität sowie die zelebrierte Theatralität der einzelnen Figuren werden als Ursachen der Schattenduelle erkannt, ein explosives Lachen als deren erlösende Wirkung.

Eine interessante Studie über die literarischen und philosophischen Affinitäten zwischen Gombrowicz, Witkiewicz und Schulz, die Bondy ein Dreigestirn der polnischen Avantgarde nennt, verfasst Wolfgang Hädecke 1973 in *Literatur und Kritik*.<sup>53</sup> Er deckt darin überraschend viele gemeinsame Wege der drei Zeitgenossen in ihrem Berufs- und Privatleben auf. Die aneinander grenzenden, zum Teil völlig miteinander übereinstimmenden Ansichten der Dichter werden aber bei der schematischen Aufzählung ungeachtet der Kategorisierung in die Leitmotive der Literatur und Kunst, in Erfahrungen im Intimen und Privaten und in die philosophischen Axiome durcheinandergewirbelt: Einem Untertitel über die demontierte Wirklichkeit folgt eins über die Eltern, über die Beine, Gesichter, das Weib, die Natur und das Theater. Es bleibt auch unverständlich, warum Hädecke die Aufzählung der von Gombrowicz, Schulz und Witkiewicz geteilten Ansichten bei dem Thema „Weib“ kulminieren lässt. Während Witkiewicz bekanntlich der Frau die Dominanz-Rolle zuspricht, Schulz ihr gar erlaubt, die Männer unterwürfig und sexuell hörig zu machen, wehrt sich Gombrowicz vehement dagegen, weil die Frau nach seiner Auffassung zu schweigen hat. Nichtsdestotrotz ist Hädeckes Studie wegen des angesammelten Materials bedeutend und als ein Fundament für die weitere Ausarbeitung des Themas ergiebig. Einen kleinen Vorgeschmack darauf gibt die *Süddeutsche Zeitung*, die schon sechs Jahre zuvor den Freundschaftsbund zwischen Gombrowicz und Schulz und deren

---

<sup>52</sup> F. Bondy: Witold Gombrowicz oder: Die Schattenduelle eines polnischen Landedelmannes. In: *Akzente*, Jg. 12, 1965, H. 4, S. 366-383.

<sup>53</sup> W. Hädecke: Seltsame Dreieinigkeit: Witkiewicz, Schulz, Gombrowicz. In: *Literatur und Kritik*, Jg. 8, 1973, S. 390-408. Es ist interessant, dass die drei Autoren – in den 30er Jahren stark voneinander gehalten – erst im Zuge der gemeinsamen intensiven Rezeption im Ausland in den 60er und 70er Jahren in Polen zu einem Dreigestirn der Literatur der Zwischenkriegszeit erklärt werden. Ende der 90er versucht Włodzimierz Bolecki die in den Differenzen liegenden Gemeinsamkeiten in ihrem Kunstverständnis aufzuzeigen und damit einen Bogen zu der Rezeption der Autoren in der Zwischenkriegszeit zu schlagen. Während Gombrowicz auf die zwischenmenschlichen Beziehungen ankomme, sei Witkiewicz an der Beziehung des Menschen zur Geschichte interessiert und Schulz an dem Geheimnis des Seins als Metamorphosenmysterium. W. Bolecki: *Witkacy – Schulz – Gombrowicz*. In: *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*. Kraków 1999, S. 115-134.

Seelenverwandschaft dokumentiert hat. In Fragmenten bietet sie den Zeitungslesern laut der Hanser-Ausgabe die Auszüge aus dem Briefwechsel zwischen Gombrowicz und Schulz aus dem Jahr 1938 dar.<sup>54</sup>

Noch vor dem Verfassen des Aufsatzes über die *Seltsame Dreieinigkeit* beschäftigt Hädecke das Thema der von Gombrowicz unermüdlich behandelten Dialektik der Form. In *Neue Rundschau* 1972 unternimmt er den ersten Versuch, dem deutschsprachigen Publikum den für Gombrowiczs Werk signifikanten Universalbegriff der Form bekanntzumachen.<sup>55</sup> Insbesondere kehrt er dessen zerstörerische und deformierende Seite hervor, welcher Gombrowicz einen lebenslangen Kampf erklärt hat. Hädecke entgehen nicht Gombrowiczs Zweifel daran, dass der Kampf aussichtslos sei, weil die Zerstörung der Form die Erschaffung einer neuen mit sich bringe. Die Studie kann auch am Ende auf ihre aufklärende Tonart nicht verzichten. Letztlich referiert Hädecke Gombrowiczs Themen über das übermutige Ich, das Polentum der Zweitrangigkeit und seine Neigung zu den niederen Sphären der menschlichen Natur, indem er sich – auf den Selbstkommentar verzichtend – vorwiegend auf die Tagebuchnotizen und andere autobiographische Schriften stützt.

Im gleichen Jahr beschäftigt sich Heinrich Kunstmann, der 1964 *Yvonne* für die deutsche Ausgabe übersetzt hat, mit den das Drama konstituierenden antiästhetischen Elementen, denen er – als Mitteln der Gombrowiczschen Schock-Taktik – einen markanten Stellenwert in dessen Gesamtwerk zuerkennt.<sup>56</sup> In Anlehnung an den von Julian Przyboś geprägten terminus technicus des Turpismus weist Kunstmann im Drama das Vorhandensein einer turpistischen Kraft nach, die den gesamten Aufbau und Handlungsablauf *Yvones* bestimme. Unter diesem Aspekt macht er auf die Berührungspunkte des Stückes von Gombrowicz mit der Novelle *Schlanke Yvonne* (1911) von Adam Grzymala-Siedlecki und dem Drama *Die Löffel und der Mond* (1931-1932) von Emil Zegadłowicz aufmerksam. Nach den geistigen Hintergründen des Dramas sucht

---

<sup>54</sup> Bruno Schulz und Witold Gombrowicz. In: Süddeutsche Zeitung, 18./19. Nov. 1967.

<sup>55</sup> W. Hädecke: Rebellion gegen die Form. In: Neue Rundschau, Jg. 83, 1972, H. 2, S. 243-257.

<sup>56</sup> H. Kunstmann: Über Witold Gombrowicz's *Iwona księżniczka Burgunda*. In: Die Welt der Slaven, Bd. 18 (1973), S. 236-246.

auch Alek Pohl fast drei Jahrzehnte später.<sup>57</sup> Diesesmal ist nicht der Turpismus das Kriterium der geistigen Verwandtschaft, sondern die Sensibilität gegenüber den Antinomien. *Yvonne* von Gombrowicz wird demnach in parodistische Opposition zu dem die Romantik trivialisierenden Roman *Die Aussätzige* von Helena Mniszek gesetzt. Vor diesem Hintergrund verweist Pohl auf die Geistesväter Gombrowiczs, die seinen Scharfsinn für die Gegensätze in Kunst und Leben erheblich beeinflusst hätten: Karol Irzykowski (1873-1944), Tadeusz Peiper (1891-1969), Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885-1939) und Stanisław Przybyszewski (1878-1911). In die gleiche Rezeptionssparte, in die Kunstmann und Pohl gerechnet werden können, passt auch Karl Dedecius, weil er nicht zuletzt seine Studie über Gombrowiczs *Trauung* in Anlehnung an die traditionsreiche Dramen- und Theatergeschichte Polens behandelt.<sup>58</sup> In Adam Mickiewicz und Stanisław Wyspiański erkennt er zwar Gombrowiczs direkte Vorläufer, stellt aber im selben Atemzug fest, dass der Autor auf sie nur zwecks der parodistischen Auseinandersetzung zurückgreife, die die Befreiung vom nationalen Pathos zur Folge haben sollte.

Auch Brigitte Schultze bedient sich bei der Betrachtung des Dramas *Die Trauung* eines Vergleichs und setzt es in die Nähe Sławomir Mrożeks Drama *Tango*. Es wird vorgeführt, wie die Protagonisten der beiden Dramen sich der Trauung als eines Instruments bedienen, um die verlorengegangene Ordnung in ihrer Umwelt wiederherzustellen. Weil sie die Trauung als Mittel für andere Zwecke als die Liebe in Szene setzten, so das Fazit, würden sie an der Aufgabe der Weltverbesserung scheitern müssen.<sup>59</sup> Herta Schmid sinniert wie Schultze über die Funktion des Trauungszeremoniells, allerdings auf der Grundlage der Traumlogik.<sup>60</sup> Die hier untersuchte Trauung basiert zwar auf Liebe, beherbergt aber den Wunsch des Protagonisten nach dem Alleinbesitz seiner Auserwählten.

---

<sup>57</sup> A. Pohl: Anmerkungen zu den literarischen und geistigen Hintergründen des Dramas *Iwona, księżniczka Burgunda* von Witold Gombrowicz. In: Zeitschrift für Slavische Philologie, Bd. 49 (1989), H. 1, S. 70-96.

<sup>58</sup> K. Dedecius: Ein Drama als Parodie eines Dramas. In: Akzente, Jg. 18, 1971, H. 4, S. 296-309.

<sup>59</sup> B. Schultze: Die Ablösung einer gegebenen Ordnung durch eine andere bzw. die Schaffung einer neuen Form. In: Hochzeit und Trauung in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Göttingen 1982, S. 53-67.

<sup>60</sup> H. Schmid: „Der Nackte Finger“. Zur Theatralisierung der Gegenstände in Witold Gombrowiczs *Ślub (Die Trauung)*. In: Text – Symbol – Weltmodell. Johannes Holthausen zum

Die Intrige eines Unruhestifters bringt den Protagonisten um den Erfolg, die Liebe durch die Trauung absichern zu können. Schmid demonstriert, wie nach dem misslungenen Vollzug der Trauung und der damit einhergehenden Auflösung der Familienbande das System der Macht anstelle des Familiensystems die Oberhand gewinnt. Hierin schliesst sich ihren Ausführungen Norbert Franz an, der die Logik der Macht als Triebfeder der Handlung des Dramas auslegt.<sup>61</sup>

Dem Roman *Trans-Atlantik* widmet Krystyna Schmidt 1974 die Untersuchung über die markanten Stilmerkmale, die Gombrowicz hier wie in keinem anderen Buch berühmt und berüchtigt gemacht haben.<sup>62</sup> Nach der vorbildlichen, eingehenden Analyse der Sprachformen auf der morphologischen, syntaktischen und semantischen Ebene kommt Schmidt zu der Auffassung, dass die Stilelemente in *Trans-Atlantik* einen Indikator für Gombrowiczs Verhältnis zu Polen abgäben. Diese würden im bewussten Rückgriff auf herkömmliche literarische Stilmittel des 19. Jahrhunderts eines Mickiewicz, Kraszewski und Sienkiewicz mit dem Zweck eingesetzt, diese zu parodieren. In der Parodie der tradierten Stilmittel – vorwiegend handelt es sich hier um Diminutiva, Wortwiederholung, Invokation, Onomatopöie, Archaismen, Farbadjektive, Epitheta ornantia u.a. – sieht Schmidt die von Gombrowicz beabsichtigte Kritik an der nationalistischen Gesinnung der Schöpfer dieser Mittel im 19. Jahrhundert wiedergespiegelt.

Unter den literaturwissenschaftlichen Zeitschriftenaufsätzen aus den 80er Jahren verdienen die von Dietrich Scholze und François Bondy wegen der darin aufgefangenen neuen forschungsrelevanten Ansatzpunkte einige Aufmerksamkeit. In dem Artikel für die *Zeitschrift für Slavistik* siedelt Scholze Gombrowiczs Werk literaturgeschichtlich zwischen Moderne und Postmoderne an.<sup>63</sup> Für modernistisch erachtet er Gombrowiczs Strategie der Selbstinszenierung und die Hypertrophierung seiner Persönlichkeit, die laut Scholze im postmodernistischen Sinne im Spätwerk in die Offenlegung der Banalisierung und Verramschung

---

60. Geburtstag. Hrsg. J. R. Döring-Smirnow, P. Rehder, W. Schmid. München 1984, S. 457-487.

<sup>61</sup> N. Franz: Entblumung statt Trauung. In: *Zeitschrift für Slavische Philologie*, Bd. 51 (1991), S. 174-195.

<sup>62</sup> K. Schmidt: Der Stil von W. Gombrowicz' *Trans-Atlantyck* und sein Verhältnis zur polnischen literarischen Tradition. Meisenheim am Glan 1974.

<sup>63</sup> D. Scholze: Gombrowicz zwischen Moderne und Postmoderne. In: *Zeitschrift für Slavistik*, Bd. 33 (1988), S. 84-90.

historischer Tatbestände umfunktioniert wird. Bondy hingegen bemüht sich, den Einfluss der Radikalität von Gombrowiczs Ansichten auf dessen Werk und seine Kunstform aufzuzeigen.<sup>64</sup> Als radikal betrachtet er folgende Ansichten: die Verordnung der Rückkehr zur Unmündigkeit, die Unterwerfung des Menschen unter das Diktat des Anderen, die Faszination für die Obszönitäten des Alltags und die Dominanz des Körperlichen über das Geistig-Ideelle.

1986 geht Zbigniew Wilkiewicz in der Studie zu *Kosmos* der Frage nach, inwiefern Gombrowicz seine theoretisch-diskursiven Aussagen zum Menschenbild mit Hilfe des Ich-Erzählers und seiner Personendarstellung im Roman umgesetzt hat.<sup>65</sup> Dafür beschäftigt er sich zunächst mit der Rekonstruktion des die Intentionen des Autors verinnerlichenden Textes und vergleicht sie mit seinen Tagebuchaussagen. Das Ergebnis fällt eindeutig und klar aus: der Roman kann als Summe des spezifischen Gombrowiczschen Weltbildes betrachtet werden, welches einen Menschen erscheinen lässt, der unauthentisch, ambivalent, der wahren Gefühle und seelischen Regungen unfähig, als reine Funktion für die Textstruktur eingesetzt ist.

Eine deutliche Steigerung auf der qualitativen und innovativen Leistungsebene der Literaturwissenschaft bringen die Arbeiten, die im Verlauf der 90er Jahre erscheinen. Den Auftakt bildet Jan Ij. van der Meer mit der Untersuchung des semantischen Universums von Gombrowicz vor dem Hintergrund seines Prosa- und Dramenwerks (außer den drei vollendeten Dramen wird in die Untersuchung auch das Fragment gebliebene Drama *Geschichte* miteinbezogen).<sup>66</sup> Er geht dabei von Gombrowiczs Formbegriff aus, um, ihn in Form und Anti-Form zersplitternd, zu einem konstanten Indikator für die semantischen Stimmungen im Werk zu gelangen. Bedeute die Form stereotype, konventionelle Äußerungs- und Verhaltensweisen, die Gombrowiczs Individuen einander auferlegen, so stehe die Anti-Form als Gegenstück zu der Form immer als ihr Provokateur da und mache sich anarchistische, anti-soziale oder auch anti-ästhetische Elemente des Werks zu Nutze. Weder die eine noch die andere Formvariante kann aber laut der Studie die

---

<sup>64</sup> F. Bondy: Witold Gombrowicz – Schriftsteller „an der äußersten Grenze“. In: Neue Rundschau 1983, H. 1, S. 125-137.

<sup>65</sup> Z. Wilkiewicz: Personendarstellung und Menschenbild im *Kosmos* Witold Gombrowiczs. Mainz 1986.

<sup>66</sup> Meer, Jan Ij. van der: Form vs. Anti-Form. Das semantische Universum von Witold Gombrowicz. Amsterdam 1992.



thematische Struktur der verworrenen zwischenmenschlichen Beziehungen glätten.

Olaf Kühl bricht 1995 mit den von Gombrowicz selber fixierten Deutungsmustern und begibt sich auf das Gebiet der Psychoanalyse, um von dort aus das Werk zu beleuchten. In seiner Dissertation über *Stilistik der Verdrängung*<sup>67</sup> definiert er Gombrowiczs Stil als Rede der Unbestimmtheit, die durch die Polysemie des sprachlichen Ausdrucks erreicht werde. Kühls Bemühungen gehen dahin, diese Mehrdeutigkeit als Folge Gombrowiczs maskierter Erotik auf der lexikalischen wie der syntaktischen Ebene an ausgewählten Beispielen aufzuzeigen.

Auch in dem ein Jahr später veröffentlichten Aufsatz über die Hintergründe und Nebenwirkungen von Gombrowiczs unausgelebter Homosexualität möchte Kühl nur ungern das Terrain der Psychoanalyse verlassen.<sup>68</sup> Mit Sigmund Freud deutet er Gombrowiczs lebenslange Flucht vor heterosexuellen Beziehungen mit dessen verstörtem Verhältnis zu der Mutter. Mittels des von Jacques Lacan ergründeten Spiegelstadiums als Bildner der Ichfunktion erklärt er die Zerrissenheit des Protagonisten Józio aus *Ferdydurke* zwischen der Euphorie über den eigenen im Spiegel sichtbar gewordenen Körper und der Angst vor dessen Zerstückelung. Überhaupt spielt der visuell-körperliche Aspekt in seiner Studie eine besondere Rolle. Kühls Verdienst liegt hier auch darin, die breit diskutierte Gombrowiczsche Form auf der elementaren Ebene auf das Bild des Körpers zurückzuführen: Wenn es also im Roman heißt, dass Józio die Qualen der Form erlebt, ist das ein Hinweis auf seine Probleme mit dem eigenen Körper. Józios Probleme sind nach der Auffassung von Kühl Gombrowiczs Probleme.

Der Roman *Ferdydurke*, bei Kühl noch samt anderen Prosawerken behandelt, steht in der Kollektivarbeit von Hanjo Berressem und Ulrich Prill sowie in der von Brigitte Schultze und Beata Hammerschmid im Zentrum der literaturanalytischen Untersuchung. Berressem und Prill beschränken sich nicht – wie das bisher gehandhabt wurde – auf eine Randnotiz über die Nachklänge von

---

<sup>67</sup> O. Kühl: *Stilistik der Verdrängung. Zur Prosa von Witold Gombrowicz*. Berlin 1995. Die erweiterte und aktualisierte polnische Ausgabe wird für die Reihe *Polonica Leguntur* im Krakauer Verlag Universitas (Hrsg. Marek Zybur) unter dem Titel *Gęba erosa. Tajemnice stylu Gombrowicza* im Sommer 2005 erscheinen.

<sup>68</sup> O. Kühl: Die Dunkelheit enthielt den barfußigen Burschen. In: *Akzente*, Jg. 43, 1996, H. 3, S. 122-138.

Dantes *Divina Commedia* in *Ferdydurke*, sondern untersuchen die beiden Texte im Vergleich zueinander vor dem Hintergrund Gombrowiczs Polemik in *Sur Dante*<sup>69</sup> und heben dabei die *Divina Commedia* als einen wichtigen Subtext von *Ferdydurke* hervor.<sup>70</sup> Demnach begibt sich Józio in Dantes Fußstapfen auf eine Reise in das infernalische Jugendalter zurück. Die erlebten Abenteuer weisen die Autoren als eine parodistische Destruierung dessen aus, was Dante auf dem Weg ins Inferno zugestoßen ist. Józios Weggefährten finden ansonsten laut der Studie ihre Postfigurationen ex negativo in Dantes Helden (Professor Pimko verweise auf Vergil, Józios Verlobte Zosia auf Dantes Geliebte Beatrice). Bezüglich der Darstellung der Hölle wird behauptet, dass die Vorstellungen Dantes und Gombrowiczs insofern auseinandergehen, als der eine die Metaphysik physikalisiert und der andere es pervertierend, die Physik metaphysikalisiert wollte. Bedeute für Gombrowicz die Hölle die menschliche Hölle vor dem Tod, so sei das danteske Inferno post mortem zu verstehen.

Brigitte Schultze und Beata Hammerschmid behandeln den Roman fernab der außerirdischen Welten und gehen auf das darin ebenso untergebrachte Alltägliche ein.<sup>71</sup> Sie wenden sich bei *Ferdydurkes* analytischer Betrachtung den inszenierten Mahlzeiten als dessen Schlüsselkategorien zu, die ihrer Meinung nach äußerst plastisch die literarische Modellierung von zwei Lebenswelten, der fortschrittlichen städtischen Intelligenz und dem altmodischen Landadel als zwei kontrastiv aufeinander bezogenen Kulturmodellen darstellen. In der Adelsfamilie würden im Vergleich zu der Ingenieursfamilie z.B. übermäßig viele üppige Mahlzeiten serviert, weil dort dem Essen und Trinken eine hohe Lebensqualität zukomme. Der „Ober-Welt“ des Landadels setzen die Autorinnen die „Unter-Welt“ des Dienstpersonals (pan vs. cham) entgegen, welches die Ess- und Trinkinszenierungen der Herrschaften in der Zuschauerrolle nur zu bestätigen habe. Zum Abschluss ihrer Arbeit schenken Hammerschmid und Schultze noch einige Aufmerksamkeit den zwei Übersetzungsfassungen – der einen von Walter

---

<sup>69</sup> *Sur Dante* erscheint als Einzelveröffentlichung 1968 in einer polnisch-französischen Ausgabe bei L'Herne. Sie befindet sich auch bis auf einen, nicht auf Dante bezogenen Abschnitt in Gombrowiczs *Tagebuch*, (TB, S. 936-950).

<sup>70</sup> H. Berresse, U. Prill: ...die entbrannten Degenspitzen/Von mächt'gen Gegnern...Witold Gombrowicz' *Lectura Dantis*. In: *Arcadia*, Bd. 28 (1993), H. 1, S. 23-41.

<sup>71</sup> Hammerschmid, Beata; Schultze, Brigitte: *Inszenierte Kultur: Mahlzeiten in Gombrowiczs Ferdydurke – polnisch und deutsch*. Göttingen 1996.

Tiel aus dem Jahr 1960 und der anderen von Rolf und Hilde Fieguth aus dem Jahr 1983 –, um zu dem wenig überraschenden Ergebnis zu kommen, dass erst die spätere Fassung insbesondere in Hinblick auf die künstlerische Hervorhebung der sozialen Kulturmodelle dem Original näher käme.

Die folgenden Studien nehmen das alte Rezeptionsparadigma wieder auf. Während Maria Maskala das von der Kritik inzwischen ausführlich durchdiskutierte, von Gombrowicz vorgegebene Thema seines Menschenbildes behandelt, hebt Grzegorz Gugulski den vom Autor gerne thematisierten Aspekt des Egozentrismus als den Leitsatz auf seiner Lebens- und Berufsbahn hervor.<sup>72</sup> Birgit Harreß setzt zu allem Überfluss neben dem von van der Meer festgelegten Begriffspaar Form vs. Antiform den Begriff der Un-Form und konstruiert ihn – nach dem Vorbild des von Gombrowicz gebrauchten Begriffs der Unreife, der das noch nicht fertig Gestaltete und das Gestaltlose impliziert – als den letzten Rettungsanker für die Form- und Anti-Formwelten.<sup>73</sup> Aus ihnen, wie auch aus den angestregten Bemühungen ihres Kollegen lässt sich bei aller Waghalsigkeit der entworfenen Theoreme jedenfalls die Faszination ablesen, welche von Gombrowiczs Dialektik der Form ausgeht.

Von dem festgefahrenen Rezeptionsparadigma weicht dann wieder Silke Glitsch mit ihrer Studie ab, welche *Berliner Notizen* (1965) von Gombrowicz mit *Ein Ort für Zufälle* (1984) von Ingeborg Bachmann vergleicht und sich um die Herausarbeitung von strukturellen Affinitäten bemüht.<sup>74</sup> Beide Dichter erscheinen hier in der Darstellungs- und Wahrnehmungsweise der Stadt Berlin sehr ähnlich. Beide spürten die tödliche Krankheit in der Stadt und führten diese auf die Verdrängungsmechanismen der Bewohner zurück, die im Konsumrausch der Wirtschaftswunderperiode die nationalsozialistische Vergangenheit zu vergessen schienen. Die Empörung Bachmanns und Gombrowiczs darüber sieht Glitsch auf der strukturellen Ebene in der Überführung der realen alltäglichen Vorkommnisse in das Groteske und Surreale wiedergegeben. Außerdem interessant, weil

---

<sup>72</sup> M. Maskala: Einige Aspekte der Anthropologie Gombrowiczs. In: Die Welt der Slaven, Bd. 47 (2002), S. 307-330; G. Gugulski: Die Selbstdarstellung im Tagebuch. Am Beispiel des *Tagebuchs Witold Gombrowicz*. Wien 2002.

<sup>73</sup> B. Harreß: Die Dialektik der Form. Das mimetische Prinzip Witold Gombrowiczs. Frankfurt a. Main 2001.

<sup>74</sup> S. Glitsch: Ingeborg Bachmann und Witold Gombrowicz. In: Göttinger Tage der polnischen Literatur. Hrsg. R. Lauer u. L. Żyliński. Göttingen 2004, S. 81-93.

irritierend, ist ihre Beobachtung von Abwehrmechanismen bei den Kritikern, die in der Besprechung der Berlinschilderungen mehrheitlich das Thema der sowohl von Bachmann als auch von Gombrowicz implizit geforderten Vergangenheitsbewältigung ausgeklammert haben.

Eine neue Ära in der Rezeptionsgeschichte Gombrowiczs auf dem Gebiet der Literaturwissenschaft kündigt die Dissertation des angehenden Wiener Philosophen Marcin Barcz über die Elemente des Konstruktivismus in der polnischen Literatur an.<sup>75</sup> Auf der interdisziplinären Plattform des Konstruktivismus – verstanden als eine spezifische erkenntnistheoretische Position, in der die Wirklichkeit ein Produkt der menschlichen Kognition darstellt – nimmt sich Barcz vor, das Werk von Gombrowicz neben dem von Stanisław Lem und Edward Stachura zu diskutieren. Mit der Hervorhebung von Textpassagen bei Gombrowicz, in denen die Rede von der sich erstmal im Bewusstsein seiner Protagonisten konstituierenden Wirklichkeit ist, meint er die Fragen nach dem Konstruktivismusprinzip in Gombrowiczs Werk beantwortet zu haben. Interessanter ist sein Versuch der Interpretation der mehrmals und hartnäckig dargelegten Überzeugung Gombrowiczs, ein radikaler Realist zu sein; einer Überzeugung, die angesichts der übersteigerten Groteske in seinen Werken absurd erscheint. Das Dilemma löst Barcz – dieses Mal sehr einleuchtend – mit der an Gombrowiczs Werk verifizierten Parole des Konstruktivismus, die neben einer „objektiven Realität“ die Existenz einer bei Gombrowicz vorherrschenden, im intersubjektiven Bewusstsein „erfundenen Realität“ annimmt.

#### **4. *Ferdydurke***

Mit der Veröffentlichung der Werke von Gombrowicz hat Günter Neske in Pfullingen begonnen. Angeregt durch Andrzej Wirth, den damaligen Redakteur der Warschauer Literatur-Zeitschrift *Nowa Kultura*, bringt er im Jahre 1960 den Erstlingsroman *Ferdydurke* in der Übersetzung von Walther Tiel heraus, den er wie folgt ankündigt:

*Mit diesem Roman beginne ich den für uns wichtigsten polnischen Dichter unserer Zeit, der zugleich einer der eigenartigsten und*

---

<sup>75</sup> M. Barcz: Elemente des Konstruktivismus in der polnischen Literatur. Wrocław 2003.

*einflußreichsten Künstler Europas ist, in Deutschland bekanntzumachen.*<sup>76</sup>

Einige Kritiker, wie z.B. Kricheldorf, stellen gleich erleichtert fest, dass Anfang der 60er ein Buch aus der Feder eines polnischen Autors den westlichen Literaturen in nichts nachstehe und sich gar mit ihnen messen könne.<sup>77</sup> Mit sichtlicher Freude registriert er den Umstand, dass die polnische Literatur am Beispiel von Gombrowicz über die „Blut-und-Boden-Literatur“ hinausgewachsen sei und sich zugunsten der Universalproblematik des nationalen Kolorits entledigt hätte. Er nennt den Autor selber den bedeutendsten polnischen Schriftsteller der Gegenwart (der 60er Jahre), obwohl Gombrowicz zu der Zeit nach einem kurzzeitigen Erfolg um die „Tauwetterperiode“ von dem kommunistischen Regime wieder verboten ist und aus dem kollektiven Gedächtnis vieler Leser verschwindet. Zu den einflussreichen Autoren dieser Zeit gehören mit aller Sicherheit Sławomir Mrożek, Tadeusz Breza, Stanisław Lem, Alexander Watt, aber nicht Gombrowicz. Lediglich in Westeuropa, das seit 1961 durch die Berliner Mauer von den Staaten Mittel- und Osteuropas abgeschottet ist, kann der Autor mit der steigenden Popularität rechnen.

In den 80er Jahren, in denen Gombrowicz schon für viele Literatur- und Theaterkenner ein Begriff ist, beginnt der Hanser Verlag in München mit der neuen dreizehnbändigen Herausgabe seiner Werke. Jedes einzelne wird durch eine Reihe von Experten, darunter Rolf Fieguth, Fritz Arnold, Olaf Kühl und Renate Schmidgall neu überarbeitet. Einige Unstimmigkeiten der ansonsten guten Übersetzung Walther Tiels werden getilgt und verbessert, so dass man heute auf die vom Hanser Verlag stammenden Gombrowiczschen Werke mit voller Zuversicht zurückgreifen kann, während bei denen vom Pfullinger Neske Verlag eher Vorsicht geboten ist.<sup>78</sup> *Ferdydurke*, der 1983 im Ersten Band erscheint, wird mit dem Nachwort von Rolf Fieguth versehen, mit einem Text des Schriftstellers Bruno Schultz und einem Brief von Gombrowicz an seine Anhänger, die er *Ferdydurkisten* nennt.

---

<sup>76</sup> G. Neske zit. nach [anonym]: Pups-Pädagogie. In: Der Spiegel, 4. Jan. 1961, S. 55.

<sup>77</sup> H. Kricheldorf: *Ferdydurke*. In: Neue deutsche Hefte, Juli/Aug. 1961, S. 162-164.

<sup>78</sup> 1986 erscheint *Ferdydurke* auch in der ehemaligen DDR im Berliner Verlag Volk und Welt, leider in der unüberarbeiteten Version von Walther Tiel. S. Moser: Kompromittierte Heiligtümer. In: Sonntag, 12. Jan. 1986.

Zum ersten Mal wird der Roman in der *Süddeutschen Zeitung* und in der *Welt* an demselben Tag, dem 23. November 1960, besprochen. Gombrowicz, der sich zu der Zeit noch in Argentinien aufhält, und von dort aus die in Gang gesetzte Publikation verfolgt, wird von seinem Freund Konstanty Jeleński über die ersten literaturkritischen Stimmen aus Deutschland in Kenntnis gesetzt. Diese stammen von Marcel Reich-Ranicki und Wanda Bronska-Pampuch.<sup>79</sup> Wenn man die beiden zu vergleichen sucht, kommt man zu interessanten Ergebnissen. Bronska-Pampuch prognostiziert, dass *Ferdydurke* nicht jedermanns Geschmack treffen werde. Sie zitiert die kursierenden positiven Äußerungen und Lobeshymnen auf Gombrowicz und gesteht im gleichen Atemzug, dass die dem Autor bescheinigte Genialität und Verwandtschaft mit Franz Kafka sie nicht überzeugen. Ihre Zweifel hinsichtlich der hohen Qualität des Buches sind aber unbegründet und auf die Unfähigkeit der Rezensentin selber zurückzuführen, sich in den äußerst amüsanten und intelligenten Inhalt einzuarbeiten. Anstatt es zuzugeben, spricht sie von einem wunderlichen Autor und seinen nicht nachvollziehbaren verzwickten Gedankengängen und psychologischen Abgründen. Ihre Feststellung, dass die deutschen Leser sich in dem polnischen Milieu der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts unmöglich wiederfinden würden, trifft ebenso nicht zu. Denn die von Gombrowicz in *Ferdydurke* geschilderten Zeitphänomene wie die Sportbetätigungen der gesamten Gesellschaft oder die Emanzipationsbestrebungen der Frauen sind den Deutschen durchaus ein Begriff.

Wie grundsätzlich anders klingen die Worte von Reich-Ranicki, der nicht müde wird, das Buch enthusiastisch zu loben. Er räumt Gombrowicz nicht nur Genialität ein, sondern ist genauso gewillt, ihn mit Kafka zu vergleichen. Es wäre Ranicki aber unähnlich, hätte er dem Lob kein tadelndes Wort hinzugefügt. Signifikant sind solche Aussagen wie: *der Roman ist sehr bemerkenswert, aber teilweise langweilig*, oder: *man wird in ihm ein erstaunliches Gleichnis finden, dessen sich selbst Kafka nicht hätte zu schämen brauchen, und daneben leider nicht wenige banale oder oberflächliche Kapitel*.<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> M. Reich-Ranicki: Geknebelt, geschulmeistert, verpackert. Die Parabel vom Untergang des Intellektuellen – Der schwarze Humor eines Mannes aus Polen. In: *Die Welt*, 23. Nov. 1960; W. Bronska-Pampuch: Komplex der Unreife. Ein polnischer Roman. In: *Süddeutsche Zeitung*, 23. Nov. 1960.

<sup>80</sup> Ebd.

Nach der Zusammenstellung von Argumenten für und wider das Buch, resümiert er:

(...) mit einem durchschnittlichen Buch haben wir keinesfalls zu tun.<sup>81</sup>

Ranicki erkennt im Roman ein Gleichnis auf die Grundsituation eines Teils der polnischen Intelligenz der 30er Jahre, die sich dem Staat rechter Prägung infolge kultureller und politischer Repressalien unterwarf. Die Situation vergleicht er mit der im stalinistischen Polen, das die literarische Elite ebenso zu ‘verkindlichen’ versuchte, indem es ihr die Konventionen des Soziorealismus zum strikten Befolgen aufgab. Vor diesem Hintergrund haben Ranickis Schlussfolgerungen, aus denen hervorgeht, dass die Ohnmacht dieser Literaten sich in der Figur des Protagonisten widerspiegeln, seine unumstößliche Richtigkeit. Denn Józio – am Anfang des Romans als angehender Schriftsteller vorgestellt – wird bis zum Schluss den Einschüchterungsmechanismen ausgesetzt, denen er sich nur fluchtartig zu entziehen vermag, ohne Wert darauf zu legen, sich seines eigenen Verstandes zu bedienen. Er wird ebenso von einem konservativen Professor, wie von einer Oberschülerin im Zaum gehalten und schafft es nicht, deren Einfluss von sich gänzlich abzuschütteln. Der anonyme Kritiker spricht im *Spiegel* von einer in *Ferdynand* praktizierten Pups-Pädagogik, die auf einen Infantilismusprozess zielt, den Józio über sich ergehen lassen muss.<sup>82</sup> Bondy verweist dabei auf die Passivität des Protagonisten, der sich letzten Endes zum Verbleiben im Ungeformten und Nichtgeprägten entschließt.<sup>83</sup> Stadelmeyer behauptet hingegen, dass Józio trotz des ihm auferlegten Zwangs mit „bübischem Vergnügen zum unausstehlichen Flegel gebracht habe“.<sup>84</sup>

Ute Stempel erklärt wiederum das Aufbegehren des Protagonisten zum Hauptanliegen des Romans.<sup>85</sup> Den in den Rezensionen favorisierten Begriff des „Popos“ als Symbol für die Verkindlichungsdemagogie klammert sie bei ihrer Besprechung aus, um sich mit dem Begriff der „Fresse“ auseinander zu setzen. Mit diesem Begriff nennt Józio die zur Schau verstellten Gesichter der

---

<sup>81</sup> Ebd.

<sup>82</sup> [anonym], (Anm. 76)

<sup>83</sup> F. Bondy: Ein lyrischer Clown schreibt Romane. In: Deutsche Zeitung, 25./26. März 1961.

<sup>84</sup> P. Stadelmeyer: Reif sein ist nicht alles. *Ferdynand*. In: Frankfurter Hefte 1962, H. 9, S. 639-640.

<sup>85</sup> U. Stempel: Herrenloses Niemandsland. Witold Gombrowicz oder Wie der Sohn eines Landjunkers ein Schriftsteller wird. In: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt, 22. Jan. 1984.

Erwachsenen. Sein unermüdlicher Kampf gegen das Unauthentische der menschlichen Persönlichkeit ist für die Kritikerin ausschlaggebend.

Diese Deutungsrichtung, die noch weiter vertreten wird, ist um so interessanter, da der kleine Józio eindeutig in die Räder der Demagogie des Anderen gerät und sich lange Zeit von ihm demütigen lässt.

Hermann Burger, der die unvermeidliche Gefangenheit „hinter seiner (Józios) Fressenmaske“ konstatieren muss, möchte dem Protagonisten dennoch ein eigenes scharfsinniges Denken nicht absprechen.

*Im kleinen Josef, dem naiven und verpopten, steckt gleichzeitig der scharfe Beobachter, der die Paukenmentalität „pädagogischer Körper“ durchschaut.<sup>86</sup>*

Auch Cornelia Krauß will Józio nicht ausschließlich in der Opferrolle sehen.<sup>87</sup> Am Beispiel seines Aufenthalts in der Familie Jungmanns hebt sie seine Kunst des Provozierens hervor, die in der Demaskierung der Kläglichkeit des familiären Rollenspiels gipfle. Volker Klotz sucht nach den Gründen für Józios Infantilisierung nicht in den Einflüssen von außen, sondern in seinem eigenen Willen zur Gemütsverkindlichung.<sup>88</sup> Józios Infantilisierung ist demnach u.a. auch „innengesteuert“ und auf eigenen Wunsch mit herbeigeführt. Die Außenstehenden, die sich im reifen Erwachsenenleben fest verankert sehen und sich die unreifen Handlungsschritte nicht erlauben wollen, werden – so Klotz – aufgrund der von Józio angezettelten Intrige von der untergründig schwelgenden anarchischen Unreife überrumpelt und benehmen sich selber wie die Kinder.

*Da (bei der modernen Familie in der Stadt) und dort (bei der altmodischen Junkersippe auf deren Landsitz) erlebt der kindlich verpopte Józio, wie auch in dieser Umwelt die Macht des niedergehaltenen Popos ausbricht (...).<sup>89</sup>*

Die Handlungen des Protagonisten deutet Felix Philipp Ingold als einen Kraftakt im Kampf gegen den „stählernen Panzer der Form“, den laut Gombrowicz alle in

---

<sup>86</sup> H. Burger: Der Ganove des Absurden. Das Hauptwerk des Polen Witold Gombrowicz. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 24. Dez. 1983.

<sup>87</sup> C. Krauß: Zerreißen, zerpulvern und zerstäuben. Zur Neuauflage von Witold Gombrowicz' Roman *Ferdydurke* in Gesamtedition. In: Stuttgarter Zeitung, 10. Dez. 1983.

<sup>88</sup> V. Klotz: Die ganze Welt ist ein Popo. Mit dem Roman *Ferdydurke* beginnt der Hanser-Verlag eine neue Gombrowicz-Ausgabe. In: Frankfurter Rundschau, 17. Dez. 1983.

<sup>89</sup> Ebd.



die Reife verliebten Erwachsenen sich anlegen.<sup>90</sup> Józio sei in seinen Augen – kommentiert Ingold – stets bemüht, dem „zum Funktionär gewordne(n) Erwachse(n)“ zu helfen, seine Steifheit zu verlieren. Während er noch anfänglich für einen äußerst manipulierbaren Menschen gehalten wurde, erringt er jetzt in den Augen der Kritiker durch sein Bekenntnis zur Unreife die Machtposition, besitzt eine enorme Willensstärke und Durchsetzungsvermögen. Für Ingold bringt er zum Ausdruck das Bedürfnis der jungen Generation (siehe Józio) nach der „formlosen Gegenkultur“, die sich in ihrer Natürlichkeit von den tradierten institutionalisierten Konventionen ihrer Eltern absetzen möchte:

*Die „Ferdydurkisten“ ziehen dem institutionalisierten Signifikanten eine formlose Gegenkultur vor, in der das unartikulierte Schreien und die anarchische Tat einen höheren Stellenwert haben als harmonisierendes Dichten und Trachten.*<sup>91</sup>

Die durch das Thema des Infantilismus vorgegebenen skurrilen Geschichten finden manche, wie z.B. der Spiegel-Rezensent, einem Durchschnittsleser unzumutbar.<sup>92</sup> Er nennt sie abwertend „groteske Phantastereien“ und den Roman ein „Komplott gegen alle Vernunft“. Die Tatsache selber, meint er, dass Józio einmal mit Kowalski, ein anderes Mal als Świstak angesprochen wird, könne den Leser nicht für den Autor gewinnen. Aber das soll laut *Spiegel*-Rezension von den Szenen, die z.B. das Duell auf Grimassen oder die berühmt-berüchtigte „Vergewaltigung durch die Ohren“, d.h. eine an Józio adressierte Schimpfkanonade vorführen, noch weit übertroffen sein. Ganz zu schweigen von dem kindlichen Reim, mit dem der Roman endet:

*Schluß und Punktum!*

*Wer es las , der ist dumm! (F, 320)*

Rudolf Hartung, den diese Verse offensichtlich auch nicht ansprechen, nimmt den Autor dennoch in Schutz und behauptet, dass der sonst hohe künstlerische Rang des Werks ihm erlaube, Kinderreime und Kalauer zwischen die Zeilen zu setzen.<sup>93</sup> Denn die Nonsens- und Phantasiewörter wie z.B. der Titel *Ferdydurke*

---

<sup>90</sup> F. P. Ingold: Die Kunst der Trivialität. Witold Gombrowicz und der Ferdydurkismus. In: Neue Zürcher Zeitung, 10. Feb. 1984.

<sup>91</sup> Ebd.

<sup>92</sup> [anonym], (Anm. 76)

<sup>93</sup> R. Hartung: Demontage der Wirklichkeit. Späte Bekanntschaft mit einem Meisterwerk der phantastischen Literatur. In: Die Zeit, 11. Aug. 1961, auch in: Merkur 1962, H. 7, S. 685-689.

kündigen, so Jürgen Manthey, eine auf den Kopf gestellte Welt an,<sup>94</sup> die der Kritiker durch die schon zu Anfang des Romans rückwärtslaufenden Zeiger der natürlichen Uhr verwirklicht sieht.<sup>95</sup> Es war die Intention des Autors, den Traum und Wirklichkeit durcheinander zu bringen und heute und gestern zu vertauschen, erklärt er. Die Bilder von in Kampfhandlungen verwickelten Einzelkörperteilen, die Burger an den geometrischen Surrealismus eines Wassily Kandinsky erinnern, nutzt Volker Klotz dazu, um daraus Gombrowiczs Philosophie der Teile ableiten zu können.<sup>96</sup> Sie erkläre den Aufbau des Werks auf dem „Fundament von atomisierten Partikeln“.

Um den Respekt vor Gombrowiczs Werk ist auch der anonyme Spiegel-Rezensent bemüht.<sup>97</sup> Er, der Józios Dilemma in der Frage Reife oder Unreife für das Aufkommen aller Ulkereien verantwortlich macht, zitiert zur Untermauerung seiner Überzeugungen Gombrowicz selber:

*In „Ferdydurke“ ringen zwei Lieben – zwei Bestrebungen – das Streben nach Reife und das Streben nach ewig verjüngender Unreife – dieses Buch ist ein Bild des Kampfes um die eigene Reife eines in seine Unreife Verliebten. (TB, 234)*

Außer dem für *Ferdydurke* sinnkonstituierenden Thema der Unreife nennt der Kritiker noch eins, nicht minder für das Textverstehen wichtig: Es ist das Konzept des intersubjektiven Beziehungsnetzes, das die einzelnen Menschen unüberwindbar voneinander abhängig mache. Als Illustration dazu dient ihm die Entwicklungsgeschichte des Protagonisten, der nur unter dem Einfluss der Anderen sich entweder erwachsen oder kindisch vorkomme.

In seinem Artikel beruft sich der anonyme *Spiegel*-Rezensent stets auf François Bondy als den großen Kenner und Promotor Gombrowiczs in Deutschland und auf seine leider eher nebensächlichen Bemerkungen zu *Ferdydurke*, ohne mit einem Wort auf dessen Hauptthesen – alles ausführlich in der *Deutschen Zeitung*

---

<sup>94</sup> J. Manthey: Spiegelkabinett der inneren Äußerlichkeit. In: *Der Spiegel*, 23. April 1984, S. 197.

<sup>95</sup> Anfang der 60er hat Hans Mayer schon auf die Nonsensformel des Titels *Ferdydurke* hingewiesen: *Das Wort Ferdydurke ist weder Name noch Sinnträger, es gehört zur Traumsprache, wohl auch zur Kindersprache, womit es sich recht glücklich zur Einführung in ein Werk eignet, das gleichzeitig Traumbereich und Zwischenreich zwischen Kindheit und Erwachsenenheit sein soll. Mit dem Wort Ferdydurke beginnt bereits das Rezept zu wirken: „Trete in die Sphäre des Traums“.* H. Mayer, (Anm. 50), S. 182.

<sup>96</sup> H. Burger (Anm.86), V. Klotz (Anm. 88)

vom 25./26 März dargelegt<sup>98</sup> – einzugehen. Das Phantastische und Grotesk-Komische, das laut *Spiegel* für Verwirrung beim Leser sorgt, wendet Bondy zum Positiven: Darin liege für ihn die Meisterschaft von Gombrowicz, der mit dem Roman als phantasierender, skurriler Humorist in die Nachfolge von Jan Potocki trete. Beinflusst von seinem ernsthaften Posieren, das sich in einer „verzweifelten Komik“ äußere, und der „reinen Subjektivität“ im Erzählduktus, verleiht Bondy Gombrowicz den Status eines „lyrischen Clowns“, der in den vielen späteren Rezensionen als der einzig wahre aufgegriffen wird. So Kramberg kennzeichnet *Ferdydurke* in Bezug auf Bondy als „Phantasiestück“ und als „literarische Clownerie“.<sup>99</sup> In einem ironisierenden Ton wendet er sich an die konservative Leserschaft, an die „edeldenkenden Leser“, an die „Preisredner des Guten, Schönen, Wahren“, um sie kokettierend vor der Thematik zu warnen. Den Roman will er hauptsächlich den Liebhabern der Grassschen *Blechtrommel* empfehlen.<sup>100</sup>

Während die einen über Gombrowiczs Geistesverwandschaft mit Grass spekulieren, sprechen sich die anderen für Kafka aus. Die Einstimmigkeit besteht hinsichtlich des unverholenen Einflusses von Sartre und seinen Werken: *Der Ekel* und *Das Sein und das Nichts*.

Auch Georg Peter Bermbach bildet hier keine Ausnahme.<sup>101</sup> Er findet, dass der Sartrsche Existentialismus in dem Roman deutliche Spuren hinterlassen habe; den Gedanken, dass *Ferdydurke* einen eigenen Beitrag zur Existentialphilosophie leistet, lässt er aber nicht zu. Manthey sieht im Roman die Sartsche Theorie des Anderen wiedergespiegelt und ist der Meinung, dass Gombrowicz sie in Anlehnung an Sartre fortschreibe.<sup>102</sup> Ihn fasziniert das Moment, in dem eine Figur des Ich-Erzählers geschaffen wird, die sich unbestimmt und verloren vorkommt, solange eine andere Romanfigur ihm nicht die Existenzberechtigung zuspricht.

---

<sup>97</sup> [anonym], (Anm. 76)

<sup>98</sup> F. Bondy, (Anm. 83)

<sup>99</sup> K. H. Kramberg: Ein patriotischer Individualist. In: *Süddeutsche Zeitung*, 16./17. Dez. 1961.

<sup>100</sup> Das Wesen eines Clowns, der unparteiisch wirkt, und sich jeder politisch-ideologischen Richtung belustigt und dadurch überall Missfallen erregt, ist tatsächlich Gombrowicz nicht fremd. Bondy nennt ihn in diesem Zusammenhang als den „größten Antichauvinisten der polnischen Literatur“, der nicht nur mit dem Warschauer Regime auf dem Kriegsfuß stehe, sondern auch mit den Exilpolen. F. Bondy, Anm. 83.

<sup>101</sup> G. P. Bermbach: Auf der Suche nach Wahrheit. Zu dem Roman *Ferdydurke* von Witold Gombrowicz. In: *Die Kultur* 1961, Nr. 166, S. 10.

<sup>102</sup> J. Manthey, (Anm. 94), S. 197.

*Erst als Pimko da ist, gewinnt auch Józio an Kontur! Und erst durch Pimko, den Verhaßten, kommt das Leben in diese Figur, in dieses Buch.*<sup>103</sup>

Zu Gombrowiczs Lehrmeistern rechnet er außerdem den französischen Psychoanalytiker Jacques Lacan, der in seinem Vortrag 1936 das Wort vom „Spiegelstadium“ in die Welt setzt und den Ethnologen Claude Lévi-Strauss, der ähnlich wie Gombrowicz auf die Gemeinsamkeiten von Formen (verstanden als Denkstrukturen) auf allen Kulturstufen der Menschheit hinweist und vor dem Schwinden des Individuums warnt.

Hartung wiederum ignoriert das Ideenreichtum des Romans, rät von der Beschäftigung mit dessen „krauser Fabel“ ab und verweist ausdrücklich auf seine künstlerische Methode, die er die Zertrümmerung der herkömmlichen Erzählwirklichkeit nennt.<sup>104</sup>

Die Methode führt Hartung auf Gombrowiczs inneres Bedürfnis zurück, jeder definitiven Ordnung zu widerstreben, und zeigt, wie der Autor die genuin inkompatiblen Kunstmittel miteinander verknüpft. Die Obszönität in den Szenenbeschreibungen grenze an Akkorde reiner Poesie und die dargestellte Wirklichkeit werde immer wieder vom phantastischen Geschehen überlagert.

*Die Wirklichkeit sperrt sich nicht gegen den phantastischen Einfall, sondern sie nimmt ihn wie eine Selbstverständlichkeit auf. (...) Die Frage nach der Wahrscheinlichkeit oder Glaubwürdigkeit spielt keine Rolle mehr, die herkömmliche Wirklichkeit ist ver-rückt, sie beginnt zu tanzen, sie spielt entfesseltes Theater.*<sup>105</sup>

Der Kritiker sieht ansonsten die Wirklichkeitsdemontage im Roman mittels der halsbrecherischen Unternehmungen des Protagonisten und durch die in den Roman eingeschobenen theoretischen Erörterungen und Erzählungen verwirklicht; die letzteren hätten gegenüber der Haupthandlung eine Kommentarfunktion zu erfüllen. Die Erzählung über ein groteskes Duell zwischen zwei Professoren, von denen einer der leidenschaftliche Verfechter der Analyse, der andere der Verfechter der Synthese ist, scheint Hartung besonders zuzusagen.

---

<sup>103</sup> Ebd.

<sup>104</sup> R. Hartung, (Anm. 93)

<sup>105</sup> Ebd.

Die dort ad absurdum geführte Entgegensetzung der Synthese und Analyse findet der Kritiker auf den ganzen Roman übertragen.

Die ver-rückte Wirklichkeit weist Hartung als das Merkmal der surrealistischen Literatur aus, deren Schwäche darin bestehe, dass sie zu viel erfinde. Im Falle von *Ferdydurke*, den der Kritiker eindeutig dem Surrealismus zuordnet, sei diese Schwäche durch das Problematisieren der Form meisterhaft überwunden. Die Form betrachtet er im Rahmen der sozialen Wirklichkeit als deren verfestigendes Instrumentarium. Weil sie der Phantasterei entgegenwirke, werde der Beliebigkeit des Fabulierens immer wieder eine Grenze gesetzt.

### **5. Die Tagebücher**

Schon ein Jahr nach *Ferdydurke* (1960) erscheint Gombrowiczs nächstes Buch. Es ist der erste Band des *Tagebuch*, das in den Jahren 1953-1956 entstand und seit 1957 in der Pariser *Kultura* auf polnisch herausgegeben wurde. Die deutsche Version kündigt die Zeitschrift *Der Monat* mit einer Reihe von interessanten, einen Überblick verschaffenden Auszügen *Aus dem Tagebuch* an.<sup>106</sup>

Seit Ende 1970 erscheinen weiterhin im Neske Verlag zwei weitere Bände der Tagebücher. Der zweite umfasst die Periode von 1957 bis 1961, der dritte von 1962 bis 1969.<sup>107</sup>

Fast zwanzig Jahre nach der Veröffentlichung der drei Bände des *Tagebuch* haben die Kritiker mit einer völlig neu überarbeiteten Version in der Übersetzung von Olaf Kühl in einem Band vom Hanser Verlag 1988 zu tun.<sup>108</sup> Im Anhang befinden sich außer einem Nachwort von Peter Hamm das Personen- und Werkregister, bisher nicht publizierte Tagebuchstellen sowie einige interessante handschriftliche Notizen aus der Berliner Zeit des Autors.<sup>109</sup> Mit allen Zusätzen

---

<sup>106</sup> W. Gombrowicz: *Aus dem Tagebuch*. (Von Konzerten, von Schuhen, von Diskussionen, von Gewittern, von Existenzialisten, von Kommunisten). In: *Der Monat*, Jg. 13, 1960, H. 147, S. 25-31; W. Gombrowicz: *Aus dem Tagebuch*. (Buenos Aires. Montevideo). In: *Der Monat*, Jg. 13, 1961, H. 153, S. 92-96.

<sup>107</sup> In der polnischen Pariser Exilzeitschrift *Kultura* ist zu dem Zeitpunkt der dritte Band noch unvollständig und die beiden ersten sind schon lange vergriffen, so dass die deutsche Gesamtausgabe als die allererste fungiert.

<sup>108</sup> Der neuen Übersetzung von Olaf Kühl liegt die zweite Pariser polnische Auflage aus dem Jahr 1971 zugrunde.

<sup>109</sup> Im einzelnen handelt es sich hier um: das Vorwort zur deutschen Ausgabe der *Berliner Notizen*, das Typoskript aus dem Archiv der *Kultura*, welches über die Umstände von Gombrowiczs Arbeitsaufnahme im Banco Polaco 1947 erzählt, und die Notizen aus dem handschriftlichen Nachlass.

ist diese deutsche Fassung die umfangreichste Buchausgabe des *Tagebuch* überhaupt.

Die Kritiker, die in ihrem Urteil über Gombrowicz bei seinem ersten Buch noch schwanken oder sich der Stimmabgabe ganz enthalten, sind auf das *Tagebuch* besonders gespannt. Sie versprechen sich von diesem die nähere Bestimmung des künstlerischen Ranges des Schriftstellers.

Zunächst gehen sie gerne durch die einzelnen Stationen im Leben und Beruf des Witold Gombrowicz hindurch. Als erste wird die Station im Vorkriegspolen genannt, als zweite die in Argentinien und als dritte und zugleich die letzte die Station in Frankreich. Den Schwerpunkt des *Tagebuch* erblickt Ralf Rainer Wuthenow in den Aufzeichnungen aus dem Exilsort Buenos Aires, dem Standort der Entstehung des Buches.<sup>110</sup> Der Kritiker nennt außerdem Argentinien eine neue, geborgte Heimat Gombrowiczs, die ihm die ungestörte Beobachtung (Walter Klier schreibt von einer „bösen Beobachtung“<sup>111</sup>) in alle Weltrichtungen möglich gemacht habe. Von Argentinien aus, so Wuthenow, habe der Autor distanziert sowohl die kulturpolitischen Entwicklungen seiner ersten Heimat Polen gen kommunistisches Regime kritisch verfolgt, als auch auf das ersehnte Westeuropa heruntergeschaut, mit der Hoffnung, es eines Tages erobern zu können. Viele sind der Auffassung, dass Gombrowicz nur in Argentinien trotz der anfänglichen finanziellen Schwierigkeiten das gewünschte Leben gelebt habe (und immerhin handelt es sich hier um 24 Jahre).

Auf *Ferdydurke* beruft sich rückblickend bei der Besprechung des *Tagebuch* kaum jemand. Nur Kliemann vermisst dessen nachhaltige Resonanz, weil er Gombrowiczs Erstlingsroman zu den originellsten Zeugnissen der modernen existenzialistischen Literatur zählt und als eine der interessantesten Neuigkeiten auf dem deutschen Buchmarkt der letzten Jahre betrachtet.<sup>112</sup>

Peter Stadelmeyer, der *Ferdydurke* seine künstlerische Qualität zwar nicht aberkennt, aber den ein Viertel Jahrhundert alten Roman für abgedroschen hält und in seiner Aktualität von den anderen Meisterwerken der experimentellen

---

<sup>110</sup> R. R. Wuthenow: Witold Gombrowiczs *Tagebuch* erstmals vollständig auf deutsch. In: Frankfurter Rundschau, 26. Nov. 1988.

<sup>111</sup> W. Klier: Apostel der Unreife. Witold Gombrowicz und der Kult um den authentischen Schriftsteller. In: Die Zeit, 9. Dez. 1988.

<sup>112</sup> P. Kliemann: Die *Tagebücher* eines Einzelgängers. In: Christ und Welt, 25. Mai 1962.

Prosa von der Sorte der *Blechtrommel* für längst überholt wähnt, findet das *Tagebuch* und jetzt auch seinen Autor faszinierend:

*Immer wieder liest man sich fest an den bohrenden und provozierenden Passagen des geistreichen Eigenbrötlers, in dessen Schatten ein ganzes Heer heutiger Dutzend-Nichtkonformisten verschwindet.*<sup>113</sup>

Die Person des Autors bewegt auch andere. Der Esprit Gombrowiczs, fügt Kramberg hinzu, sei spiritus movens, ein „Geist, der bewegt und erregt“.<sup>114</sup> Für Kliemann wie für Stadelmeyer ist er ein Einzelgänger, der aggressiv alles in Frage stellt, alles bezweifelt und nichts unüberprüft hinnimmt. Kliemann begeistert sich für die Unerschrockenheit und Frische seiner Urteile, Korn für sein unerschöpfliches Provokationspotenzial und die Gabe der nietzscheanischen Empörung.<sup>115</sup> Gombrowiczs Drang nach Provokation lässt sich für Wuthenow aus dessen Überzeugung von der wahren Literatur ableiten, die als solche sich u.a. durch schonungslose Offenheit und Verachtungsgestus auszeichne.<sup>116</sup> Er sehe, so Wuthenow weiter, die Literatur in Gefahr, wenn die im sanften Ton schwelgenden Schönheitsgeister sich ihr widmeten. Anhand der Tagebücher lernt Bondy Gombrowicz als einen Mann kennen, der stets „knurrend, unzufrieden, herausfordernd“ reagiert. Die anderen sagen: „provozierend originell“, „rücksichtslos subjektivistisch“ ebenso wie „eigenständig“.<sup>117</sup> Bondy fällt Gombrowiczs höhnischer Humor auf, der niemanden verschone. In Buenos Aires, berichtet der Kritiker, irritiere ihn das Prestige von Jorge Luis Borges; in Berlin vermisse er die tiefeschürfenden Gespräche mit Günter Grass und Uwe Johnson, in Paris schmähe er hingegen die intellektuelle Konversation der durchgeistigten Gesellschaft. Einige sprechen von einer rücksichtslosen und ungerechten Behandlung von Schriftstellern wie Sartre, Borges und Proust sowie den Attacken

---

<sup>113</sup> P. Stadelmeyer: Reif sein ist nicht alles. In: Frankfurter Hefte 1962, S. 639f.

<sup>114</sup> K. H. Kramberg: Ein patriotischer Individualist. In: Süddeutsche Zeitung, 16./17. Dez. 1961.

<sup>115</sup> P. Kliemann, (Anm. 112), P. Stadelmeyer, (Anm.113), K. Korn: Ein Patagonier in Berlin. Witold Gombrowiczs Bericht über ein merkwürdiges Jahr als Gast in Deutschland. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4. Dez. 1965.

<sup>116</sup> R. R. Wuthenow, (Anm. 110)

<sup>117</sup> [anonym]: Witold Gombrowicz: Die *Tagebücher*. In: Die Tat, 29. Mai 1971.

gegen die Malerei und die gereimte Poesie. Diese seien, schreibt Hartung, unverbindlich und unsubstantiell.<sup>118</sup>

Auf der Grundlage von Gombrowiczs Ausführungen zu Existenzialismus, Katholizismus und Kommunismus bewegt Stadelmeyer die Frage, ob der Autor nicht im Narzissmus, „in einem der ärgsten Ismen“, befangen sei.<sup>119</sup> Der Verdacht liegt für ihn, wie für viele andere Rezensenten sehr nahe. Schon die ersten Zeilen muten skeptisch an:

*Montag Ich*

*Dienstag Ich*

*Mittwoch Ich*

*Donnerstag Ich* (TB, S. 9)

Für Kliemann muss Gombrowicz ein Mann sein, der nur sein Ich als die einzige Instanz, als die einzige Autorität anerkenne und darüber hinaus keiner Philosophie, keiner Religion und keiner Übereinkunft traue.<sup>120</sup> Franz-J. Leithold hebt in diesem Zusammenhang Gombrowiczs Willen hervor, sich als Schriftsteller von der polnischen Herkunft um jeden Preis zu emanzipieren, weil er nur sich selbst repräsentieren, sich „über Polen emporschwingen“ wolle.<sup>121</sup> Nach der Ansicht von Leithold ist das eine Sache der Unmöglichkeit, denn je mehr sich Gombrowicz darum bemühe, desto mehr verstricke er sich in die polnische Problematik, die seinem Werk unverkennbar ihren Stempel aufdrücke. Weil Gombrowicz jeder Ideologie entsagen möchte, behandelt der Kritiker das *Tagebuch* als „Betrachtungen eines zeitgemäßen Unpolitischen über Literatur und Kunst, über polnische im besonderen“.

Laut Bondy wehre er sich mit aller Kraft gegen die Herrschaft der Abstraktion in der Literatur und sehne eine konkrete, unmittelbare Welt herbei.<sup>122</sup> Für die Bestätigung seiner These zieht Bondy Gombrowiczs Aussage heran:

---

<sup>118</sup> R. Hartung: Aus Überzeugung das Gegenteil von einem Klassiker. In: Der Tagesspiegel, 14. März 1971.

<sup>119</sup> P. Stadelmeyer, (Anm. 113)

<sup>120</sup> P. Kliemann, (Anm. 112)

<sup>121</sup> Franz-J. Leithold: „... über Polen sich emporschwingen“. In: Badische Zeitung, 3./4. Juni 1989.

<sup>122</sup> F. Bondy: Die Unsitte des Wir-Sagens. Zur Neuausgabe von Witold Gombrowiczs *Tagebuch*. In: Süddeutsche Zeitung, 5./6. Nov. 1988.



*Die Welt um mich herum wird immer konstruierter, sie ähnelt immer weniger einer rauschenden Baumkrone, immer mehr einem Kachelbad. (TB, o.S.)*

Die Absage an jegliche abstrakte Theorien hält Klier für heilsam für die ihm gegenwärtige faktenversessene Epoche.<sup>123</sup>

Hinter Gombrowiczs schneidender Arroganz und maßlosem Stolz glaubt Stadelmeyer gar eine große Menschenliebe zu erkennen.<sup>124</sup> Genauso wie hinter Gombrowiczs Beschimpfungen seines Vaterlandes ist er geneigt, ihm die Fähigkeit der Zuneigung gegenüber Polen nicht abzusprechen. Bei Gombrowiczs Entwurf des Polenbildes warnt Stadelmeyer dennoch die deutschen Leser vor dessen kritikloser Rezeption, denn das von dem Exilierten geschilderte Heimatland enthalte die Züge einer Vision, die Züge eines imaginierten Vaterlandes. Es fällt ihm ansonsten auf, dass der den Polen unterstellte Minderwertigkeitskomplex gelegentlich in Chauvinismus umschlage. Laut Kramberg diene die Demütigung der Polen nur dazu, dass sie sich zu der ihnen bescheinigten Unreife bekennen und dadurch von ihr losreißen.<sup>125</sup> Bei der vernichtenden Kritik der polnischen Literatur ziele Gombrowicz, so Kliemann, einerseits auf deren Europäisierung hin, andererseits auf die Entwicklung ihres eigenen Selbstwertgefühls, das in der Schaffung origineller Schriften kulminieren solle.<sup>126</sup> Beim Insistieren auf der radikalen Reformierung der den feudalen Traditionen huldigenden polnischen Literatur bewundert Kliemann Gombrowicz wegen dessen Haltung, mit seinem eigenen schriftstellerischen Weg das Vorbild abgeben zu wollen. Kliemann hält Gombrowicz für einen der „westlichsten“, aber auch der „eigenwilligsten“ polnischen Autoren. Mit den Attributen: „eigenwillig“, „originell“, „merkwürdig“ versieht auch Korn Gombrowiczs Künstlergestalt; er ist aber weit davon entfernt, die schonungslose und Polen beleidigende Kritik des Autors gutzuheißen.<sup>127</sup> Gombrowiczs zynische Bemerkungen über die Leiden des polnischen Volkes unter der deutschen Besatzungsmacht im Zweiten Weltkrieg (z.B. *man habe in jedem nächsten Krankenhaus Exempel der Grausamkeit genug* TB, o.S.) hält Korn schlichtweg für unakzeptabel.

---

<sup>123</sup> W. Klier, (Anm. 111)

<sup>124</sup> P. Stadelmeyer, (Anm. 113)

<sup>125</sup> K. H. Kramberg, (Anm. 114)

<sup>126</sup> P. Kliemann, (Anm. 112)

Provokant, aber durchaus bemerkenswert findet Stadelmeyer Gombrowiczs Auslassungen über den Kunstbetrieb sowie die Forderungen des Autors an die Kunst und den Künstler. Kramberg nennt sie beim Namen:

*Was er nicht will, ist die Kunst für Künstler und die Kunst als Mittel zum ideologischen Zweck, die sterile Aussage, die fixe Idee. Wonach er trachtet, ist die Bewegung des schöpferischen Geistes, des Dichters auf den Empfänger, auf den anderen hin, die Ansprache, die geistige Aktion als Form der Kommunikation, die ... Kirche der Menschen.*<sup>128</sup>

Die Hervorhebung von Gombrowiczs Berichten über den Kunstbetrieb, insbesondere über sein Verhältnis zur Literaturkritik, korrespondiert mit dem Urteil von Hans Mayer, der das von Gombrowicz diskutierte Verhältnis zwischen Künstler und Kritiker zu dessen eigentlichem Thema erklärt, gar zu dessen einzigem Thema.<sup>129</sup> Die folgende Tagebuchnotiz trifft laut Mayer den Kern der Sache:

*Nicht nur ich gebe mir einen Sinn. Auch andere geben mir einen Sinn. Aus dem Zusammenstoß dieser Interpretationen entsteht irgendein dritter Sinn, der mich bezeichnet.* (TB, 247)

Mayer ist sich aber sicher, dass Gombrowicz niemals in ein fremdes Urteil einwilligen würde; genauso wenig werde die literarische Kritik bereit sein, ihr Urteil mit Gombrowiczs Urteil gleichzusetzen. Für Bondy zeugen die Tagebücher gar von einer großen Aversion des Autors gegenüber der Literaturkritik, die er fürwahr verabscheut, aber auch für unentbehrlich hält.

*Totschweigen, Verkennen waren ihm (...) ein Greuel.*<sup>130</sup>

Die Kritiker irritiert auch der respektlose Umgang Gombrowiczs mit allen potenziellen Lesern, die er bei jeder günstigen Gelegenheit dem Spott aussetzt. Er spotte aber nicht nur über die anderen, bemerkt Klaus Völker; im gleichen Maße belustige er sich über seine eigene Person.<sup>131</sup> Eine Erklärung für diese Vorgehensweise glaubt Völker im folgenden Gombrowiczs Zitat zu finden:

---

<sup>127</sup> K. Korn, (Anm. 115)

<sup>128</sup> K. H. Kramberg, (Anm. 114)

<sup>129</sup> H. Mayer, (Anm. 50), S. 192.

<sup>130</sup> F. Bondy: Fisch mit Messer. *Tagebücher* von Witold Gombrowicz. In: Die Zeit, 6. Nov. 1971.

<sup>131</sup> K. Völker: Ein Spielverderber aus Überzeugung. Über Witold Gombrowicz und dessen *Tagebuch* 1953-1969. In: Der Spiegel 1988, Nr. 47, S. 244-249.

*Meine Wahrheit und meine Kraft beruhen darauf, daß ich mir ständig das Spiel verderbe. Ich bin ein Spielverderber für mich und andere ...*

(TB, 64)

Mit den spöttischen, zum Teil erniedrigenden und beleidigenden Bemerkungen verderbe sich Gombrowicz – noch einmal zusammenfassend – sein eigenes Spiel mit der Kunst und das Spiel der anderen, die an seinem Werk partizipieren wollen.

Die Gründe für die unabwendbaren Aporien in der Beziehung zwischen Gombrowicz und seinen Lesern liegen laut Mayer in dem Lebensmotto der geliebten Unreife.<sup>132</sup> Diese lege ihm als Verpflichtung auf, in seinem Tun und Lassen stets dem Provisorischen und Unvollendeten entgegenzukommen. Die Form des Tagebuchs, weil sie nicht erlaubt, dass irgend etwas je fertig werde, sei von daher für Gombrowicz wie geschaffen, sie biete ihm ideale Ausdrucksmöglichkeiten. Laut Mayer nutzt Gombrowicz sie in vollem Maße aus, indem er alles daran setze, ein unvollendetes Bild von sich selber zu kreieren. Mit seinem Drang zum Erreichen des „Zwischenstadiums des Unentschiedenen“ erklärt Mayer den Tatbestand, dass man über Gombrowiczs geistige Positionen in dem *Tagebuch* in Wirklichkeit nichts erfahren kann.

*Bei Gombrowicz kommt es niemals zu solcher Kristallisation (wie bei André Gide). Alles bleibt im Prozeß, im Zustand der Erörterung. (...)*

*Bei Gombrowicz wird nichts fertig, weil er die Beziehung zwischen Ich und Mitwelt gleichzeitig fürchtet und ersehnt, ein Einzelner bleiben möchte, der trotzdem mit den anderen zum Einklang gelangt.*<sup>133</sup>

Ausgerechnet aus diesem Grund, dass in dem Werk kein Gedanke zu Ende ausgesprochen ist, und infolge dessen die Kritiker dem, was Gombrowicz als Intimes und Privates aus allen seinen Lebensperioden preisgibt, keinen Glauben schenken, geht man von einem „unreinen Tagebuch“ aus. Mit der Form des Tagebuchs, die einen Wahrheitsanspruch erhebt, treibe der Autor ein Verwirrspiel.<sup>134</sup> Zur Untermauerung dieser These wird Gombrowiczs Aussage herangezogen: *ich habe ein halbwirkliches Tagebuch verfassen wollen.* Die Eintragungen, die

---

<sup>132</sup> H. Mayer, (Anm. 50), S. 192.

<sup>133</sup> Ebd. S. 191.

unter keinem genauen Datum stehen, geben dafür nur ein simples Beispiel ab. Zahlreiche Elemente der Erzählung, des Dramas und des Essays, die Gombrowiczs Tagebuch ausmachen, werden als formwidrig wahrgenommen.

Es gibt auch Kritiker, die das Tagebuch als Ergänzung und Interpretationshilfe zum literarischen Werk betrachten,<sup>135</sup> und solche, die ihm eine uneingeschränkte Autonomie zusprechen. Als autonomes Werk beinhaltet es wie *Ferdydurke* ein heterogenes Schreibmaterial.

*Wie schon in seinem ersten Roman „Ferdydurke“, läßt Gombrowicz auch in seinem „Tagebuch“ Kraut und Unkraut gleichermaßen gelten, ganz Privates und Beiläufiges darf neben scharfsinnigen Exkursen stehen, das Ernsthafte neben dem ganz und gar Unernstem, die authentische Erfahrung neben dem skurrilen Einfall.*<sup>136</sup>

Jeleński sieht ähnlich wie Hartung die Grenze zwischen dem Roman und Tagebuch aufgrund der Missachtung der einzelnen Gattungspräferenzen aufgehoben (z.B. im Roman wird die Person des Erzählers nicht von der des Autors abgesetzt, im Tagebuch sind hingegen beide vertreten).<sup>137</sup> Das Konglomerat aus autobiografischen und phantastischen Elementen, das in beiden vorzufinden ist, weist Jeleński als das Merkmal des Gombrowiczschen Gesamtwerks aus.

Als einen inneren Grund, der Gombrowicz zum Schreiben des *Tagebuch* bewogen haben soll, gibt Hartung Unsicherheit und ein unstabiles Ich- und Selbstbewusstsein an, das der Autor zu überwinden trachte.<sup>138</sup> Darüber hinaus – hier beruft sich Hartung auf Gombrowicz selber – suche der Autor im Tagebuch die Rettung vor der „Degradation und dem endgültigen Versinken in den Fluten des trivialen Lebens“.

Denn wie die Tagebuchnotizen es vorführen, ist Gombrowicz mit seiner persönlichen wie beruflichen Laufbahn stets unzufrieden. In Argentinien soll er mittellos und verkannt gelebt haben; im kommunistischen Polen wird über seine Schriften gar ein Veröffentlichungsverbot verhängt und der Autor selber gerät in

---

<sup>134</sup> R. R. Wuthenow, (Anm. 110)

<sup>135</sup> P. Kliemann, (Anm. 112)

<sup>136</sup> R. Hartung, (Anm. 118)

<sup>137</sup> K. Jeleński: Witold Gombrowicz – eine Bombe, die noch nicht entschärft ist. In: Die Welt, 8. Juli 1971.

<sup>138</sup> R. Hartung, (Anm. 118)

den Verdacht, ein Volksverräter und Nestbeschmutzer zu sein. Erst in Frankreich, wohin er mit 60 Jahren kommt, kann er sich langsam behaupten. Hartung zitiert einige seiner letzten Worte:

*Im 61. Lebensjahr habe ich das erreicht, was der Mensch normalerweise um seine 30 Jahre erreicht: Familienleben, Wohnung, ein Häuschen, ein Kätzchen, Bequemlichkeit... (TB, o.S.)*

Die Kritiker schreiben ihm hellseherische Fähigkeiten zu, nachdem sie dem *Tagebuch* die sich tatsächlich bald bewährten Todesahnungen entnommen haben, die Gombrowicz ausgerechnet dann heimsuchen, als er 1963 nach Europa kommt und die ersten Erfolge auf der literarischen Weltbühne verbuchen kann. Die Frage nach seinen Zukunftsplänen, die ihm im Monat seines Todes ein amerikanischer Professor gestellt haben soll, beantwortete Gombrowicz mit einem Wort: *Grab* (TB, o.S.). Sowohl die Frage des Professors als auch die Antwort Gombrowiczs werden in geradezu alle Rezensionen aufgenommen.

Wäre der Tod laut seinen Vorahnungen nicht eingetreten – vermuten die Rezensenten – hätte Gombrowicz sich dann eine neue schöpferische Denkstrategie zurechtlegen müssen, um der Form zu entkommen, an der er mit 60 Jahren angelangt ist.

*Gombrowicz war wachsam genug zu erkennen, daß die Vollendung gleichzeitig eine Falle war.*<sup>139</sup>

## **6. Gombrowiczs Aufenthalt in Berlin**

### **Gombrowiczs Mäzenatentum**

Konstanty Jeleński, Übersetzer Gombrowiczscher Werke ins Französische, Mitarbeiter an der polnischen Exilzeitschrift *Kultura* und der französischen Monatsschrift *Preuves*, nimmt 1953 von Paris aus Briefkontakt zu Gombrowicz auf, mit dem Ziel, den Autor europaweit bekannt zu machen. Mit den eigens übersetzten Auszügen aus *Ferdydurke* und *Trans-Atlantik* wendet er sich zunächst vergeblich an die französischen Verleger und Journalisten (u.a. an Gallimard Mascolo und Manés Sperber), bis er François Bondy trifft und ihn für Gombrowicz begeistert. Zunächst überreicht er ihm die spanische Ausgabe von *Ferdydurke*. Da der Roman Bondy gefällt, sendet Jeleński ihm noch *Die Trauung*

---

<sup>139</sup> K. Jeleński, (Anm. 137)

zu. Im Oktober 1953 schließen sich die beiden zusammen und widmen Gombrowicz die Sonderausgabe der Monatsschrift *Preuves* Nr. 32. Als Reaktion darauf beginnt der Verleger Maurice Nadeau noch im gleichen Jahr mit der Veröffentlichung Gombrowiczs auf französisch.

Gombrowicz ist seinen Förderern dankbar. Mit ironieuntermalter Genugtuung beschreibt er Jeleńskis Protektion:

*Er zankt mit der polnischen Emigration um mich. Nutzt alle Trümpfe seiner Pariser Situation und seines wachsenden persönlichen Prestiges in der intellektuellen beau-monde, um mich zu fördern. Läuft mit meinen Texten zu den Verlegern. Hat mir schon einige, keineswegs zweitklassige Anhänger gesichert. Anerkennung, Zustimmung, sogar Bewunderung ... das könnte ich ja noch verstehen (homo sum) ... aber diese Betriebsamkeit? (TB, 346)*

1963 bekommt Jeleński die Möglichkeit, auf Bitten Nicolas Nabokovs, des persönlichen Beraters des damaligen Berliner Bürgermeisters Willy Brandt für kulturelle Angelegenheiten, die Einladungsliste der Ford-Stiftung und der Stadt Berlin mit anzufertigen. Neben Borges, Bekett, Masson trägt er in die Liste den Namen Gombrowicz ein; Nabokov stimmt der Kandidatur zu, nachdem die Idee Jeleńskis von Günter Grass und Uwe Johnson mit Enthusiasmus aufgenommen worden ist.

Folglich lädt die Ford Stiftung, im Jahre 1936 von Henry Ford und seinem Sohn Edsel in Michigan gegründet, Gombrowicz zu einem Jahresaufenthalt nach Berlin ein. *Der Tagesspiegel*, der seine Ankunft ankündigt, spricht von einer Bereicherung für die Stadt um einen eigenwilligen und brillanten Geist.<sup>140</sup> Zu dem Stipendiatenkreis gesellen sich neben Ingeborg Bachmann auch Frédéric Benrath, Mario Cravo, Shirley Jaffé, Piers Paul Read, Iannis Xenakis und William Scott.

Die Freude darüber wird von den Angstgefühlen beschattet, die Gombrowicz angesichts des Abschieds von geliebtem Argentinien überfallen. Vierundzwanzig überwiegend glückliche Jahre in Buenos Aires machen es ihm nicht einfach, die Anstalten zur Reise nach Europa zu treffen. Hinzu kommt die Befürchtung, in Europa dem Tod zu begegnen. „Ist denn diese Fahrt, nicht gerade eine Fahrt in den Tod?“ (TB, 792) – fragt er sich. Er vermutet, Europa könne seinen

---

<sup>140</sup> A. Korab: Witold Gombrowicz kommt nach Berlin. In: *Der Tagesspiegel*, 27. April 1963.

biologischen Verfall beschleunigen und den kreativen Prozess der Formlosigkeit und der Unreife, der sich in seinem Werk kundtut, für abgeschlossen erklären. Darüber hinaus erweckt die Stadt Berlin in ihm gemischte Gefühle. Er fühlt sich von ihr gleichermaßen angezogen wie abgestoßen. Jedenfalls erscheint sie ihm unheimlich.

*(...) wer hätte sagen können, ob der rechte Fuß dieses Herrn in gewissem Alter nicht damals irgend jemand's Kehle bis zum Erfolg gewürgt hat? (TB, 853)*

Die Hoffnungen auf den längst ersehnten weltweiten Ruhm nehmen ihm letztlich die Entscheidung ab und dämpfen die Befürchtungen. Er beschließt somit die Herausforderung des Schicksals anzunehmen und am 8. April 1963 das Deck des Passagierdampfers *Federico Costa* zu besteigen. Nach einer mehrtägigen Zwischenstation in Paris, das sich Gombrowicz als die Stadt der unerträglichen „fröhlichen Häßlichkeit“ (TB, 813), von „Prousts Ohnmacht“ und „Sartres schöpferischer Spannung“ (TB, 821) gebrandmarkt ins Gedächtnis prägt, landet er am 17. Mai 1963 auf dem Flughafen Tempelhof in Berlin.

### **Die Begegnungen in der Kulturszene Berlins**

In Berlin, das Gombrowicz für einen „von der Geschichte am ärgsten befleckt(en) Punkt“, für einen „schmerzlichst(en) Ort Europas“ (TB, 844) hält, findet er zu seinem Erstaunen eine wie in einem grünen Kurort eingetauchte Idylle vor. Die registrierte tiefe Moral im Blick der Bewohner, ihre Gutmütigkeit, Ruhe und Freundlichkeit, die kraftvolle, nordische Schönheit irritieren und ärgern ihn (TB, 849). Im Tagebuch bringt Gombrowicz seine Empörung über das idyllische Berlin unverhohlen zum Ausdruck:

*Ihre Gesundheit! Ihre Ausgeglichenheit! Ihr Wohlstand! (...), was für ein Witz, was für ein historischer Schelmenstreich, dass ausgerechnet hier, im Zentrum der Katastrophen, die Leute das bequemste Leben haben und am besten verdienen. Wie komisch, dass sie sich unter den Brand- und Sprengbomben nach oben gearbeitet haben – als wäre nichts passiert, rotbäckig und außerdem mit Necessaires, mit Badezimmer... Empörend! Wo bleibt die Gerechtigkeit, der elementare Anstand! (TB, 860)*

Eine Woche Aufenthalt in Berlin genügt Gombrowicz, um zu erkennen, dass die Idylle täuscht und gar mit einer gewissen Scheußlichkeit einhergeht.

*Mußte ich doch auf den Straßen dieser Stadt, die so anständig war, so tief moralisch, nicht nur scheußlichen Hunden, sondern auch Menschenscheusalen begegnen.* (TB, 853)

Die Stadt entpuppt sich als eine Chimäre. Ihres eigenen Charakters beraubt, mitgestaltet von der luxuriösen, hochzivilisierten und sich unschuldig gebenden Generation, sei sie eine provisorische, unwirkliche Stadt, und als solche habe sie keinerlei Zukunft. Solange sie die Konfrontation mit der Geschichte meide, könne sie von dem unausweichlichen Untergang nicht verschont bleiben. Denn wie Gombrowicz es selbst beobachten kann, tut sie sich schwer mit der Überwindung der nationalsozialistischen Vergangenheit (TB, 853).

Der polnische Gast der Fordstiftung, dem das Postulat der Authentizität heilig ist, kann sich selbstverständlich „in dem Berlin der bis zur Spitze getriebenen schauspielerischen Künste“ (TB, 857) in der Verdrängung der Vergangenheit nicht wohl fühlen. Hinzu kommt die geographische Nähe zu seiner Heimat, deren unwiederbringlicher Verlust ihn schmerzhaft bedrückt. Höllerer berichtet, dass Gombrowiczs Sehnsucht – insbesondere an schönen Herbstagen – zwangsneurotische Formen angenommen habe, wenn er sich ans Fenster seines Zimmers stellte, um in Richtung Osten Ausschau zu halten.<sup>141</sup>

*Er lebte in einer Verbindung durch Luft, ohne körperliche Berührung; er hing in der Ostluft (...).*<sup>142</sup>

Gombrowicz hat das Gefühl, dass die Gerüche aus der Heimat ihn über die östliche Grenze Deutschlands in Berlin erreichen und ihm seine Vergangenheit nahe bringen, d.h. seine Jugend. In Berlin mit dem Alter konfrontiert, hat er den Eindruck, sein Lebenskreis schließe sich. Er ahnt, dass der Tod sich stets in seiner Nähe aufhalte und ihn langsamen Schrittes beschleiche (TB, 842, 844, 847). Schließlich erkrankt er und muss wegen Herzbeschwerden und häufiger Asthmaanfälle für zwei Monate ins Krankenhaus.

*Schon in den ersten Monaten des Aufenthalts hatte Krankheit in mir gelauert, aber erst die Schneefälle, der Regen, Wind und die Wolken*

---

<sup>141</sup> Walter Höllerer über W.G. In: Der Apostel der Unreife oder das Lachen der Philosophie. Hrsg. H. J. Balmes. München, Wien 1988, S. 55.



*des nördlichen Himmels, die ich ein Vierteljahrhundert nicht geschaut, weckten und entwickelten sie. (TB, 853)*

Der kulturelle Betrieb der Stadt, von dem Gombrowicz sich kreative Höhenflüge versprach, kann seine seelischen und körperlichen Leiden nicht lindern. Nach den ersten Unternehmungen kommt er zu dem Schluss, dass er im Umkreis der deutschen Intellektuellen ungeachtet der Annäherungsversuche seinerseits stets missverstanden werde. Zwei Beispiele mögen es veranschaulichen.

Am 18. Juli 1963 veranstaltet Walter Höllerer mit Gombrowicz als Ehrengast eine Lesung in dem Internationalen Studentenzentrum Eichkamp, an der auch der polnische Maler Henrik Berlewi und der Wiener Surrealist Max Hölzer teilnehmen sollen. Geplant ist, dass Gombrowicz ein Fragment aus *Ferdydurke*, *Philibert mit Kind unternächt*, lesen wird. Die Lesung vor dem jungen Publikum bereitet ihm aber weder Genugtuung noch Freude. Gombrowicz ist während der Leseprobe und der anschließenden Diskussion verstimmt, weil er das Gefühl nicht loswerden kann, auf das Unverständnis des Publikums zu stoßen. Im *Tagebuch* beschreibt er ausführlich den Verlauf der Lesung in einer persiflierenden Tonlage. Dass er dabei die wahren Ereignisse verzerrt, konstatieren einstimmig andere Augenzeugen. Laut Höllerer sei alles ruhig in einer entspannten Atmosphäre verlaufen, wobei es ihm nicht entgangen ist, dass Gombrowicz den Eindruck eines innerlich Verwirrten gemacht habe.<sup>143</sup> Peter Weiss ahnt schon während der Lesung, dass Gombrowicz, der sich ersichtlich unwohl fühlt, seine individuelle, die Realität verzerrende Wahrnehmung schriftlich festhalten werde:

*Eindringlichste Erfahrung dieser Wochen: der Besuch von Gombrowicz. Der deutschen Sprache wenig mächtig, sitzt er dabei und hört zu. Sein Gesicht, wenn es auftaucht hinterm Zigarettenrauch, grimassierend. Er starrt entgeistert.*

*Ihm kommt das alles grotesk vor. Sicher wird er eine Farce daraus machen ....*<sup>144</sup>

---

<sup>142</sup> Ebd. S. 55-56.

<sup>143</sup> Walter Höllerer. In: Gombrowicz w Europie: świadectwa i dokumenty, 1963-1969. Hrsg. R. Gombrowicz. Kraków 1993, S. 187.

<sup>144</sup> P. Weiss: Notizbücher 1960-1971. Bd.1. Frankfurt a. M. 1982, S. 202-203.

Die Vermutung von Weiss trifft zu. Gombrowicz, den Völker in diesem Zusammenhang zu Recht einen „philosophischen Spötter und Wortverdreher wie Rabelais, einen listigen, boshaften Farceur wie Jarry, den elenden Clown“ nennt,<sup>145</sup> verwandelt die Lesung im *Tagebuch* tatsächlich in eine Farce, die seine vereinsamte Position mitten in der Menschenmenge unterstreicht.

Bei der Wiedergabe der Lesung mustert Gombrowicz mit einem ironischen Blick das solide eingearbeitete Team der bedächtigen, vom Wirtschaftswunder profitierenden deutschen Studenten, die „in ihrem seelenruhig angespannten Willen zu Ordnung, Sinn und Organisation“ (TB, 869) der Aufforderungen ihres Meisters am Katheder harren. Gombrowicz spottet über die strenge Rollenverteilung in Studenten und Professor und hat für die situationsbedingte Verinnerlichung dieser Rollen nur Hohn übrig (TB, 867). Er ist enttäuscht darüber, dass der Professor Höllerer, den er im Privaten als einen lustigen Burschen kennen gelernt hat, am Katheder seine Ungezwungenheit verliert und die Maske eines von der Ernsthaftigkeit durchdrungenen Gelehrten aufsetzt. Die Studenten sind nach seiner Auffassung ebenso der Rolle der Lernenden gemäß gehorsam. Die Tagebuchnotizen besagen, dass Gombrowicz diese Rollenverteilung wegen ihrer Unechtheit und des unerschütterlichen Glaubens der Diskussionsteilnehmer an sie, störend findet, und sich deshalb zunächst zu lesen weigert. Er fühlt sich wie betrunken, alles verschwimmt vor seinen Augen, so dass es im Hintergrund nur das „deutsche Felsgestein“ (TB, 869) bleibt, das seine Aufnahmebereitschaft offenkundig zur Schau stellt. Gombrowicz kann seinem geduldigen Schweigen nicht lange standhalten. Mit dem Kopf noch im unermeßlichen Nebel, in seiner Existenz bedroht, zur Stellungnahme aufgefordert, greift er endlich in die Diskussion ein und versucht zu sprechen.

*Jedyny problem polegał w zasadzie na tym, że wydawało mu się, iż nie jest właściwie rozumiany.*<sup>146</sup>

Er hat die ganze Zeit den Eindruck, er spricht ein unverständliches Deutsch, und versteht selber nicht, was er vorträgt. Er staunt um so mehr darüber, als er merkt, dass die anderen, „die aufmerksamen, ruhigen, ungerührten Köpfe der Studenten“

---

<sup>145</sup> Klaus Völker über W.G. In: Der Apostel der Unreife oder das Lachen der Philosophie. Hrsg. H. J. Balmes. München, Wien 1988, S. 73.

<sup>146</sup> *Das einzige Problem lag darin, dass es ihm schien, nicht richtig verstanden zu werden* (A.M.). Walter Höllerer, (Anm. 143), S. 187.

(TB, 869) dem Unsinn seiner Worte eine Bedeutung beimessen. Er schämt sich seines eigenen belanglosen Gestammels.

*(...) ich verlor den Faden, es war eine Aneinanderreihung von zufälligen Wörtern, nur reden, nur zu Ende kommen, die Wörter waren entstellend, sie machten mit mir, was sie wollten, zitternd, torkelnd, Betrunkener, Irrer, Idiot, klammerte ich mich an die Worte, unverständlich für sie und für mich, sprach und sprach, und dies um so heftiger, mit umso aufgergterer Gestik, je sinnloser, fadenloser, inhaltsloser ich wurde. (TB, 869)*

Zu seinem Entsetzen stellt er noch einmal zum Schluss fest, dass die Versammelten ihm weiterhin gespannt zuhören. Bis zum Äußersten aufgebracht, hört er auf zu stammeln und geht torkelnd hinaus.

*Ich war am Ende (...) der Wirklichkeit. (TB, 866)*

Ähnliches erlebt er Anfang Dezember 1963 bei der Lesung im Literarischen Colloquium unter der Leitung Walter Hasenclevers.

Im August 1963 will Gombrowicz nach dem Vorbild der *Ziemiańska* in Warschau und des Stammtisches *Rex* in Buenos Aires ein Literatencafé in Berlin einrichten, weil er das Bedürfnis nach dem Austausch von Ideengut hat. Mit der Bitte um die Unterstützung für sein Projekt wendet er sich an den Herausgeber der Zeitschrift *Der Monat*, Helmut Jaesrich. Nachdem dieser in das Projekt eingewilligt hat, findet schon Ende August das erste Treffen im Café *Zuntz* am Kurfürstendamm statt und wird jeweils dienstags und donnerstags wiederholt. Zu dessen Besuchern zählen Günter Grass, Uwe Johnson, Walter Höllerer, Peter Weiss, Max Hölzer, Rudolf Hartung, Walter Hasenclever, Ingeborg Bachmann und eine Schar von Studierenden.

Jaesrich hat von Anfang an Bedenken bezüglich des Gelingens des Unternehmens, weil er es einerseits für unmöglich hält, die Gäste der Ford Foundation mit der künstlerischen Welt Berlins in Verbindung zu setzen, und andererseits sich den in seinen Augen reservierten und kontaktscheuen Gombrowicz in der Rolle eines Diskussionsleiters nicht vorstellen kann (*Jest*

największym indywidualistą spośród wszystkich indywidualistów<sup>147</sup>). Seine Bedenken nehmen zu, nachdem er Gombrowicz in Aktion erleben durfte.

*Byłem cokolwiek zaskoczony sposobem, w jaki Gombrowicz prowadził dyskusje, ponieważ wyczuwało się, że stara się wprawić w ruch coś, co po prostu nie istnieje.*<sup>148</sup>

Johnson registriert bei den Gesprächsrunden Gombrowiczs Lust an der Selbstdarstellung und seine Freude am Schockieren, als er z.B. bei den geselligen Abenden seinen eigenen Tod mit vollem Ernst thematisiert, über seine Einsamkeit laut sinniert und die ihm unbekanntem Zuhörer damit in Verlegenheit bringt.<sup>149</sup> Grass fühlt sich überfordert, wenn er sich mit Gombrowicz über Philosophie unterhalten muss, ohne sich vorher über die Konkrete geeinigt zu haben.<sup>150</sup> Er bewundert ihn zwar für die Leichtigkeit im Umgang mit den Jugendlichen, schätzt sehr sein Erzählwerk, das ihn an Joyce und Döblin denken lässt und wie eine Pionierarbeit der neuen, mit Naturalismus und Psychologismus abrechnenden Prosa anmutet, unterstellt ihm aber die mangelnden Kenntnisse der Berliner vielfältigen Realität, die ihm die Kontaktaufnahme verwehrt hätten. Das Fazit, das Grass aus seinen Begegnungen mit Gombrowicz zieht, lautet:

*Po prostu więcej cenil sobie żart niż rzeczywistość.*<sup>151</sup>

Die meisten, die ins *Zuntz* kommen, nehmen Anstoß an seiner angeblich aggressiven und herausfordernden Rhetorik, die in Berlin nicht üblich war; sie fühlen sich düpiert und von seiner Egomanie abgestoßen.<sup>152</sup> Piers Paul Read, einer seiner jüngsten Anhänger, erzählt im Gespräch mit der Frau des Schriftstellers:

*Większość z kawiarnianych gości zjawiała się na spotkaniach z Gombrowiczem tylko raz, ponieważ nie dość, że on sam słabo mówił*

---

<sup>147</sup> *Er ist der größte Individualist unter allen Individualisten* (A.M.). Helmut Jaesrich. In: Gombrowicz w Europie: świadectwa i dokumenty, 1963-1969. Hrsg. R. Gombrowicz. Kraków 1993, S. 196.

<sup>148</sup> *Ich war ein wenig verblüfft darüber, auf welche Art und Weise Gombrowicz die Diskussionen leitete. Man spürte, dass er etwas, was gar nicht existierte, in Bewegung zu versetzen versuchte* (A.M.). Ebd. S. 195.

<sup>149</sup> Uwe Johnson über W. G. In: *Der Apostel der Unreife oder das Lachen der Philosophie*. Hrsg. H. J. Balmes. München, Wien 1988, S. 60-61.

<sup>150</sup> Günter Grass. In: Gombrowicz w Europie: świadectwa i dokumenty, 1963-1969. Hrsg. R. Gombrowicz. Kraków 1993, S. 176-179.

<sup>151</sup> *Er zog den Witz der Realität vor* (A.M.). Ebd. S. 176.

<sup>152</sup> Klaus Völker über W.G., (Anm. 145), S. 67; Walter Höllerer, (Anm.143), S. 188.

*po niemiecku, to jeszcze zwykł mówić prowokującym tonem, który najczęściej bardzo szybko zrażał słuchaczy.*<sup>153</sup>

Es bleibt für die Berliner Gäste unverständlich, was Gombrowicz daran gelegen habe, seine Kollegen und Kolleginnen zu kränken und zu beleidigen, da er selber auf Spott und ihn verhöhnende Kritik empfindlich reagierte. Uwe Johnson schreibt es Gombrowiczs persönlichen boshaften Neigungen zu, sich in aller Unverschämtheit das Recht genommen zu haben, die Grenzen, die er gegen andere erbaute, von seiner Seite aus nach Belieben zu missachten.<sup>154</sup> Daraus erwächst nach Johnson die vom Autor zu beklagende Isolation, die durch seine Übermütigkeit, das Beharren auf Distanz, die eigenwillige Lösung des Sprachproblems und den mangelnden Willen zur Verständigung nur vertieft würde. In dem Fall des Literaturhauses kritisiert Johnson Gombrowicz dafür, dass er sich mit seinem Konzept am Zeitgeist Berlins vergriffen habe, ohne zu bedenken, dass das Bedürfnis nach Vereinsleben und Diskussion inzwischen verjährt war.<sup>155</sup>

Sigrid Weigel wirft Johnson die Inkonsequenz vor, indem sie festhält, dass er das Vorhaben Gombrowiczs als prinzipiell anachronistisch bewertet, gleichzeitig aber das Projekt von Hans Werner Richter, im selben Jahr in Berlin einen literarisch-politischen Salon zu errichten, wohl begrüßt.<sup>156</sup> Ob Gombrowiczs Idee anachronistisch ist oder ob Gombrowicz der Unternehmung plötzlich persönlich nicht gewachsen war, bleibt dahingestellt. Die Tatsache ist, dass immer weniger Gäste bei Zuntz vorbeischauen und schon nach vier Wochen, am 20. Dezember 1963 das letzte Treffen stattfindet und das Literatencafé sich auflöst.

---

<sup>153</sup> *Die meisten von den Cafégästen kamen nur einmal zum Treffen mit Gombrowicz. Der Grund dafür lag nicht nur darin, dass er über wenig Deutschkenntnisse verfügte, er sprach dazu noch in einem provokativen Ton, der seine Zuhörer meistens sehr schnell abschreckte* (A.M.). Piers Paul Read. In: Gombrowicz w Europie: świadectwa i dokumenty, 1963-1969. Hrsg. R. Gombrowicz. Kraków 1993, S. 209-210.

<sup>154</sup> Uwe Johnson über W.G., (Anm.149), S. 59.

<sup>155</sup> *Gewiß, es ist ihm eine Sache schief gegangen in Westberlin. Er versuchte eine alte Form des Umgangs einzuführen, mit der Gründung eines Tisches, einer Runde, eines Clubs, mit Herrn Gombrowicz als Präsidenten. An dem verjährten Rezept mochte eben noch die regelmäßige Treffzeit stimmen, oder auch noch das zentral gelegene Lokal, obwohl weder Herr Gombrowicz noch einer seiner Mitspieler dessen Service ausreichend fand; was nicht mehr das Konzept des Literatencafés, das Bedürfnis nach Vereinsleben, Diskussion statt Ausübung des Berufs. Vielleicht war es zu allem Überfluß auch noch die falsche Stadt.* Ebd. S. 60.

Gombrowicz, berichtet Bohdan Osadczyk, habe es als einen Affront, als eine persönliche Beleidigung empfunden.<sup>157</sup> Osadczyk, der vom Chefredakteur der Pariser *Kultura* beauftragt ist, Gombrowicz in die literarischen Kreise einzuführen und sich seiner Person anfangs anzunehmen (er ist derjenige, der Gombrowicz vom Flughafen Tempelhof abholt und ihn mit Günter Grass und dessen Frau Anna bekannt macht), nimmt den Autor keineswegs in Schutz. Im Gegenteil, er stellt sich an die Seite der deutschen Kollegen, die Gombrowicz für einen egomanen und unausstehlichen Sonderling halten. Osadczyk wirft Gombrowicz das mangelnde Einfühlungsvermögen gegenüber denjenigen Berliner Literaten vor, die nicht wie er, ein Stipendiat, die Zeit hätten, sich tagelang in Caféhäusern aufzuhalten, sondern ihr Geld erst verdienen mussten.<sup>158</sup>

Während die Berliner mehrheitlich dem Autor Gombrowicz die Schuld am Scheitern des Literatencafés zuweisen, macht dieser sie selber dafür verantwortlich:

*Ich hatte den Eindruck, daß sie (die Künstler Berlins) im allgemeinen nicht gesellig sind, sie haben kein Bedürfnis nach Meinungs austausch, überhaupt dem Austausch von irgend etwas, jeder wußte das Seine und brachte, was er wußte, zum Ausdruck in dem, was er produzierte: in Büchern, Artikeln, Bildern oder anderem Tun. Allgemeine Skepsis gegenüber jeglichem unmittelbarem Kontakt, der nicht im Rahmen einer bestimmten Aufgabe geschieht. Wohl traf sich ihr Blick, immer aber auf etwas, niemals versank daher ein Blick im anderen. (TB, 873-874)*

Ausgenommen von seinen negativen Beurteilungen bleiben die jungen Menschen mit literarischen Aspirationen, die gerne Gombrowicz besuchen und sich von ihm belehren lassen. Zu diesen zählen Piers Paul Read, Klaus Völker, Lissa Bauer, Otto Schily, Eva Bechmann, Christos Joachimides, Zuzanna Fels und

---

<sup>156</sup> S. Weigel: Bachmann und Johnson: Differenzen im Umgang mit Exilierten. In: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. Wien 1999, S. 456-457.

<sup>157</sup> B. Osadczyk, zit. nach D. Danielewicz: Transatlantik. In: Dialog 2004, Nr. 68, S. 91-94.

<sup>158</sup> Ebd. S. 92. In der Tat bekommt Gombrowicz von der Ford Stiftung ein hohes Stipendium, das damals 60. 000 Mark beträgt und etwa dem damaligen Jahresgehalt eines Professors entspricht, so dass Gombrowicz viel Freizeit hat, die er gerne in Caféhäusern verbringt, anstatt Einladungen zu Konzerten, Theaterpremierern und Ausstellungseröffnungen anzunehmen.

Tadeusz Kulik. Nur weil Gombrowicz in ihnen seine Bewunderer und unkritischen Verehrer sehe, behauptet Osadczuk, habe er gegen sie nichts einzuwenden und stehe ihnen gar gerne zu Rate.<sup>159</sup> Wahr ist, dass Gombrowicz der Jugend gegenüber, wenn überhaupt, weniger kritisch ist, weil er sie selber hoffnungslos verehrt und deswegen nach Möglichkeit unterstützt.<sup>160</sup> Er macht sie u.a. darauf aufmerksam, dass die Gesellschaft ihr eine lebensnotwendige Anpassungsfähigkeit abverlangt und sie mit einem unauflöselichen Abhängigkeitsbund an sich bindet. Besorgt kommentiert er ihr politisches Engagement, in der Überzeugung, dass es nur zwei effektive politische Systeme gebe, die zur Herrschaft befähigt seien: die faschistische und die kommunistische Diktatur.<sup>161</sup> Da jedes andere zum Scheitern verurteilt sei, müsse die aktive Anteilnahme am politischen Geschehen fehl am Platze sein. Im festen Glauben an die Richtigkeit seiner Worte verlangt Gombrowicz von den an der Literatur interessierten Jugendlichen selbstkritisches Denken. Durch gezielt gestellte Fragen veranlasst er seine Schüler zur Präzision des eigenen Standpunktes im Bereich der Sozialpolitik.

Die jungen Menschen zeigen sich dankbar und setzen sich mit ihren positiven Eindrücken von denen ihrer älteren Kollegen deutlich ab. Enthusiastisch begrüßen sie seine Philosophie der „menschlichen Kirche“, seine Lehre über die miteinander dicht vernetzten zwischenmenschlichen Beziehungen.

*Gombrowicz zwrócił moją uwagę na to, iż stosunki między ludźmi są podobne do tańca, do baletu.*<sup>162</sup>

Sie lernen seinen Belehrungsdrang schätzen, begeistern sich für seine einerseits faszinierenden, andererseits irritierenden Wortgefechte, für sein vor dem Hintergrund des erzählerischen Werks abgehaltenes Vorspiel von verschiedenen Denkhaltungen und Rollen, aufgrund derer er nicht selten fälschlicherweise als Kommunist, Faschist oder Antisemit abgestempelt wird. Völker zeigt sich bereit zur Verteidigung seiner Position, indem er von den nicht Eingeweihten

---

<sup>159</sup> Ebd. S. 91.

<sup>160</sup> Die Jugend – schreibt Gombrowicz in einem Brief vom 19. September 1963 an den Bruder Janusz – sei das einzige Element, das mich ästhetisch und künstlerisch befriedige. In: Akzente, Jg. 43, 1996, H. 3, S. 159.

<sup>161</sup> Klaus Völker über W.G., (Anm. 145), S. 68-69.

<sup>162</sup> *Gombrowicz lenkte meine Aufmerksamkeit darauf, dass die zwischenmenschlichen Beziehungen dem Tanz, dem Ballett ähnelten* (A.M.). Eva Bechmann. In: Gombrowicz w Europie: świadectwa i dokumenty, 1963-1969. Hrsg. R. Gombrowicz. Kraków 1993, S. 213.

Verständnis für Gombrowiczs zusammengesetzte, auf verschiedene Argumentationen zurückgreifende, im Zwiespalt schwebende Wirklichkeit fordert.<sup>163</sup> Völker stellt ihn als einen die Widersprüche Liebenden (*Er liebte den Widerspruch bis zur Unerträglichkeit.*<sup>164</sup>), und einen, der aus deren Wirbel die Kraft seiner Kunst schöpfe. Seinen Beobachtungen schließt sich Tadeusz Kulik an:

*(...) Fascynowała go arystokracja, ludzie o nienagannyh manierach.*

*Jednocześnie lubił i darzył szacunkiem ludzi prostych. (...)*

*(...) Chociaż łagodny w kontaktach z ludźmi prostymi, potrafił być agresywny i bezlitosny w stosunku do partnerów w dyskusji, którzy mu się sprzeciwili. Kłębili się w nim same sprzeczności (...)*

*(...) Z jednej strony na przykład, nie nawidził swojej polskości, a jednocześnie ją lubił.<sup>165</sup>*

Die jungen Leute stehen zweifelsohne nicht nur unter dem Einfluss seiner Kunst und Philosophie,<sup>166</sup> sondern auch unter dem Eindruck seines unwiderstehlichen Charmes. Sie fasziniert die Art des Auftretens und des Kommunizierens, entzückt seine Physiognomie und Haltung von einer nicht leicht zu übertreffenden Eleganz und Harmonie; seine persönlichen Reize, die von seinem Wesen ausgehende Anziehungskraft nehmen sie ein.

Die zweiundzwanzigjährige Kunststudentin Eva Bechmann, deren Leben in der Berliner Periode dank Gombrowicz eine gewisse Leichtigkeit, die die Sorgen des Alltags vergessen macht, annimmt (*Dzięki Gombrowiczowi można była żyć jakby*

---

<sup>163</sup> Klaus Völker über W.G., (Anm. 145), S. 73.

<sup>164</sup> Ebd. S. 68.

<sup>165</sup> *Die Aristokratie faszinierte ihn, die Menschen mit vorbildlichen Manieren. Gleichzeitig mochte und respektierte er aber auch einfache Menschen, denen er seinen Respekt entgegenbrachte. (...) Sanftmütig in Kontakten zu den einfachen Menschen, konnte er den ihm widersprechenden Diskussionspartnern gegenüber aggressiv und erbarmungslos sein. Es schlummerten in ihm lauter Ungereimtheiten. (...) Einerseits z.B. hasste er sein Polentum, andererseits mochte er es zugleich* (A.M.). Tadeusz Kulik. In: Gombrowicz w Europie: świadectwa i dokumenty, 1963-1969. Hrsg. R. Gombrowicz. Kraków 1993S. 260-261.

<sup>166</sup> Paul Piers Read, der noch vor kurzem den Namen Gombrowicz nicht kannte, schreibt in den 70er Jahren das Buch *Polonaise*, dessen Handlung sich in Polen abspielt und einen Helden Stephan kreiert, der ganz offensichtlich Gombrowiczsche Züge trägt. Anhand der Erzählung *Verbrechen mit Vorbedacht* in der Adaption des jungen angelsächsischen Romanciers (in der deutschen Übersetzung von Hasenclever) dreht Peter Lilienthal einen Fernsehfilm, den der Sender Freies Berlin 1967 überträgt.



*unosząc się na palcach*<sup>167</sup>), hat schon seit dem ersten Zusammentreffen für Gombrowicz geschwärmt.

*Byłam zafascynowana od pierwszej chwili jego przepiękną twarzą. Cóż za wspaniałe kształt głowy! – mówiłam niejednokrotnie do Christosa. Ale kiedy Gombrowicz słuchał muzyki, jego twarz stawała się jeszcze piękniejsza, jeszcze bardziej wzniosła.*<sup>168</sup>

Man nennt ihn vornehm und kultiviert und wird aufmerksam auf seine archaisch anmutende bewundernswerte Sprache, die noch so viele ältere Berliner Kollegen verstört.

*Język Witolda był nieco archaiczny, ale bardzo piękny i wykwinny, zupełnie nie warszawski. Wyczuwało się w nim coś wiejskiego – był to po prostu język polskiego ziemiaństwa, pełen wyrażen typowych dla warstwy szlacheckiej (...).*<sup>169</sup>

Otto Schily ist der Meinung, dass Gombrowicz mit seiner eleganten Sprache und den schicken Gebärden zur Berliner Umwelt nicht passe, die ihn aus denselben Gründen ausgeschlossen habe.<sup>170</sup> Hinzu kommt, so Schily, dass er ein Anachronismus sei, eine „sehr singuläre Erscheinung seiner Zeit“, ein im Sinne Ernst Blochs „ungleichzeitiger Mensch“.

Für den Berliner Studenten Kulik verkörpert Gombrowicz eine außergewöhnliche, faszinierende Persönlichkeit, die als ein überraschend angenehmer Gesprächspartner auftrete und sich als ein wahrer, äußerst extravaganter Künstler entpuppe:

*To, co najsilniej w nim pociągało, to nieodparty urok, a zwłaszcza inteligencja. Był fascynującym człowiekiem. Przyciągała mnie do niego po prostu przyjemność prowadzenia rozmowy. A określało go*

---

<sup>167</sup> *Dank Gombrowicz konnte man leben, als ob man über dem Boden schwebte* (A. M.). Eva Bechmann, (Anm. 162), S. 213.

<sup>168</sup> *Von Anfang an faszinierte mich sein wunderschönes Gesicht. Was für eine herrliche Kopfform, sprach ich mehrmals zu Christos. Aber wenn Gombrowicz Musik hörte, wurde sein Gesicht noch schöner, noch erhabener.* (A. M.) Ebd. S. 212. Otto Schily fällt es ebenso auf, dass Gombrowicz ein sehr schönes, sehr ausdrucksvolles Gesicht hatte. Otto Schily: Im Gespräch mit Rita Gombrowicz in Berlin am 29. Oktober 1984. In: *Akzente* Jg. 43, 1996, H. 3, S. 119.

<sup>169</sup> *Die Sprache Witolds war ein wenig archaisch, aber sehr schön und gewählt, dem Warschauer Dialekt überhaupt nicht ähnlich. Es ließ sich in ihr etwas Ländliches spüren – es war die Sprache des polnischen Landadels, voll von für die adelige Schicht typischen Ausdrücken* (A.M.). Tadeusz Kulik, (Anm.165), S. 259.

<sup>170</sup> O. Schily, (Anm. 168), S. 120.

*glównie to, że był artystą. Pozostał w moich oczach ucieleśnieniem prawdziwego artysty, z jego zaletami i wadami, z jego geniuszem i egocentryzmem.*<sup>171</sup>

Im gleichen Maße nimmt man seine stark ausgeprägte Ich-Bezogenheit wie seine Bescheidenheit und Einfalt des Gemüts wahr.

*Gombrowicz był w moich oczach proletariackim arystokratą, jego skromność zaś i prostota stanowiły jak gdyby przeciwwagę dla jego egotyzmu.*<sup>172</sup>

Abgesehen von den Gombrowicz umgebenden Jugendlichen ist Ingeborg Bachmann, ebenfalls Stipendiatin der Ford-Foundation,<sup>173</sup> eine große Ausnahme unter den deutschen Intellektuellen. Weil sie u.a. im Gegensatz zu den anderen über Heidegger und Wittgenstein debattieren kann, schätzt Gombrowicz sie sehr und akzeptiert sie ohne jede Einschränkung. Laut Klaus Völker bekundet er ihr gegenüber eine fast chinesische Höflichkeit und Verehrung.<sup>174</sup> Laut Höllerer behandelt Gombrowicz sie als seine Gesprächspartnerin mit großem Respekt und lässt sich mit ihr nie auf oberflächige Diskussionen ein. Für sie sei er keineswegs nur die Quelle der Harmonie, als vielmehr ein aggressiver und zugleich stimulierender Kontakt.<sup>175</sup> Deren verwandte Empfindungsart sieht Grass in ihren Texten über Berlin wiedergespiegelt. Die Erinnerungen an Berlin hält Gombrowicz in *Berliner Notizen* fest, Bachmann in *Ein Ort für Zufälle*.<sup>176</sup>

---

<sup>171</sup> *Das, was mich an ihn am stärksten fesselte, war die unwiderstehliche Anmut, und insbesondere seine Intelligenz. Er war ein faszinierender Mensch. Durch die vergnügliche Gesprächsführung habe ich mich zu ihm hingezogen gefühlt. Es bestimmte ihn hauptsächlich die Künstlernatur. Er blieb in meinen Augen die Verkörperung eines wahren Künstlers, mit seinen guten und schlechten Seiten, mit seinem Genie und Egozentrismus* A.M. Tadeusz Kulik, (Anm. 165), S. 262.

<sup>172</sup> *Gombrowicz war in meinen Augen ein proletarischer Aristokrat, und es schien so, als ob seine Bescheidenheit und Einfachheit den Gegenpol zu seinem Egotismus bildeten.* A.M. Klaus Völker. In: Gombrowicz w Europie: świadectwa i dokumenty, 1963-1969. Hrsg. R. Gombrowicz. Kraków 1993, S. 224.

<sup>173</sup> Bachmann und Gombrowicz gehören zu den ersten Gästen der Ford Foundation und wohnen beide einige Zeit in der Akademie der Künste, wo sie im Frühjahr 1963 zum ersten Mal einander begegnen.

<sup>174</sup> Klaus Völker über W.G., (Anm. 145), S. 69.

<sup>175</sup> Höllerer berichtet, dass Gombrowicz laut Bachmanns vertraulichen Äußerungen sie oft mit aggressiven Fragen quälte und fast zu Tränen brachte. Er schreibt es Gombrowicz Forschungssinn zu, der darauf hinzielte, durch schmerzhaftes Stimulationen aus den Menschen deren verdrängte Unannehmlichkeiten hervorzulocken. Walter Höllerer, (Anm.143), S. 191; vgl. I. Bachmann: Witold Gombrowicz (Entwurf). In: Werke Bd 4. Hrsg. Ch. Koschel. München 1978, S. 329.

<sup>176</sup> Zum ersten Mal werden diese Texte gemeinsam von Sigrid Weigel in einer kontrastiven Analyse behandelt, in der sie auf jeweils spezifische Verschiebungen innerhalb der

*Z tego co wiem, bardzo często spotykał się z Ingeborg Bachmann. Byli dwojgiem ludzi, którzy, począwszy od dyskusji intelektualnych czy literackich, szybko znaleźli wspólny język. (...). W większym towarzystwie trzymali się blisko siebie. Posiadali również jako poeci ten sam rodzaj wrażliwości. Gombrowicz napisał „Berliner Notizen“, ona pozostawiła autobiograficzny tekst, dotyczący Berlina. I to także jest opis stanu samotności.<sup>177</sup>*

In seinem *Tagebuch* widmet Gombrowicz ihr zwar nur ein paar Zeilen, gibt aber darin schon zu verstehen, dass sie in der Wahrnehmungsweise der Stadt Berlin einander ähneln:

*Wie spazierten beide leicht verwundert oder verblüfft von dieser Insel (im kommunistischen Ozean), oder vielleicht etwas anderem, wir sahen sehr wenig, so gut wie nichts, ich weiß noch, wie mich die Menschenleere in Berlin gewundert hat, wenn in der Ferne jemand auftauchte, riefen wir – sieh an, Mensch am Horizont! (TB, 841)*

In dem 1970 verfassten Nachruf auf Gombrowicz macht Bachmann die gleiche Bemerkung:

*Ich erinnere mich, daß wir durch die uns beiden so fremden Straßen von Berlin gingen und oft lachten und riefen, voyez, il y a quelqu'un, denn die Straßen waren so unendlich leer, jedenfalls für uns.<sup>178</sup>*

Sie erwidert Gombrowiczs Zuneigung und schätzt ihn ebenso als Schriftsteller und Persönlichkeit. Im Gegensatz zu den verbreiteten Meinungen über den Autor hält sie ihn für einen diskreten und äußerst bescheidenen Menschen mit einem großen Herzen. Sie hat zwar Verständnis dafür, dass ihre Berliner Freunde Gombrowicz für absurd halten und ihn deswegen meiden, aber sie allein opponiert strikt dagegen. Auf die gegen Gombrowicz erhobenen Vorwürfe des

---

Darstellungen Berlins verweist. Als Ergänzung dazu bietet Silke Glitsch eine Herausarbeitung struktureller Affinitäten zwischen den beiden Texten. S. Weigel, (Anm. 156), 373-383; S. Glitsch: Ingeborg Bachmann und Witold Gombrowicz. *Ein Ort für Zufälle* und die *Berliner Notizen*. In: Göttinger Tage der polnischen Literatur. Hrsg. Reinhard Lauer, Leszek Żyliński. Göttingen 2004, S. 81-93.

<sup>177</sup> *So viel ich weiß, sind sie sich sehr oft begegnet. Von den intellektuellen oder literarischen Diskussionen ausgegangen, haben sie schnell eine gemeinsame Sprache gefunden. (...) In größerer Gesellschaft blieben sie nah beieinander. Als Schriftsteller besaßen sie die gleiche Empfindungsart. Gombrowicz verfasste „Berliner Notizen“, sie hinterließ einen autobiographischen, Berlin betreffenden Text, auch eine Beschreibung des Zustandes der Einsamkeit. Günter Grass, (Anm. 150), S. 178.*

Stolzes und der Allüre antwortet Bachmann mit dem Bekenntnis, dass sie nicht möchte, dass der Stolz und die Allüre aus der Welt verschwänden.<sup>179</sup> Ihre gegenseitige Freundschaft empfindet Bachmann – abgesehen von der französischen Sprache, in der sie sich verständigen – durch die Vorahnung des Todes und die traurige Gemütsverfassung nur begünstigt.

*(...) wenn wir etwas voneinander begriffen haben, ohne es einander je zu gestehen, daß wir verloren waren, daß dieser Ort nach Krankheit und Tod riecht, für ihn auf eine Weise, für mich auf eine andre.*<sup>180</sup>

Als sie ebenfalls erkrankt, bricht der Kontakt ab. Gombrowicz fühlt sich seitdem allein gelassen und zieht sich immer mehr in seine Privatwohnung zurück. Auch die jungen Menschen, in deren Gesellschaft er sich sonst gerne aufgehalten hat, lässt er immer seltener zu sich kommen.<sup>181</sup>

Am 17. Mai 1964, einen Monat nach dem Krankenhausaufenthalt, verlässt Gombrowicz Berlin. Auf dem Flughafen Tempelhof verabschieden sich von ihm seine jungen Freunde und schenken ihm als Andenken ein Fernglas. Bis dahin hat er ein geliehenes benutzt, um aus dem fünfzehnten Stock seiner Wohnung im Hansa-Viertel beobachten zu können, was die Ostberliner hinter der Mauer im Schilde führen, und um den optischen Kontakt mit seiner hassgeliebten Heimat zu behalten.

### **Berliner Notizen**

Den einjährigen Berliner Aufenthalt dokumentiert Gombrowicz in einem Teil seines *Tagebuch*, das unter dem Titel *Berliner Notizen* im Jahre 1965 beim Neske Verlag herauskommt.

Für einige Kritiker wie z.B. Jürgen Wallmann fällt der Buchteil über Berlin im Vergleich zu den darin enthaltenen Kapiteln über den Abschied von Argentinien,

---

<sup>178</sup> I. Bachmann, (Anm. 175), S. 327.

<sup>179</sup> Ebd. S. 330.

<sup>180</sup> Ebd. S. 326.

<sup>181</sup> Zu den wenigen, die den Zugang zu Gombrowicz damals finden, ist Susanna Fels, von der viele Berliner Fotos stammen. Laut ihren Erinnerungen ging Gombrowicz selten aus dem Haus, weil er keinen warmen Mantel besaß. Sparsam wie er war, dachte er lange über den Kauf des Mantels nach, bis er schließlich sein Geld in eine warme Kamelhaardecke investiert hat. Für Fels ein symbolischer Akt: *Diese Wolldecke war für mich von symbolischer Bedeutung. (...) Gombrowicz hatte sich nicht für den Kauf eines Mantels entschieden, in dem er in die Stadt, zu Spaziergängen und zu den Menschen hätte gehen können, sondern kaufte*

die Schiffsreise nach Europa und über den einmonatigen Aufenthalt in Paris äußerst knapp aus.<sup>182</sup> Angesichts dessen sind viele enttäuscht. Die Anmerkungen, Gombrowicz sei in diesem Buch nicht einmal mit Paris und Argentinien, sondern ausschließlich mit sich selber ernsthaft beschäftigt, enthalten den leicht getarnten Vorwurf des Egozentrismus. Rudolf Hartung behauptet, dass Gombrowicz sich darin auf die eigene Person konzentriere und vordergründig über seine Rückkehr nach Europa reflektiere; er deutet es aber durchaus positiv als das Verlangen des Dichters nach einer subjektiven Wahrheit, die sich von der von ihm gering geschätzten objektiven deutlich absetze.<sup>183</sup>

Die Knappheit und Reserviertheit bei der Beschreibung des Berliner Aufenthalts und die Beschäftigung des Autors mit sich selber führt Joachim Günther auf Gombrowiczs unangenehme Erfahrungen in der Stadt zurück.<sup>184</sup> Anhand der *Berliner Notizen* schildert man unermüdlich Gombrowiczs gescheiterte Annäherungsversuche an seine Schriftstellerkollegen Uwe Johnson und Günter Grass und berichtet über die Verständigungsschwierigkeiten des Autors, so dass dieser den Lesern der Rezensionen leid tun kann. Wallmann verteidigt Gombrowicz, wenn man diesem die Undankbarkeit seinen freundlichen Gastgebern gegenüber vorhält und behauptet, dass Gombrowicz die für ihn vorgesehenen Veranstaltungen aus gesundheitlichen Gründen absagte.<sup>185</sup> Günther geht von den Belastungen des deutsch-polnischen Verhältnisses aus, die seiner Meinung nach in Berlin zu Gombrowiczs persönlichem Schicksal würden, das ihn weniger betrübte, als erzürnte.<sup>186</sup> Während die einen dem Autor diesbezüglich die Verbreitung der Vorurteile gegen die Deutschen unterstellen, sind die anderen froh darüber, dass Gombrowicz den Mut besaß, die seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges bis in die 60er Jahre hinein verdrängten Wahrheiten über Hitlerdeutschland artikuliert zu haben. Stellvertretend für die ersten Stimmen ist Stefan Eggert, für den Gombrowicz Berlin aus der Perspektive eines von den

---

*etwas, in das er sich einwickeln und wie in einem Kokon verstecken konnte.* S. Fels zit. nach D: Danielewicz: Transatlantik. In: Dialog Nr. 68, 2004, S. 94.

<sup>182</sup> J. P. Wallmann: „Ich in Berlin“. Gombrowiczs *Berliner Notizen*. In: Echo der Zeit, 8. Mai 1966.

<sup>183</sup> R. Hartung: Ist Berlin eine Idylle? In: Süddeutsche Zeitung, 29./30. Jan. 1966.

<sup>184</sup> J. Günther: Berlin aus der Adlerschau. Zu Witold Gombrowiczs *Berliner Notizen*. In: Der Tagesspiegel, 20. Feb. 1966.

<sup>185</sup> J. P. Wallmann, (Anm. 182)

<sup>186</sup> J. Günther, (Anm. 184)

Deutschen unterdrückten und okkupierten Polen beobachte und aus diesem Grunde in den Bewohnern der Stadt nur die Henker mit den zum Hitlergruß ausgestreckten Händen gesehen habe.<sup>187</sup> Dem hält Peter Kliemann entgegen, dass Gombrowicz hinter der durchlässigen Fassade der Stadt Blut, Tod und Gewalt aufgespürt und dabei als verantwortungsvoller, politisch denkender und handelnder Weltbürger und nicht als Pole die verdrängte deutsche Schuld an das Tageslicht gefördert habe.<sup>188</sup>

Wallmann rät aber von der Beschäftigung mit dem Autor als einem Geschichtsschreiber ab, mit der Begründung, dass dieser grundsätzlich an Unwirklichkeiten interessiert sei.<sup>189</sup> Die *Berliner Notizen* seien deshalb nicht als ein historiographischer Bericht zu lesen; sie bilden nach Wallmanns Überzeugung eine Mischung aus Beobachtungen, Impressionen, Reflexionen und einigen nie in Wirklichkeit stattgefundenen Begebenheiten. Die in geradezu jeder Rezension erwähnten Episoden auf dem Schiff, wo Gombrowicz ein auf dem Deck rollendes menschliches Auge findet und ein Matrose ein Seil verschluckt, oder die Beschreibung der von Höllerer organisierten Lesung empfindet Wallmann als Phantasieauswüchse mit einem kleinen Hauch von Poesie. Mit diesem Urteil ist er nicht allein.<sup>190</sup> Für Kliemann sind die *Berliner Notizen* teils Bericht, teils Poesie und muten ihn wie das Komplementärstück zu *Trans-Atlantik* an. Hartung erkennt in dem Buch lauter Absurditäten und Skurrilitäten, die Gombrowicz eigen seien und seine Kunst als literarische Clownerie preisgaben. Günther schließt sich Wallmann insofern an, als er manche Schilderungen der Stadt für reine Visionen hält. Eingedenk dunkler deutscher Vergangenheit, so Günther, hätte Gombrowicz beispielsweise oft den Eindruck, dass die Stadt „wie Lady Mackbeth sich ohne Rast und Ruhe die Hände wäscht“. Ebenso ist Hartung der Ansicht, dass die Visionen des Autors der deutschen unrühmlichen Vergangenheit, die Gombrowicz in Berlin herumgeistern sieht, entsprungen seien und dass sie ihm den Aufenthalt in einen bösen Traum verwandelt hätten. Kliemann und Uwe Nettelbeck sind sich aus denselben Gründen darüber einig, dass der Berliner

---

<sup>187</sup> S. Eggert: Der Tiergarten riecht nach Tod. In: Der Tagesspiegel, 3. April 1993.

<sup>188</sup> P. Kliemann: Witold Gombrowicz' böse Träume. In: Die Welt, 17. März 1966.

<sup>189</sup> J. P. Wallmann, (Anm. 182)

<sup>190</sup> Siehe auch P. Kliemann, (Anm. 188), J. Günther, (Anm. 184), R. Hartung, (Anm. 183), U. Nettelbeck: Ein Exot in der deutschen Wohnküche. Zu den *Berliner Notizen* des Witold Gombrowicz. In: Die Zeit, 26. Nov. 1965.

Bericht nicht das wirklich Erlebte wiedergebe, sondern von Zwangsvorstellungen des Autors herrühre. Während einer Lesung im Literarischen Colloquium erblickt Gombrowicz z.B. an der Decke einen Haken, den sonst keiner wahrgenommen hat. Die folgende von Karl Korn zitierte Notiz verrät, dass Gombrowicz sich seiner visionären Zustände, die er für krankhaft erachtet, durchaus bewusst ist:

*Wie viel von dem, was sich mir aufdrängt, rührt von meiner Krankheit her? Wie viel von der Krankheit Berlins? (TB, o.S.)*<sup>191</sup>

Der Bericht über Berlin wird mehrheitlich im Resümee nicht nur als äußerst knapp empfunden, sondern auch als böse und skurril. Die Rezension von Nettelbeck stellt hierin eine Ausnahme dar.<sup>192</sup> Seiner Kritik zufolge schreibe Gombrowicz über die Stadt und die Deutschen nachsichtig, die Worte häufig wägend und mehr amüsiert als erschrocken. Es sind aber leider Informationen, die in den *Notizen* keine Belegstellen finden. Die Dinge und Menschen in einem milden Lichte zu sehen, liegt auch nicht in Gombrowiczs Natur.

### **Das Unbehagen in der polnischen Presse.**

Gombrowiczs Entscheidung für die Annahme des Stipendiums der Ford Stiftung in West-Berlin halten seine Landsleute für einen kontroversen politischen Gestus. Seitdem muss sich der Autor dem Vorwurf des Verrats an Polen stellen.

Die von Jeleński zusammengetragene und gleich hinterfragte These Stanisław Zieleńskis lautet:

*Przyjęcie przez Gombrowicza rocznego stypendium Fundacji Forda (...) jest zdradą Polski, frymarczeniem granicą nad Odrą i Nysą, wysługiwaniem się Niemcom! Hitlerowcom!*<sup>193</sup>

Nachdem am 22. September 1963 in *Życie literackie* ein boshafter Artikel *O dystansie, czyli rozmowa z mistrzem* von Barbara Witek-Swinarska<sup>194</sup> erschienen

---

<sup>191</sup> K. Korn: Ein Patagonier in Berlin. Witold Gombrowicz' Bericht über ein merkwürdiges Jahr als Gast in Deutschland. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4. Dez. 1965.

<sup>192</sup> U. Nettelbeck, (Anm. 190)

<sup>193</sup> *Die Annahme des einjährigen Berliner Stipendiums durch Gombrowicz bedeutet den Verrat an Polen, die In-Frage-Stellung der Oder- und Neißegrenze und den Dienst an Hitlerdeutschland!* (A.M.) K. Jeleński: Pokajanie Picassa i zdrada Gombrowicza. In: W. Gombrowicz: Publicystyka, Wywiady, Teksty różne. Hrsg. J. Błoński. Bd. 13. Kraków 1997, S. 155.

<sup>194</sup> B. Witek-Swinarska: Über die Distanz, oder das Gespräch mit dem Meister. In: Akzente, Juni 2004, H. 3, S. 217-220; *O dystansie, czyli rozmowa z mistrzem*. In: W. Gombrowicz, (Anm. 193), 143-151. Barbara Witek-Swinarska kommt 1963 nach Berlin mit ihrem

ist, schließen sich Zielińskis These zahlreiche polnische Journalisten an (darunter: Ludwik Hieronim Morstin, Józef Jenne, Karol Lewkowicz, Krzysztof Teodor Toeplitz und Jan Zbigniew Słojewski) und starten eine gegen Gombrowicz gerichtete Pressekampagne (ca. zwanzig Artikel). Es wird dem Autor grundsätzlich unterstellt, für den kapitalistischen Westen und gegen das kommunistische Polen und dessen Staatsräson gearbeitet zu haben, nachdem er von der Ford Foundation 1200 Dollar angenommen hat und in deren Dienste getreten ist. Seine Anwesenheit in Berlin wird als unerträgliche Provokation betrachtet und als Kollaboration mit dem deutschen Revanchismus Polen gegenüber. Außer den Vorwürfen der Niedertracht, des Egoismus und Zynismus wird Gombrowiczs Verhaltensweise missbilligt, den Luxus und die Verlockungen des Lebens in Westberlin ungestört genossen zu haben. Den Ausgangspunkt dieser schonungslosen Kritik bilden die Worte des Autors, die Witek-Swinarska in ihrem Notizbuch nach dem vereinbarten Treffen des 19. Juli 1963 in einem Café am Hohenzollerndamm festgehalten hat. In dem angeblichen Interview soll Gombrowicz gesagt haben: seine Landsleute würden nur andauernd mit der Zahl ihrer fünf Millionen Toten prahlen und hätten zum Thema Okkupation sonst nichts zu sagen. Sie seien hinterwäldlerische Nationalisten mit der Neigung zur Schwülstigkeit, denen es an objektiver Urteilskraft angesichts des deutsch-polnischen Verhältnisses fehle (TB, 877).<sup>195</sup> Darüber hinaus tritt Gombrowicz darin nach eigener Beurteilung als „dümmlischer Großkotz und unsympathischer Eigenbrötler“ auf, sowie als „Narziß, Schöngeist und Produkt des fauligen Kapitalismus“ (TB, 876). Als Gombrowicz von dem Feuilleton erfährt, kann er seine Verärgerung über die darin verbreitenden Lügen nicht verhehlen; er nennt es eine „Schweinebrühe“ (TB, 878). Zum Zwecke der Richtigstellung seiner Worte, von deren Veröffentlichung er nicht benachrichtigt worden ist, verfasst er einen Brief an *Życie literackie*, dessen Kopie er *Życie Warszawy*, *Trybuna Ludu* und dem *Warschauer Schriftstellerverband* zusendet. Darin versichert er, die

---

Ehemann Konrad Swinarski zur Aufführung seines Spektakels *Żaloszna i prawdziwa tragedia Pana Ardena* in der Schaubühne im November desselben Jahres. Wie Gombrowicz am Anfang seines Aufenthalts in Berlin wohnt auch das Ehepaar vom 9. bis zum 31. Juli in der Akademie der Künste. Zum ersten Mal sieht Witek-Swinarska Gombrowicz am 18. Juli 1963 bei der Lesung aus *Philibert mit Kind unternährt*. An dem gleichen Abend kommt sie auf den Dichter zu und verabredet sich mit ihm für den nächsten Tag.

<sup>195</sup> B. Witek-Swinarska, (Anm. 194), Über die Distanz, S. 219f; O dystansie, S. 148-150.



Nazi-verbrechen in Polen nicht in seinen schwärzesten Träumen bagatellisiert zu haben. Den unglaublichen Leiden der Polen während des letzten Krieges, berichtet Gombrowicz weiter, gelte seine höchste Achtung. Ansonsten wirft der Autor Witek-Swinarska die verdeckte Vermittlung gegen seine Person vor, weil sie ihn unter dem Vorwand eines unverbindlichen Gesprächs für eine Zeitung zum Thema Deutschland interview hatte (TB, 879). Das Schreiben, das Gombrowicz am 18. Oktober verfasst, wird in *Życie literackie* erst am 15. Dezember abgedruckt. Gombrowicz kommentiert das wie folgt:

*(...) meine Richtigstellung schließlich doch in der polnischen Presse veröffentlicht wurde, nachdem man mich gehörig durchgehechelt hatte. Nur das „Życie literackie“ druckte sie ab – ohne Datum, damit die Leser nichts von dem Verzug merkten – und unter Beifügung von hinterlistig gewählten Zitaten aus meinem Tagebuch, die beweisen sollten, dass ich doch ein Ungeheuer sei ... Diese listige Montage von Zitaten aus einem in Polen verbotenen Buch, diese Datumstilgung zur Irreführung der öffentlichen Meinung, das alles kompromittiert letztendlich nicht mich ... (TB, 880)*

Die wenigsten, die für Gombrowicz Partei ergreifen (neben Jeleński Juliusz Mieroszewski) werten Gombrowiczs Einladung nach Berlin als Auszeichnung für einen Künstler und leugnen dessen angebliche politische Parteinahme für die Westmächte. Trotz der besten Absichten vermögen sie nicht, die gegen Gombrowicz erhobenen Vorwürfe zu entkräften.

Der zuerst im August 1963 in *Akzente*, später im September in der Pariser *Kultura* veröffentlichte Text von Gombrowicz *Schund (Tandeta)*, in dem er das Verbot der in Warschau erscheinenden westorientierten Zeitschriften *Nowa Kultura* und *Przegląd literacki* als eine Clownerie bezeichnet,<sup>196</sup> und das von Tadeusz Nowakowski am 22. September geführte Interview für das Radio Freies Europa aus München<sup>197</sup> geben Gombrowiczs Gegnern Anlass zu weiterer Kritik:

---

<sup>196</sup> W. Gombrowicz: *Schund*. In: *Akzente* Jg. 10, 1963, H. 4, S. 418-424; *Tandeta*. In: *Kultura* 1963, Nr. 9/191.

<sup>197</sup> Das Interview wird am 17. November 1963 in den Londoner *Wiadomości* veröffentlicht. *Rozmowa z Witoldem Gombrowiczem w Radio Wolna Europa. Wywiad Tadeusza Nowakowskiego*. In: Witold Gombrowicz. *Publicystyka. Wywiady. Teksty różne. 1963-1969*. Kraków 1997.

Seine Worte beleidigen und kränken die Polen, die zu hören bekommen, dass ihre Kultur aufgrund der Abkapselung von der Welt ohne den geringsten Bezug zur Wirklichkeit und ohne den kleinsten Anspruch auf Universalität verlogen sei.<sup>198</sup> Von der didaktisch ausgeprägten polnischen Literatur habe Gombrowicz sehr geringen Nutzen, da sie in seinen Augen das Individuum stets einer höheren Idee, wie dem Katholizismus oder der Nation unterzuordnen versuche.<sup>199</sup> Seine Äußerung, dass es beim Schreiben auf den Einfallsreichtum des Schriftstellers und nicht auf seine Herkunft ankomme,<sup>200</sup> wird als Absage an den Patriotismus missverstanden. Auf die Frage nach seinem Verhältnis zur Kirche, erzählt er, bei ihr die egozentrische Denkhaltung gelernt zu haben. Nachdem Gombrowicz gegen Ende des Interviews mit Nowakowski zu sagen wagt: *literatura francuska czy filozofia niemiecka są to rzeczy nieskończenie ważniejsze niż to co może dać literatura polska, zwłaszcza współczesna,*<sup>201</sup> wenden sich die letzten Vertrauenspersonen unter den gebürtigen Polen von ihm ab.

Während die polnische Presse Gombrowicz aufs schärfste angreift und anschließend sein Werk zwei Jahrzehnte lang ignoriert, wird die deutsche Presse in dieser Zeitspanne auf den Provokateur besonders aufmerksam und sein einjähriger Aufenthalt in Berlin fängt an, Früchte zu tragen.

## **7. Pornographie**

Der Weg zur ersehnten Karriere in West-Deutschland steht Gombrowicz im Jahre 1963 völlig unerwartet offen. Die Erfolge, die er aufgrund der positiven Aufnahme seiner Werke feiert, helfen ihm, sich über die feindselige Pressekampagne hinwegzusetzen und mit seiner Einsamkeit in Berlin zurecht zu kommen. Außer einer gewissen Unruhe empfindet er seinen Feinden gegenüber nichts als Mitleid und konzentriert sich auf das in seinen Augen Wesentliche, d.h. auf sein schriftstellerisches Fortkommen. Er nimmt jedes sein Schaffen anerkennende Wort wahr, und – im übersteigerten Selbstgefühl bestätigt – setzt er seinen Freudenkreis darüber in Kenntnis. Im Brief an den argentinischen Freund Juan Carlos Gómez schreibt er aus Berlin: *Insgesamt bewundern mich alle. Heute*

---

<sup>198</sup> Ebd. S. 285.

<sup>199</sup> Ebd. S. 286.

<sup>200</sup> Ebd.

kam ein Unbekannter auf mich zu (ich war bei „Der Monat“ zu einem Empfang für den Dichter Pierre Emmanuel) und sagte, „Ferdý“ sei ein unsterbliches Werk.<sup>202</sup> In dem Schreiben vom 29. November 1963 ist zu lesen:

*Sie müssen ein wenig bedenken, daß dank meines außerordentlichen Höhenflugs in Europa (ich schätze, daß ich innerhalb eines Jahres der Autor Nr. EINS sein werde, das entwickelt sich jetzt schwindelerregend) und meiner Veröffentlichungen auf heimatlichem Boden (...) meine Anwesenheit in B.A. einzigartige und spukhafte Formen annehmen wird, ich werde so etwas wie ein Ricardo Rojas und ein Goethe sein, mit einem Schuß Extravaganz und Exotik und Mysterium.*<sup>203</sup>

Noch während seines Aufenthaltes in Berlin hat der im Freudentaumel schwelgende Gombrowicz die Möglichkeit, die Herausgabe des 1957 im Exil verfassten Romans *Pornografia* unter dem Titel *Verführung* in West-Deutschland zu erleben (Neske-Verlag, 1963). Zum zweiten Mal erscheint der Roman unter dem Originaltitel *Pornographie* im Hanser-Verlag 1984. Die erste Übersetzung von Walther Tiel wird durch Olaf Kühl gründlich überarbeitet.

Für die Ankündigung des Romans sorgt Literaturzeitschrift *Akzente*, die sich schon 1962 der Veröffentlichung der Fragmente aus dem Gombrowiczschen *Tagebuch* angenommen hat.<sup>204</sup> Im August 1963 druckt sie einen Passus aus dem für die deutsche Ausgabe eigens verfassten Vorwort, in dem Gombrowicz den philosophischen Sinn des Romans erläutert. Zur Versinnbildlichung seiner Idee von der Macht des Jüngeren über den Älteren präsentiert *Akzente* auf Wunsch des Autors ein äußerst pikantes Fragment, einen der Höhepunkte des Romans:<sup>205</sup> eine alternde, streng gläubige Christin, Frau Amalia, liegt auf dem Sterbebett, versunken in das Gebet. Der angebetete ist wider Erwarten nicht Gott sondern ein auf ihrem Landgut weilender Urlauber namens Friedrich. Seine Autorität reicht so

---

<sup>201</sup> *Die französische Literatur oder die deutsche Philosophie sind unvergleichlich bedeutender als die polnische Literatur, insbesondere die zeitgenössische* (A.M.). Ebd.

<sup>202</sup> W. Gombrowicz an Juan Carlos Gómez. Berlin, 15. Nov. 1963. In: *Akzente*, Jg. 43, 1996, H. 3, S. 168.

<sup>203</sup> Ebd. S. 169.

<sup>204</sup> W. Gombrowicz: Davongehen. In: *Akzente*, Jg. 9, 1962, H. 6, S. 481; W. Gombrowicz: Fragment aus dem Tagebuch (über Bruno Schulz). In: *Akzente*, Jg. 9, 1962, H. 6, S. 564-575.

<sup>205</sup> W. Gombrowicz: Vorrede für ein Fragment aus *Verführung, Verführung* (Fragment). In: *Akzente*, Jg. 10, 1963, H. 4, S. 425-433.

weit, dass die an Amalias Sterbebett Versammelten auf Befehl auf die Knien fallen, um ihr die letzte Ehre zu erweisen. Der Erzähler Witold erkennt, dass es Friedrich dabei nicht um die Huldigung für Amalia geht, sondern um den Knaben, den die alte Dame in einem Anfall von Selbstvergessenheit, Gier und Verlangen nach einem jungen Körper mit dem Messer angegriffen hat, wobei sie selbst tödlich verwundet wurde. Friedrich, den es ebenso nach der Unreife der Jugend verlangt, hat am konkreten Beispiel Amalias erfahren, welche gravierenden Folgen die Sucht auch für ihn haben könnte.<sup>206</sup>

Das Thema der Faszination durch die Unreife ist den Kritikern schon aus *Ferdydurke* wohl vertraut. In *Verführung* konstatieren sie dessen radikale und kühne Fortsetzung. Vermutlich vom Vorwort des Autors instruiert (denn sie geben die Quelle ihrer Urteilssprüche nicht an), gehen sie davon aus, dass *Verführung* aus *Ferdydurke* hervorgegangen sei. Selbst die Titel der beiden Romane, des Jugend- und Alterswerks erscheinen Urs Jenny in der Hinsicht aussagekräftig: *Ferdydurke* sage nichts, beziehe sich auf nichts, hingegen *Pornografia* (oder auch diskreter *Verführung*) sage alles und beziehe sich auf alles.<sup>207</sup> Die konstatierte Verwandtschaft veranlasst ihn zunächst zur Formulierung einer etwas vereinfachten Formel:

„*Ferdydurke*“ – eine grotesk-satirisch-surreale Eruption – das ist das Buch eines Unreifen, der sich nach Reife sehnt; „*Verführung*“ – Pastiche eines präziös-klassizistischen Bekenntnisromans – das Buch eines Reifen, der sich nach Unreife sehnt.<sup>208</sup>

Während dem zweiten Teil der Formel bedingungslos zuzustimmen ist, müsste der erste einer Korrektur unterzogen werden, die der Kritiker doch noch vornimmt. Er sieht ein, dass *Ferdydurke* nicht eine klar bestimmbare Sehnsucht veranschaulicht, sondern nur ein ungewolltes Kräftespiel zwischen Reife und Unreife, welches die Unentschiedenheit des Protagonisten offen legt. Hingegen hält Günther Busch bis zum Schluss an der vereinfachten Formel fest, dass in *Ferdydurke* ein Kind zum Erwachsenen strebe und in *Verführung* ein

---

<sup>206</sup> Die von Gombrowicz für *Akzente* gewählte Schilderung der sterbenden Amalia erklärt Mayer zu einer entscheidenden Umbruchsszene, die den Roman in zwei Teile gliedert. H. Mayer, (Anm. 50), S. 187.

<sup>207</sup> U. Jenny: Witold Gombrowicz – Mythos der Unreife. In: Dü, Jg. 24, 1964, Nr. 280, S. 50.

<sup>208</sup> Ebd.

Erwachsener zum Kind.<sup>209</sup> Er baut dann zwar eine Beziehung zwischen den beiden Romanen auf, verfehlt aber deren Kernaussage.

Jenny, der sein verfrühtes erstes Urteil erst mit Gombrowiczs Hilfe richtiggestellt hat, hält sich seitdem streng an dessen Aussagen.<sup>210</sup> Wie von alleine kommt er aber auf die Idee, dass *Verführung* kühner als *Ferdydurke* sei und die Verliebtheit in die Unreife unverschleiert zeige, weil sie sich nicht wie das Erstlingswerk der die Distanz schaffenden Satire oder Ironie bediene. Brigitte Desalm findet hingegen auch in *Verführung* die Distanz gewahrt und verweist zum Beweis auf die konventionelle Form des Provinzromans, die – in Beziehung zu dem innovatorischen Inhalt gesetzt – dessen Absurditäten auszugleichen vermag.<sup>211</sup> Ähnlich findet Bondy, dass die konventionelle Erzählform, die mit dem Erzählten nicht kongruent sei, Distanz schaffe.<sup>212</sup> Ungeachtet der konstatierten Distanz in den beiden Romanen, findet Desalm aber wie Jenny *Verführung* in Sprache und Idee kühner und bewusster angelegt als *Ferdydurke*.

*Die realistische Konstruktion erweist sich als ein um vieles raffinierter als in „Ferdydurke“ ausgeklügeltes Handlungsprogramm, radikaler in der Entwicklung, bei einem gleichzeitig mehr komplexen, verästelten Gedankensystem.*<sup>213</sup>

Jenny geht aber beim Vergleich der beiden Romane noch weiter, und offensichtlich zu weit, indem er den Ich-Erzähler Witold mit dem Professor Pimko und Friedrich mit Mjentus vergleicht und zu den Paaren zusammenschließt.<sup>214</sup> Sie tragen zwar alle den Status eines Verführers, verfolgen aber jeweils andere Absichten: Während die Handlungen des Ich-Erzählers und Friedrichs in *Pornographie* von dem Gefühl des unwiderbringlichen Jugendcharmes vorangetrieben werden, will Mjentus einen Bauernknecht in sich verliebt machen, und Pimko hat ein permanentes Bedürfnis am Ausüben der Macht über seine Schüler.

---

<sup>209</sup> G. Busch: Roman einer Methode. In: Süddeutsche Zeitung, 9./10. Mai 1964.

<sup>210</sup> U. Jenny, (Anm. 207)

<sup>211</sup> B. Desalm: Ausgelieferte ihres Zwanges. In: Deutsche Zeitung 1./2. Feb. 1964.

<sup>212</sup> Die Erscheinung der konventionellen Erzählform, die dem unkonventionellen Erzählten aufgelegt wird, entspringt, so Bondy, Gombrowiczs Lehre von der Form als Vergewaltigung jeder Substanz. F. Bondy: Ausgeklügeltes Spiel mit Menschen. Witold Gombrowiczs dritter Roman. In: Die Welt, 11 Jan. 1964.

<sup>213</sup> B. Desalm, (Anm. 211)

<sup>214</sup> U. Jenny, (Anm. 207)

Viel ausgewogener im Urteil ist die Studie von Hans Mayer, der schon zwei Jahre zuvor von den gleichen Prämissen ausgegangen ist:

„*Pornografia*“ gehört unverkennbar als Gegenstück zu „*Ferdydurke*“. Es sind komplementäre Romane.<sup>215</sup>

Die Sehnsucht des Reifenden nach der Unreife zum einem und die der unreifen Jugend nach dem reifen Alter zum anderen beanspruchen die Aufmerksamkeit des Kritikers beim Vergleich der Romane nur am Rande. In erster Linie interessiert Mayer die Abbildung des imaginären Polen in *Pornografia*<sup>216</sup> und die des realen Polen in *Ferdydurke*. Den Hinweis darauf gibt Gombrowicz selber, wobei er mit den imaginären Geschehnissen die kriegerischen meint, die er nur aus Erzählung kannte und somit sich diese nur von seiner Einbildungskraft diktieren ließ. Sie sind in *Pornografia* laut Mayer insofern von geringer Bedeutung, als sie nur den Hintergrund für die Erzählung abgeben, wie es auch in Gombrowiczs Interesse war. Dies zeigt nur, so Bondy, wie Gombrowicz das „Große“, hier verkörpert durch das Kriegsgeschehen von 1943, im Vergleich zu dem „Kleinsten“, einem privaten Einzelschicksal, gering schätzt.<sup>217</sup> Bondy empfindet es als typisch für Gombrowiczs Schaffen, dass dieser nicht etwa im Krieg, sondern im kleinsten, intimsten Geschehen die indirekte Darstellung des Gewaltigen und Furchtbaren suche und das Erhabene oder Grauenhafte nur im Niederen und im Winzigkleinen für greifbar halte.

Während Bondy darüber nicht urteilen möchte, halten die anderen die Wahl des Zweiten Weltkriegs zum bloßen Schauplatz des Romans für unangebracht. Aus dem Vorwort zu der Erstausgabe aus dem Jahr 1960 wird die leicht schockierende Information bezogen, dass Gombrowicz „ein bißchen aus Trotz“ gehandelt habe und bemüht gewesen sei, seiner Nation vorzuführen, dass außer den im Krieg den Polen zugefügten Leiden noch andere Themen zu besprechen seien.

Auffallend an der Nebeneinanderstellung des Imaginären in *Pornografia* und des Realen in *Ferdydurke* ist bei Mayers Kritik seine weitere Gedankenführung,

---

<sup>215</sup> H. Mayer, (Anm. 50), S. 186.

<sup>216</sup> Die deutsche Ausgabe des Romans liegt 1962 noch nicht vor. Aller Wahrscheinlichkeit nach stützt H. Mayer seine Interpretation auf die französische Ausgabe, die unter dem Titel *La Pornographie* 1962 bei *Juillard* in Paris erschienen ist. Bei der Analyse von Mayers Kritik wird der von ihm gewählte Originaltitel *Pornografia* beibehalten. Ansonsten kursiert in der deutschsprachigen Presse in den 60er Jahren der Titel *Verführung*, in den 80ern *Pornographie*.

<sup>217</sup> F. Bondy, (Anm. 212)

die klar macht, dass vor dem imaginären Hintergrund durchaus reale, auf jeden Fall in der Wirklichkeit nachvollziehbare Handlungen vonstatten gehen, während vor dem realen Hintergrund sich abstruse und traumhafte Handlungen abspielen.<sup>218</sup> Aus diesem Grunde, bemerkt Bondy, wirke *Ferdydurke* wegen der skurrilen Phantastik nicht selten abstoßend auf die Leser, während *Verführung* durch das Aufspüren eines zwar unheimlichen aber realistischen Generationskonflikts zur Lektüre einlade.<sup>219</sup> Das Prinzip der Komplementarität wird somit zur Genüge durchgearbeitet.

Zum eigentlichen Helden der grausigen Aktionen in *Verführung* erhebt die Literaturkritik mehrheitlich den autoritären Friedrich. Von Mayers Äußerung, Gombrowicz habe bei all seiner Bemühung um die Mystik Friedrichs diese Figur nicht überzeugend gestalten können,<sup>220</sup> lässt sich die Kritik von ihrer Bewunderung für den Protagonisten nicht abbringen. Während Mayer Gombrowiczs Versuch für verfehlt hält, eine Charaktergestalt der polnischen Romantik von 1830 mit einer Figur Sartres zu amalgamieren, begeistern sich andere Kritiker gerade für das Endprodukt.

*Friedrich, (ist) ein „dämonischer“ Mensch, ein Katalysator, durch dessen stumme Anwesenheit bereits alle Ereignisse ein anderes Gesicht annehmen (...).*<sup>221</sup>

Er, „schwärzlich und dürr ... mit dem Mund eines Nervösen ... sehr korrekt“,<sup>222</sup> eine „mysteriöse Figur“, ein „luziferischer Geist“<sup>223</sup> soll derjenige sein, den der Autor Gombrowicz mit den Instruktionen zur Durchführung eines Verführungsspiels ausgestattet habe. Er wird die ihm vom Schöpfer selbst zugeteilte Aufgabe nicht verfehlen wollen und daher geht er unverzüglich, sofort nach seinem ersten Auftritt „auf der in die Kirchenmauern verlegte Bühne“ zur Ausübung des Regisseursberufes über. Von diesem Zeitpunkt an offenbart sich der theatralische Charakter des Romangeschehens, auf den Bondy mit Nachdruck

---

<sup>218</sup> H. Mayer, (Anm. 50)

<sup>219</sup> F. Bondy, (Anm. 212)

<sup>220</sup> H. Mayer, (Anm. 50)

<sup>221</sup> Ebd.

<sup>222</sup> B. Desalm, (Anm. 211)

<sup>223</sup> R. Hartung: Der inszenierte Aufruhr. In: Der Monat 1964, H. 187, S. 79.

verweist.<sup>224</sup> Der Hinweis auf die Theaterstückskonstruktion des *Pornografieromans* geht auf Hans Mayer zurück:

*Einheit des Ortes, der im wesentlichen durch das Gutsbesitzerhaus und dessen Umkreis bestimmt wird; Einheit der Zeit, die kontinuierlich als Darstellung weniger Tage vorgetragen wird; Einheit der Handlung, worin fünf Männer „in den besten Jahren“ mit drei jungen Menschen von etwa siebzehn Jahren, zwei Burschen und einem Mädchen, konfrontiert werden.*<sup>225</sup>

Der Regisseur Friedrich, der den Verlauf der Handlung bewacht, sucht sich zu seinem Komplizen den Erzähler Witold aus. Aus diesem Grund neigen manche dazu, die beiden zu einem kollektiven Haupthelden zu wählen.

Witold versucht sich anfangs vergeblich vom „luziferischen Geist“<sup>226</sup> seines Freundes zu distanzieren. Letzten Endes erliegt er schneller als alle anderen seinem Charme. Der Erzähler erkennt dann in Friedrich seine eigenen „pornographischen“ Spekulationen und Sehnsüchte wieder.

*Friedrich ist wie ein Doppelgänger, ein zweites Ich, in welchem der dämonische Verführungswille des Erzählers sich versammelt hat.*<sup>227</sup>

Von der Einflussnahme auf die Sechzehnjährigen erhoffen sie sich deren körperliche Vereinigung, obwohl die Jugendlichen nichts außer Freundschaft für einander empfinden. Die Kritiker sammeln konkrete Gründe dafür, was die beiden Herren außer der bloßen Faszination für die Jugend auf diese Idee gebracht hat. Hans Walz unterstellt ein Bedürfnis, ein steriles, nach einem festen Schema ablaufendes Dasein zu beleben.<sup>228</sup> In die gleiche Richtung zielt Hartung, der über die aufgekommene „Möglichkeit eines heißen Idylls im Frühling“ sinniert.<sup>229</sup> Er sieht die beiden Herren von dem Gedanken erregt, das bei den Jugendlichen entfachte Feuer könnte auf sie hinüberschlagen. Zwei alte Demiurgen, schreibt Walter Jens, wollten noch einmal den „Zauber der Jugend“ verspüren.<sup>230</sup> Hans Daiber schließt ein sinnliches Motiv aus, denn für ihn ergibt sich die

---

<sup>224</sup> F. Bondy, (Anm. 212)

<sup>225</sup> H. Mayer, (Anm. 50)

<sup>226</sup> R. Hartung, (Anm. 223)

<sup>227</sup> Ebd.

<sup>228</sup> H. Walz: Witold Gombrowicz: *Verführung*. In: Bücherei und Bildung, Bd. 16 (1964), S. 419-421.

<sup>229</sup> R. Hartung, (Anm. 223)

<sup>230</sup> W. Jens: Zwei Mörder, der schönen Jugend verfallen. In: Die Zeit, 11. Okt. 1963.



Verführungsidee aus dem Neid auf die Jugend, auf deren Unschuld, mangelnde Erfahrung und Verantwortungslosigkeit.<sup>231</sup> Die beiden Herren, so Daiber, wollten in ihrem Wahn die Jugend um ihre Unschuld bringen.

*Die Verführer befriedigen (...) keine Lust, sondern stillen die Unlust darüber, daß es Menschen gibt, die noch nicht gezeichnet sind.*<sup>232</sup>

Bondy ist ähnlich der Meinung, dass das Handeln der Älteren weniger von deren sexuellen Begierden voran getrieben sei, als vielmehr von dem Gefühl der Verzweiflung darüber, dass ihnen einiges an Verwirklichungsmöglichkeiten nicht mehr zustand.<sup>233</sup> Der Kritiker bezeichnet deren Weg als einen Leidensweg, der, mit einer Reihe von Entbehrungen an Naivität und mit Leichtigkeit gepflastert, sie in die Kriminalität stößt.<sup>234</sup>

Bondys Meinung schließen sich einige andere Kritiker an. Friedrich Kröhnke sieht die Qual der beiden noch dadurch vergrößert, dass die jungen Menschen die anzüglichen Gedanken der Alten erahnen und aus Spaß auf deren Verführungsspiel zwar eingehen, aber nur, um sich dem im richtigen Moment zum Leidwesen der Alten zu entziehen.<sup>235</sup> Henia und Karol sind tatsächlich boshaft und verdorben; sie hätten die Mordtat sonst nicht mit ersichtlicher Freude ausüben können. Nowakowski kommt Gombrowicz auf die Spur und registriert dessen Enttäuschung darüber, dass die von ihm vergötterte Jugend mitunter „nichts besseres anzubieten hat, als die Wiederholung der Welt der Erwachsenen“.<sup>236</sup>

Friedrich und Witold werden mitunter auch nicht wie zwei allmächtige, der Hölle entstammende Weltzerstörer dargestellt, sondern eher als zwei harmlose alternde Voyeure, die ein sichtliches Vergnügen daran haben, aus nächster Nähe ein junges reizendes Paar beobachten zu können. Die Verführung, die ihnen vorschwebt, weil sie sich mit Worten, Gesten und Blicken begnüge und nicht auf die physische Unterwerfung, sondern auf die ästhetische Aneignung des

---

<sup>231</sup> H. Daiber: Witold Gombrowicz's *Verführung*. In: Neue Deutsche Hefte 1964, H. 7./8., S. 152-153.

<sup>232</sup> Ebd.

<sup>233</sup> F. Bondy, (Anm. 212)

<sup>234</sup> F. Bondy: Wie Menschen mit Menschen experimentieren. Witold Gombrowicz's Roman mit passendem Titel *Pornographie*. In: Süddeutsche Zeitung, 5./6. Jan. 1985.

<sup>235</sup> F. Kröhnke: Witold Gombrowicz. *Pornographie*. In: L'80 Juni 1985, H. 34, S.168-169.

<sup>236</sup> T. Nowakowski: Auf Jungbrunnen ist kein Verlaß. Der sonderbare Roman *Pornographie*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27. Jan. 1985.

begehrten Körpers ausgerichtet sei, bezeichnet Felix Philipp Ingold im Nachwort zur Hanser-Ausgabe als subtil (P, 208). Den Roman selber behandelt er wie einen Traktat über das Altern.

Es ist jedenfalls umstritten, ob die beiden Herren wollüstig und gewalttätig oder subtil mit den Jugendlichen umgehen. Dass sie aber mit Vergnügen „am lebendigen Stoffe“ experimentieren und damit die Menschen zu Objekten und nutzbaren Spielpuppen degradieren, ist allen einleuchtend.<sup>237</sup> Erinnerungshalber sei hier eine Schlüsselszene auf grünen Inseln aufgerufen, in der Friedrich und Witold ein heimliches Treffen zwischen Henia und Karol arrangieren, zu dem sie auch – ohne das junge Paar darüber zu informieren – Henias Verlobten Waclaw einladen. Aus der Ferne beobachtet dieser, wie Henia mit Karol – von den alten Herren instruiert – eine Reihe pantonimischer Szenen ausführen, die für Waclaw nach körperlichen Annäherungsversuchen ausschauen (P, 117-118). Laut Bondy prägt sich solche Szene dem Leser viel stärker ein, als die drei Morde auf den letzten Seiten des Buches.<sup>238</sup>

Das „mit allen tiefenpsychologischen Finessen ausgestattete Exerzitium in Seelenverführung“,<sup>239</sup> das diabolische Unterfangen schlägt trotz aller Bemühungen seitens der vornehmen Herrschaften fehl. Die körperliche Vereinigung kommt nicht zustande. Anstatt der Vorführung von sexuellen Realien wird der Leser, so Tadeusz Nowakowski, mit einer Art von „spezifischer Erotik“ konfrontiert und muss sich trotz des viel versprechenden Titels mit der Andeutung von Koitusszenen zufrieden geben. „In diesem raffinierten Verführungsverfahren scheint der Anlauf wichtiger als der Sprung“.<sup>240</sup> Aus diesem Grund bezeichnet Kröhnke den Roman als eine Parodie des pornographischen Genres.<sup>241</sup>

In dem Zustand der unrealisierten sexuellen Möglichkeiten liegt aber laut Mayer der Sinn der von Gombrowicz konzipierten *Pornographie*.<sup>242</sup> Bondy, der sich dem anschließt, sucht ausgerechnet im Nichtgeschehen die Perversität des Gombrowiczschen Romans, die den Originaltitel erklären würde.

---

<sup>237</sup> W. Jens, (Anm. 230)

<sup>238</sup> F. Bondy, (Anm. 212)

<sup>239</sup> B. Desalm, (Anm. 211)

<sup>240</sup> T. Nowakowski, (Anm. 236)

<sup>241</sup> F. Kröhnke, (Anm. 235)

<sup>242</sup> H. Mayer, (Anm. 50)

*Das Nichtgeschehen hier ist perverser als alle jene Passagen der Autoren von Lawrence bis Genet.*<sup>243</sup>

Unheimlich findet er kleine Aktionen, die Henia und Karol zeigen, wie sie z.B. gemeinsam einen Regenwurm zertreten, oder am Esstisch ihre Gabeln berühren. Während die einen die Pornographie des Romans an seinen Bildern und Szenen festzumachen versuchen, glauben die anderen sie in der künstlerischen Stilisierung zu entdecken. Obszön und pervers findet Jens das Romangeschehen, das „verschleiert“, „doppeldeutig“ und „mit geheimem Hintersinn“ konstruiert ist, und die Stilisierung der Figuren, die mehrfach reflektiert, zerspalten, ohne feste Kontur erscheinen.<sup>244</sup> Ingold hält für obszön die Romanmethode des stilistischen und motivischen Synkretismus.

*Wenn an diesem Text, der nicht eine einzige Beschreibung sexueller Realien enthält, etwas als obszön zu gelten hätte, wäre es sein stilistischer und motivischer Synkretismus, welcher Pathos und Trivialität, Dogma und Lüge, Liebe und Haß, Lachen und Weinen in einem sublitterarischen Diskurs von höchster Künstlichkeit zusammenzwingt. (P, 203)*

Für den Außenseiter Daiber handelt es sich ausnahmsweise weder um die Erotik, geschweige denn um die Pornographie.<sup>245</sup> Im Bezug auf den Ausgang des Romans behält er jedenfalls Recht. Die Verführer empfinden Genugtuung darüber, dass es ihnen gelungen ist, die Jungen zu einem Mord anzustiften. Es ist der entsexualisierte Mord, der deren Gelüste befriedigt.

Während für die eine Partei, die die pornographischen Züge am Romangeschehen festmacht, für den Originaltitel *Pornographie* plädiert, begrüßt die andere Partei der Frömmeler den deutschen Titel *Verführung*.

Die Jugendlichen haben sich zwar zu einem Mord anstiften lassen, ziehen sich aber sofort danach vom Tatort zurück, von niemanden veranlasst, Rechenschaft darüber abzulegen. Seelisch und körperlich unbeschädigt gehen sie aus dem Verschwörungsdrama hervor.

---

<sup>243</sup> F. Bondy, (Anm. 212)

<sup>244</sup> *Nichts soll feststehen, jede winzige Nuance muß vieldeutig, ambivalent und ergiebig, zwiespältig und mannigfaltig ausdeutbar sein.* W. Jens, (Anm. 230)

<sup>245</sup> H. Daiber, (Anm. 231)

Nichts kann also an dem Schicksal der Verführer eine Veränderung herbeirufen. Es bleibt alles beim alten, denn, Mayers Formel umkehrend: es gibt keinen Weg von der Reife zur Unreife zurück. Gar nach einer Mordtat würden die Unreifen bei Gombrowicz unreif und die Reifen reif bleiben.<sup>246</sup> Busch, der ein solches Fazit aus *Verführung* gezogen hat, zitiert die belegende Passage:

*Henia und Karol wurden zu dem, was sie waren, zur gewöhnlichen Jugend. Wir aber, wir Älteren, gewannen wieder den Sinn unseres Älterseins, und unverhofft wurden wir von ihm so stark eingefangen, daß keine Rede sein konnte von irgendeiner Bedrohung von dort, von unten.* (P, 190)

Busch erklärt die Rückkehr zum Ursprung der gewohnten Verhältnisse mit den programmatischen Überzeugungen des Autors, der seine Figuren unabhängig von ihren individuellen Neigungen als Gefangene der Rollen sieht.

Gombrowicz lässt den Roman nach einer Serie von vier Morden wie folgt ausklingen:

*Ich blickte auf unser Pärchen. Sie lächelten. Wie die Jugend immer, wenn es schwierig ist, aus einer peinlichen Lage herauszukommen.* (P, 191)

Hartung interpretiert das Lächeln, das die Jugendlichen zum Schluss austauschen, als ein Zeichen dafür, dass sie sich wieder einmal über alles würden erheben können und den Sieg auf ihrer Seite behalten.<sup>247</sup> In diesem abgründig-abwegigen Roman, so Hartung weiter, überstehe nur die Jugend den Ruin. Die Verführer sähen dann, nicht ohne stilles Behagen, keinen anderen Ausweg aus dem Jugendwahn, als sich in das Schicksal zu fügen und die ihnen zugefallene Rolle der Verführten zu akzeptieren. Denn wie Kinmayer behauptet, die älteren Herren, in dem Zauberbann der Jugend befangen, hätten sich schließlich selber verführen lassen:

*Das verteuflte Spiel mit der Unschuld verführt letzten Endes den Teufel selbst.*<sup>248</sup>

Jens betrachtet das Ende des Romans nicht wie Hartung in den Kategorien der Gombrowiczschen Privatphilosophie, sondern nach seinem eigenen Gutdünken.<sup>249</sup>

---

<sup>246</sup> G. Busch, (Anm. 209)

<sup>247</sup> R. Hartung, (Anm. 223)

<sup>248</sup> J. Kinmayer: Rezension zu *Verführung*. In: Bücherei u. Bildung, Bd. 16 (1964), S. 420.

Er spekuliert nicht darüber, wer letzten Endes den Sieg davon getragen hat, sondern denkt über die Mordtat nach, die nach seiner Überzeugung die Grenzen zwischen jung und alt sehr wohl zerrissen habe. Er kann den meisten Kritikern nicht zustimmen, die behaupten, dass der verübte Mord keinerlei Veränderung bei den jungen Tätern und der ganzen übrigen Umwelt des Gutshofes verursache. Allesamt würden in Mitleidenschaft gezogen. Jens hat insofern Recht, als der eine Mord drei weitere nach sich gezogen hat, also vier Existenzen zerstört wurden. Aus dieser „äußersten Übertreibung von Tatbeständen“ liest Busch Gombrowiczs Methode der Entschleierung dieser Tatbestände heraus.<sup>250</sup> Ebenso ist Hartung der Auffassung, dass der überzeichnete mehrfache Mord sowie die vorausgegangenen Verführungsversuche – als Nebeneffekt der Mobilisierung des Chaos gegen jede Art von steriler Ordnung – die Funktion hätten, nur einen Mord, bzw. einen Verführungsversuch zu verdeutlichen.<sup>251</sup>

Erinnert *Pornographie* in den 60ern an Sartre, Ionesco, Genet und lässt an Kierkegaards *Tagebuch des Verführers* denken, so wird es in den 80ern außer zu *Gefährliche Liebschaften* von Choderlos de Laclos zu keinem anderen literarischen Werk in Beziehung gesetzt.

## **8. Erzählungen**

Im Jahr des Berliner Aufenthalts erscheint im Neske Verlag neben *Verführung* auch Gombrowiczs Erzählung *Die Begebenheiten auf der Brigg Banbury*, die im Band *Bacacay* 1933 als Debüt des Autors herausgekommen ist. Die Erzählung erfährt keinerlei Beachtung seitens der deutschen Literaturkritik. Die Rowohlt-Ausgabe *Jungfräulichkeit. Sechs Texte* ermutigt 1966 ebenso zu keinen Stellungnahmen. Erst als der Suhrkamp Verlag noch in demselben Jahr *Die Ratte und andere Erzählungen* und der Anabis-Verlag 1973 *Die Ratte* auf den deutschen Büchermarkt bringen, kommt es zu der längst fälligen Reaktion.

Zu dem Zeitpunkt sind inzwischen den deutschen Kritikern alle Arbeiten von Gombrowicz zugänglich, so dass man gerne all das, was dieser bisher geschaffen hat, in den Erzählungen entdecken möchte. Urs Jenny glaubt hier den „ganzen“ Gombrowicz wieder zu finden:

---

<sup>249</sup> W. Jens, (Anm. 230)

<sup>250</sup> G. Busch, (Anm. 209)

*Schon hier gibt es die finstere Faszination des Erwachsenen durch das Infantile, die Sehnsucht des Reinen nach dem Unreinen, die Vernichtung des Erhabenen durch das Gemeine.*<sup>252</sup>

Im Vergleich zu den bisher in Deutschland erschienenen Gombrowicz-Romanen, dem Schauspiel *Die Trauung* und dem *Tagebuch* als seinen wichtigsten Arbeiten nennt Peter Kliemann die Erzählungen klein und beiläufig.<sup>253</sup> Nur „für sich genommen“, hätten sie ein beträchtliches literarisches Gewicht.

In der Regel greifen die Kritiker in ihren Rezensionen jeweils eine oder zwei Erzählungen auf und geben bei der Hervorhebung der drastischen Szenen detailreich ihre Inhalte wieder. Ausgewählt werden: *Das Verbrechen mit Vorbedacht*, wo ein Untersuchungsrichter einen natürlichen Todes Gestorbenen posthum ermordet sehen möchte, dann *Jungfräulichkeit*, in der ein Mädchen sich an einem rohen Fleisch vergeht und dadurch ihre Unschuld verliert, *Das Gastmahl bei der Gräfin Torremal*, wo sich eine Kannibalismusszene abspielt, *Abenteurer*, wo ein Mann von seinem Peiniger in eine Glasblase gesteckt und dem Ozean überantwortet wird, und *Die Ratte*, deren Protagonist, ein Räuber, vor Ratten Todesangst empfindet, sich aber zugleich vor der Sehnsucht nach ihnen verzehrt (den Leiden des Räubers wird ein Ende gesetzt, nachdem die ihn verfolgende Ratte von einem schlafenden Mädchen geschluckt wird).

Angesichts der abstrusen, weit von der Realität entfernten Geschichten, die ihresgleichen nur in *Trans-Atlantik* haben, bezeichnet Erasmus Schöfer Gombrowicz als einen großen Phantasten und die von ihm geschaffene Welt als ein „zu bösartigen Tumoren entartetes Wirklichkeitsgewebe“.<sup>254</sup> Sein Kollege Peter Kliemann erblickt in den gruseligen Geschichten den individuellen Erfahrungsstoff des Autors, sein rohes Schreibmaterial.<sup>255</sup> Er ist zugleich der Überzeugung, dass Gombrowicz in seinen Erzählungen in wechselnder Gestalt ausschließlich von sich selber, von seinen persönlichen Ansichten und Imaginationen berichtet, mit der Absicht, sein Ich von den geheimen Fixierungen, Zwängen und Vexationen durch deren offenes Aussprechen zu befreien. Er wolle

---

<sup>251</sup> R. Hartung, (Anm. 223)

<sup>252</sup> U. Jenny: Als Schöpfungsakt eine Katastrophe. In: Die Weltwoche, 14. Okt. 1966.

<sup>253</sup> P. Kliemann: Aufstand der Vulgarität. Fünf Erzählungen von Witold Gombrowicz. In: Die Welt der Literatur, 22. Sept. 1966.

<sup>254</sup> E. Schöfer: Die Ratte. In: Süddeutsche Zeitung, 22. Sept. 1966.

<sup>255</sup> P. Kliemann, (Anm. 253)

dadurch, behauptet Kliemann rechtfertigend, nur die Wahrheit seiner Existenz und deren Möglichkeiten erkunden.

Auf der Grundlage der Hanser-Ausgabe, die auf größere Beachtung als die Neske-Ausgabe stößt – wahrscheinlich, weil Hanser 1984 in *Gesammelte Werke* zum ersten Mal sämtliche Erzählungen von Gombrowicz zusammenfasst – verweist Werner Fuld auf die bizarre Traumlogik, die er Gombrowiczs Prosa als erzähltechnisches Grundmuster unterlegt.<sup>256</sup> Während der Kritiker *Jungfräulichkeit* als eine satirische Paraphrase von Rousseaus Idylle *Paul et Virginie* liest, setzt er *Abenteurer* in die Nähe der Romane von Jule Verne. Volker Klotz interessiert offensichtlich nur die Erzählung *Die Ratte*, die demonstrieren soll, wie eigenartig und dabei hervorragend Gombrowicz aus eher unerheblichen Wörtern Bedeutungen hervorzaubere, die eine explosive Kraft innehätten.<sup>257</sup> Zu solchen Wörtern zählt Völker z.B. das Wort „schmätern“, dessen Grundbedeutung des böswilligen Herabsetzens fremder Existenzen in deren Wert seiner Meinung nach die Gesamthandlung der Erzählung beherrscht.

*Hier geht es um einen, der ganz und gar in seiner Existenz geschmälert wird, so daß er am Ende nicht mehr ist, der er war.(...)*

*Der Räuber Hooligan ist fleischgewordenes, auserzähltes Geschöpf des Wortes „schmätern“. Gombrowicz hat es entbunden.<sup>258</sup>*

Gemeint ist hier der Räuber Hooligan, dessen ungestüme Natur, Aggressivität und Gewaltbereitschaft seinen Mitmenschen zur Last fallen. Ein pensionierter Richter nimmt diesen gefangen und bringt ihn ins Gefängnis. Klotz sieht die beiden, den Hooligan und den Richter als zwei Gegentypen entworfen. Beide, der eine lärmend und ausschweifend, der andere kleinlich, engherzig und geizig, belegen zwei gegensätzliche Pole, auf denen sich laut Klotz das Konstrukt der Erzählung stützt.

*Das wäre, schlicht besehen, eine mehr oder minder sinnträchtige Parabel vom Widerstreit gegensätzlicher Pole: meinetwegen auch ein Kampf ums Komplementär, zwischen Domestikation und Vitalität.<sup>259</sup>*

---

<sup>256</sup> W. Fuld: Eine Sphinx ohne Geheimnis. Vexierspiele mit bizarrer Logik: die gesammelten Erzählungen des Polen Witold Gombrowicz. In: Frankfurter Allgemeiner Zeitung, 14. Juli 1984.

<sup>257</sup> V. Klotz: Ein Wortwurzelzieher, wüst und mit Bedacht. In: Frankfurter Rundschau, 1. Sept. 1984.

<sup>258</sup> Ebd.

Wider Erwarten verhängt aber nicht der Richter die Strafe über den Hooligan, so Klotz, sondern „etwas Drittes, Unerwartetes“: eine Ratte. Das Nagetier, in der Gefängniszelle aus einem Loch hervorgekrochen, erweckt bei ihm einen inneren Ekel, der ihn sein Leben lang begleiten wird. Um das von Klotz zum Schlüsselwort erhobene „schmälern“ aufzugreifen, kann man feststellen, dass die Ratte dermaßen das Leben des Hooligans beeinträchtigt wird, dass dieses zum Inbegriff der geschmälernten Existenz avanciert.

### **9. *Trans-Atlantik***

Gombrowicz gehört ersichtlich zu den Autoren, die den Drang verspüren, ihre Werke selber bis in das kleinste Detail literaturkritisch zu deuten. Jede mediale Form – ob das Tagebuchnotizen sind, ein Interview, ein Vorwort zum Kunstwerk oder das Kunstwerk selbst – macht er sich zu Nutze. In *Pornographie* legt er den Schwerpunkt seiner Interpretationshilfe auf das Verfassen von Vorworten (für die polnische, französische, italienische und deutsche Ausgabe). Nicht anders verfährt er bei *Trans-Atlantik*. Außer dem Vorwort zur deutschen Neske-Ausgabe, das mit dem zur Warschauer Ausgabe aus dem Jahre 1957 übereinstimmt, schreibt er noch das Vorwort zu den ersten, in *Kultura* abgedruckten Auszügen aus dem Roman 1951 und das Vorwort zur Pariser Ausgabe 1953. Alle drei sind auch in der Hanser-Ausgabe aus dem Jahr 1987 enthalten. Darin erscheinen außerdem zum ersten Mal auf deutsch bisher unveröffentlichte Polemiken Gombrowiczs über die Dichtung und deren Schöpfer (*Gegen die Dichter* 1952, TA, 231-245; *Antipoetische Kleinigkeiten eines Poeten* 1936, TA, 269-273; *Bemerkungen eines Dilettanten über Galczyński*, TA, 274-275).

Für *Trans-Atlantik* sind die Erklärungen und Ergänzungen aller Art von besonderer Bedeutung, weil dieser Roman unter dem Verdacht steht, mit Vorsatz antipolnische Stimmungen zu schüren. Gombrowicz, der im argentinischen Exil seine Landsleute als lächerliche und mitleiderregende Patrioten und Edelmänner kritisierte, ahnte die zu erwartende Empörung und bemühte sich, seine Kernaussagen abzuschwächen. Im Vorwort zu *Trans-Atlantik*, der im Neske-Verlag 1964 erscheint, schreibt er:

---

<sup>259</sup> Ebd.



*Ich bestreite nicht: „Trans-Atlantik“ ist unter anderem eine Satire. Und auch, unter anderem eine, sogar recht intensive, Abrechnung ... nicht mit einem besonderen Lande Polen, das ist ja klar, sondern mit einem solchen Polen, wie es die Umstände seines historischen Daseins und seiner Placierung in der Welt geschaffen haben (d.h. mit einem schwachen Polen). Und ich gebe zu, dass dies ein Piratenschiff ist, das eine ziemliche Menge Dynamit schmuggelt, um unsere bisherigen nationalen Gefühle zu sprengen.*<sup>260</sup>

*„Trans-Atlantik“ ist von allem, was ihr wollt, etwas: Satire, Kritik, Traktat, Spielerei, Absurdum, Drama – aber nichts ist es ausschließlich, da es nur ich selber ist, meine ‘Vibration’, meine Entladung, meine Existenz.*

*Ist das über Polen? Aber niemals habe ich ja auch nur ein Wort von etwas anderem geschrieben als nur von mir – ich fühle mich nicht dazu ermächtigt.*<sup>261</sup>

Anstatt der erwarteten Aufschlüsselung der mitunter chiffrierten Inhalte sorgt Gombrowicz für allgemeine Verwirrung, woraufhin Urs Jenny rät, von den Autokommentaren abzusehen.<sup>262</sup> Bei all seinem Respekt vor dem Schriftsteller ist der Kritiker der Meinung, dass Gombrowicz außerstande sei, sich selbst verbindlich zu kommentieren. Die Mehrheit will dennoch Gombrowiczs Worte nicht anzweifeln und sucht mit dessen Hilfe nach einer annähernd befriedigenden Interpretationslösung. Während die einen beim Aufgreifen des ersten Fragments des Vorworts zur Satire auf Polen tendieren, sprechen sich die anderen in Bezug auf das zweite Fragment für einen autobiographischen Roman aus. Wenn sie von der Satire berichten, dann nennen sie diese „hintergründig“, „schlagkräftig“, „boshaft“<sup>263</sup> und einfach ohnegleichen.<sup>264</sup> Sie betonen zunächst deren universellen Charakter. Am Beispiel Polen werde die Scheinhaftigkeit des Emigrantendaseins schlechthin und die Verlogenheit eines sich selbst beweihräuchenden Patriotismus aufgezeigt. Urs Jenny erweitert das Wirkungsfeld der Satire um die arrogante

---

<sup>260</sup> W. Gombrowicz: *Trans-Atlantik*. Pfullingen: Neske Verlag 1964, S. 6.

<sup>261</sup> Ebd. S. 7.

<sup>262</sup> U. Jenny: Vaterland und Sohnland. In: *Süddeutsche Zeitung*, 14./15. Nov. 1964.

<sup>263</sup> P. Kliemann: Ein ungeformter Sohn Polens. Witold Gombrowicz' Phantasien gegen sein Vaterland. In: *Christ und Welt*, 18. Dez. 1964.

<sup>264</sup> P. Laregh: *Trans-Atlantik*. In: *Bücher-Kommentare*, 15. Nov. 1964.

Exklusivität des argentinischen Großbürgertums.<sup>265</sup> Gombrowiczs provokantes Pamphlet, schreibt Dietrich Scholze, sei universell und allgemein und richte sich vehement gegen jedes verkehrte, zuweilen ins Irrationale weisende nationale Selbstverständnis und nicht nur gegen das polnische.<sup>266</sup> Für universell hält auch Wolfgang Steuhl die Satire, indem er hinsichtlich des Grundthemas vom Menschensein spricht, welches Gombrowicz gegen jede Form, Tradition und kulturelle Anpasstheit zu verteidigen versuche.<sup>267</sup>

Manche wie Rolf Fieguth oder Bondy betonen allein das karikierte polnische Element. Fieguth spricht im Nachwort zur Hanser-Ausgabe von einem satirischen Großangriff auf die „bedrückende Form“ der polnischen Nation (TA, 281). Er sieht darin nicht die destruktiven, sondern die den polnischen Geist beflügelnden Absichten des Autors hervorgekehrt. Die Satire *Trans-Atlantik* sei laut Fieguth unter Berufung auf Gombrowicz als Stärkung und Befreiung des Individuums in Polen gegen die übermenschlichen kollektiven „Formungen“ gedacht (TA, 281). Bondy, der *Trans-Atlantik* für Gombrowiczs „polnischstes“ Buch hält, verbreitet die Meinung, dass Gombrowicz darin nur an seine Landsleute appellieren wolle, um sie von dem Weg des Nationalstolzes abzubringen.<sup>268</sup> Als einziger geht er bei der Gelegenheit auf Gombrowiczs erklärungsbedürftige Sonderbegriffe: „Vaterland“ und „Sohnesland“ ein und dechiffriert sie.<sup>269</sup> Er behandelt sie analog zu Gombrowiczs beliebtem Gegensatzpaar „Reife“ vs. „Unreife“. Das Vaterland verweise demnach auf die polnische Märtyrernation, die zum Trost in der Vergangenheit des 17. Jahrhunderts schwelge, deren Rituale weiter pflege und sich für die Klassiker der Romantik begeistere. Das Sohnlesland hingegen habe eine polnische Nation zu vertreten, die frei und unvoreingenommen in die ungewisse Zukunft strebe. Das Vaterland in *Trans-Atlantik* symbolisiert der alternde pensionierte polnische Offizier; das Sohnlesland versinnbildlicht die Gestalt eines jungen Matrosen Ignaz. Beide stehen zueinander in der Vater-Sohn Beziehung. Laut Bondy plädiert Gombrowicz wie selbstverständlich für den

---

<sup>265</sup> U. Jenny, (Anm. 262)

<sup>266</sup> D. Scholze: Absage an Überlebte. In: Neues Deutschland, 9./10. Sept. 1989.

<sup>267</sup> W. Steuhl: Für Polen ein Ärgernis. In: Saarbrücker Zeitung, 17./18. Juni 1987.

<sup>268</sup> F. Bondy: Lachorgie und Provokation. Witold Gombrowicz' Roman *Trans-Atlantik* in der Werkausgabe. In: Süddeutsche Zeitung, 12./13. Jan. 1987.

<sup>269</sup> In den 60er Jahren ist es Karl Korn, der die zwei komplementäre Sonderbegriffe zwar erwähnt, aber sich um deren Aufschlüsselung nicht weiter kümmert. K. Korn: Emigration ins Bizarre. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 20. Feb. 1965.

Übertritt in das Sohnesland, wo für die überholten Traditionen nur Hohn übrig bleibt. Scholze sieht diese Traditionen im Roman kompromittiert, deformiert und zerstört nicht nur in der Gestalt des Ignaz.<sup>270</sup> Schon dadurch, dass Gombrowicz an Mickiewiczs Nationalepos *Pan Tadeusz* anknüpfe und dieses als Vorlage für seine Parodie auf die polnische Nation benutze, verspote er erbarmungslos das Erbe der polnischen Romantik. Wie in *Pan Tadeusz* so auch in *Trans-Atlantik* werden Jagdausflüge, Duelle und Intrigen gesponnen, zum Schluss ein Ball veranstaltet, nur mit dem Unterschied, dass es in dem ersten Fall auf die Verherrlichung der im 19. Jahrhundert von der Landkarte ausgelöschten polnischen Nation ankommt, im zweiten auf die bewusste Verunglimpfung des Polen der Vorkriegszeit. Durch die vorsätzlich verzerrte Verwertung der Sprache des sog. sarmatischen Barock parodierte Gombrowicz, behauptet Bondy, die Kunstprinzipien der Romane des 16. und 17. Jahrhunderts, ohne dass der Kritiker erwähnt, um welche es sich konkret handelt.<sup>271</sup> Da diese leicht identifizierbar sind, sollte es erlaubt sein, wenigstens den einen herausragenden zu nennen: Jan Chryzostom Paseks *Memoiren* (1656-1688).

Die Kritiker, die *Trans-Atlantik* als einem autobiographischen Roman behandeln, empört Gombrowiczs Egozentrismus.<sup>272</sup> Aus dem Tagebuch wird eine Stelle zitiert, in der Gombrowicz herausfordernd seine Person zur einzigen ihm obliegenden Angelegenheit erklärt (*Ich bin mein wichtigstes und wohl gar mein einziges Problem: der einzige aller meiner Helden, an dem mir wirklich gelegen ist.* TB 188), um in der naiven Argumentation zu beweisen, dass alle anderen behandelten Themen den Autor ernsthaft nichts angingen. Tadeusz Nowakowski setzt sich an dieser Stelle für ihn ein und versucht aus der polnischen Perspektive seinen deutschen Kollegen klar zu machen, dass Gombrowicz, der „Anstifter intellektueller Unruhen“ nicht unüberlegt solche Aussagen und Auskünfte von sich gebe.<sup>273</sup> Er sieht darin die Methode des Autors, die unerhörten Unwahrheiten auf dem Papier in die Welt zu setzen, um diese bei der nächstbesten Gelegenheit prompt zu widerlegen. Auch Kliemann fällt ein milderer Urteil, indem er in der absichtlich überspitzten Hervorhebung der Person des Ich-Erzählers dessen

---

<sup>270</sup> D. Scholze, (Anm. 266)

<sup>271</sup> F. Bondy, (268)

<sup>272</sup> K. Korn, (Anm. 269)

Abwehrreaktion gegen die Bedrohung durch die gefürchteten Anderen sieht.<sup>274</sup> In Argentinien, schreibt der Kritiker, habe sich Gombrowicz durch die polnische Kolonie bedroht gefühlt, die sich seiner bemächtigt und ihn in den Dienst der nationalen Propaganda gestellt habe. Der nach dem realistischen Bild geschaffene Protagonist in *Trans-Atlantik* stelle laut Gombrowicz Wunsch – so Kliemann – zum Zwecke der Absonderung von den Anderen nachdrücklich seine privaten Rechte in den Vordergrund, was den Eindruck seiner starken Ich-Bezogenheit hinterlassen habe. Ichbezogen und autobiographisch sei aber nicht *Trans-Atlantik* allein:

*Es gibt keine uns bekannte Prosaarbeit des Polen Witold Gombrowicz, die nicht Autobiographie wäre, die nicht immer wieder fordernd und herausfordernd das Ich des Autors ins Zentrum einer autoritativen erzählerischen Welt rückte.*<sup>275</sup>

Abgesehen von der Diskussion über das gattungsspezifische Etikett des Romans werden Überlegungen darüber angestellt, wie Gombrowicz den Humor erreicht, den die Kritiker dem Roman als sein markantestes Stilelement bescheinigen. Es sei ein „den Leser anspringend(er), überfallend(er) Humor“, den Bondy für typisch slawisch hält, und der ihn an Nikolaj Gogol denken lässt.<sup>276</sup> Zur Erklärung verweist man gerne auf die zahlreichen absurden Szenen der Duelle (Lach-, Grimassen-, Blick-, Schreiduelle), der Jagden und Verführungen, die allesamt eins gemeinsam haben: ihre Scheinhaftigkeit. Jedes Geschehen im Roman, das zunächst den Anschein der Realität erweckt, steigt abrupt in den bizarr grotesken Abgrund hinab. Die Verführung eines polnischen Matrosen durch einen wohlhabenden Argentinier Gonzalo spielt sich nur im Geiste der Agierenden ab. Die Hasenjagd wird auf Wunsch des polnischen Botschafters in Argentinien zum Vergnügen seiner Gäste aus der Heimat veranstaltet, obwohl jeder wusste, dass es in der Gegend keine Hasen gibt. Man duelliert sich, ohne dass es dabei zum Blutvergießen kommt, weil die Pistolen mit blinder Munition geladen werden.<sup>277</sup>

---

<sup>273</sup> T. Nowakowski: Ein Engagierter im Elfenbeinturm. Der Unruhestifter Witold Gombrowicz. In: Die Welt der Literatur, 18. März 1965.

<sup>274</sup> P. Kliemann, (Anm. 263)

<sup>275</sup> Ebd.

<sup>276</sup> F. Bondy: Ein polnischer Abgesang. In: Neue Züricher Zeitung 21. Nov. 1964.

<sup>277</sup> Auf die gesonderte Problematik der sog. Schattenduelle hat Bondy schon in Akzente 1965 hingewiesen. Sie gehören seiner Meinung nach ins schreibkünstlerische Konzept Gombrowicz's, die aufgebauten Spannungsverhältnisse in einem ergebnislosen Duell zu

Von den grotesken Einzelereignissen, die den Anspruch auf Realität erheben, unterscheiden die Kritiker solche, die auf diesen Anspruch von vornherein verzichten. Als Exemplum dafür wird häufig die Geschichte von den drei Hunde- und Pferdehändlern erzählt, die sich jenseits des menschlichen Vorstellungsvermögens abspielt. Alle drei sitzen in einem Keller und verhindern einander die Ausführung jeglicher Handlungen, indem sie demjenigen, der sich zu bewegen wagt, mit gekrümmten Sporen die Fleischwunden in die Waden schlagen.

Gleich, ob alles frei erfunden oder real, es handle sich hier um lauter obszöne und bizarre Vorgänge, um ein „Pandämonium des Irrsinns“<sup>278</sup> und um „schwarze Magie“<sup>279</sup>. Die dargestellten Geschichten erscheinen umso grausiger und skurriler, je öfters sich die Kritiker die durchaus realistische Ausgangssituation des Romans in Erinnerung rufen. Diese zeigt den Protagonisten namens Gombrowicz in Begleitung des polnischen Botschafters, der, nachdem es ihm misslungen ist, den jungen Exilanten zurückzuweisen, ihn zur Prominenz erhebt und von ihm fordert, Polens Anspruch auf Weltrang und Ruhm durch sein Auftreten zu stärken. Die ihr folgende Szene eines Konversationsduells zwischen dem polnischen und einem argentinischen Schriftsteller, hinter dessen Maske sich Jorge Luis Borges verbirgt, ist nicht weniger realistisch und soll sich gar tatsächlich zugetragen haben. Beide Szenen demonstrieren, so Bondy, dass in *Trans-Atlantik* mehr als in die anderen Arbeiten Gombrowiczs „Stücke frischer erfahrener Wirklichkeit eingesprengt sind“. Die Verkoppelung der realistischen Schilderungen mit den grotesken erinnert Bondy an Charles Dickens, Peter Laregh mutet hingegen kafkaesk an.<sup>280</sup>

Für den berühmt-berüchtigten und inzwischen für boshaft gehaltenen Humor im Roman sorgt in den Augen der Kritik außer den Einzelszenen auch die Sprache, die durch den Rückgriff auf die literarische Tradition des Barock bei gleichzeitiger Erschaffung von Neologismen eine explosive Mischung erzeuge,

---

entladen. Der Kritiker führt dafür u.a. Beispiele eines Grimassenduellen und Tennismatschs ohne Ball aus *Ferdydurke* und eines Pistolenduellen mit ungeladenen Pistolen aus *Trans-Atlantik* an. F. Bondy, (Anm. 52)

<sup>278</sup> K. Korn, (Anm. 269)

<sup>279</sup> U. Jenny, (Anm. 262)

<sup>280</sup> F. Bondy, (Anm. 276), P. Laregh, (Anm. 264)

die das Gelächter erst am Ende des Romans zur Entladung bringe.<sup>281</sup> Bondy schwärmt für die orgiastische Qualitäten des Romans, die einen „wild(en) Tanz“, ein „Feuerwerk“ auf den Blättern des Buches zelebrieren würden.

Nicht zuletzt wegen der unzweifelhaften Komik, sondern auch wegen der barocken, phantastischen und übermütig wuchernden Szenerien nimmt *Trans-Atlantik* für Bondy im Vergleich zum übrigen erzählenden Werk Gombrowiczs einen Sonderstatus ein.

*Trans-Atlantik*, schreibt resümierend Fieguth, sei außer der skandalisierenden Satire vieles: rücksichtslose Bekenntnisschrift, Schlüsselroman, moral-humoristischer Traktat, aber vor allem das unbedingtere und auch geschlossenerere Sprachkunstwerk (TA, 279). Fieguth, dem Herausgeber und Übersetzer des Romans, wollen die Kritiker anscheinend nicht widersprechen:

*Vor allem aber ist dieser Roman ein radikales Sprachkunstwerk von ausgeklügelter, aber nie erkünstelt wirkender Schönheit.*<sup>282</sup>

## 10. *Kosmos*

Schon zwei Jahre nach der Entstehung des Romans *Kosmos* (so die Originalbezeichnung) erscheint 1966 im Neske Verlag die deutsche Ausgabe unter dem Titel *Indizien*. 1985 wird der Roman zum zweiten Mal unter dem Originaltitel in einer überarbeiteten Version im Hanser Verlag veröffentlicht. Im Anhang befindet sich ein Nachwort von Adam Zagajewski, die erste gedruckte Version eines Teils von Kapitel I des Romans sowie ein Feuilleton aus dem Jahr 1938 *Zakopane Mißgeschicke*, das als eine Art frühe Vorstudie zu dem Roman gelesen werden kann. Die zweite Veröffentlichung wird im Vergleich zur ersten von unspektakulären Rezensionen begleitet.<sup>283</sup>

Dem Roman wird die Erfahrung der zeitgenössischen Literaturtheorie zugrundegelegt, die besagt, dass die Wirklichkeit aufgrund der Auflösung in eine unendliche Fülle von Details in ihrer Unüberschaubarkeit nicht mehr zu erfassen und nicht mehr zu verstehen ist.<sup>284</sup> Gombrowicz, den die Kritiker als einen

---

<sup>281</sup> F. Bondy, (Anm. 276)

<sup>282</sup> W. Steuhl, (Anm. 267))

<sup>283</sup> S. Ingelhart: Chaos im Kosmos. In: Münchner Buch-Magazin 1985, H. 6, S. 12; J. Manthey: Witold Gombrowicz: *Kosmos*. In: Sender Freies Berlin, 26. Aug. 1985.

<sup>284</sup> P. Kliemann: Witold Gombrowicz/Indizien. In: Neue Rundschau 77 Jg, 1966, 2. Heft, S. 305.

herrischen und rigorosen Subjektivisten kennen lernen, reagiert in ihren Augen auf den entstandenen Wirklichkeitsverlust mit der Machtaufwertung seines Ich am Beispiel des Ich-Erzählers in *Indizien*. Peter Kliemann vermutet, dass dieses schriftstellerische Unternehmen Gombrowiczs persönliche Beweggründe habe. Außer der beunruhigenden Erfahrung der Determiniertheit des Ich durch die Anderen muss der Autor, laut Kliemann, eine nicht weniger beunruhigende Erfahrung der Hilflosigkeit des Ich gegenüber den sich verselbständigenden gegenständlichen oder körperlichen Einzelheiten der ihn umgebenden Wirklichkeit gemacht haben. Der Kritiker erinnert in diesem Zusammenhang an die *Berliner Notizen*, die bei der Wiedergabe der erlebten Imaginationen des Autors vorführen, wie z.B. ein Haken in der Wand oder ein paar Hände ein eigenes, neues Gewicht bekommen und in dem wahrnehmenden Ich eine Assoziationskette auslösen würden, die die Greuel des Zweiten Weltkrieges wieder lebendig mache. Es wird daraus der Schluss gezogen, dass es Gombrowicz in seinem Roman nicht auf die Diagnose der durch die Dinge erzeugten Empfindungen ankomme, sondern auf die Details allein, die den Menschen den Handlungszwang antäten. In *Indizien* soll in ihnen eine geheime Kraft verborgen liegen, die den Erzähler Witold und seinen Begleiter Fuks dazu veranlasse, den belanglosen Gegenständen, die sie während des Aufenthaltes auf dem Landgut bei Sandomierz vorfinden, durch eine zufällige Zusammenfügung einen höheren Sinn zu verleihen. Die Kritiker bemerken, dass die Details in dem Roman dermaßen an Übermacht gewinnen würden, dass die beiden Protagonisten deren Suggestionskraft total erlügen und sich ihr wehrlos auslieferten.<sup>285</sup> Witold und Fuks glaubten sich dauernd von geheimen Zeichen, von Indizien umgeben, so dass sie zwischen einem aufgehängten Spatz und einem aufgehängten Stab, oder dem verunstalteten Mund der Hausangestellten und dem Mund der verheirateten Tochter des Hauses Parallen zögen. Die Kritiker fühlen sich angesichts dieser beliebig aufgebauten Gedankenzusammenhänge in ein Labyrinth von Hieroglyphen und Insinuationen hineingerissen, in dem sie sich selber verloren

---

<sup>285</sup> P. Kliemann (Anm. 284); K. Scholle: Witold Gombrowicz' *Indizien*. In: Bücherei und Bildung 1966, Nr. 716, S. 560; U. Jenny: Die Welt als Wahn und Vorstellung. In: Süddeutsche Zeitung, 23./24. April 1966; R. Hartung: Witold Gombrowicz' Kust des Dechiffrierens. In: Merkur 1967, H. 234, S. 893-894.

vorkommen.<sup>286</sup> Dennoch verfolgen sie die Entwicklung des fiktiven Geschehens weiter, bis sie an einem bestimmten Punkt innehalten: Witold erhängt in seinem Ordnungswahn einen Kater, woraufhin der Schwiegersohn des Hauses Ludwig sich folgerichtig selbst erhängt.

In dem Wahn der Protagonisten, bemerkt Jürgen Lütge, spiegeln sich die Obsessionen des Paares aus dem Roman *Verführung* wieder.<sup>287</sup> Hier und dort würde mancherlei Unterschwelliges in der Luft liegen; hier und dort seien versteckt-unanständige, pseudo-magische Kräfte im Spiel. Urs Jenny stimmt dem zwar zu, ist aber eher geneigt, *Indizien* in die Nähe der Erzählung *Verbrechen mit Vorbedacht* zu rücken.<sup>288</sup> Für die Verwandtschaft spricht seiner Ansicht nach der Beziehungswahn des Protagonisten der Erzählung Antonio, der durch ein blind-besessenes Indiziensammeln einen harmlosen Todesfall zum perfekten Mord inszeniert. Dem hypothetischen Täter trägt er seine Beweise so zwingend vor, dass dieser den Leichnam noch nachträglich ermordet. Darin sieht Jenny einen bösen Triumph der unsinnigen Ordnung über das Chaos, den Gombrowicz seiner Meinung nach in das Streben jeder menschlichen Natur eingeschrieben habe. Seine Überzeugung belegt Jenny mit Gombrowiczs Zitat: (...) *aus dem Chaos geboren, wir niemals mit ihm in Berührung kommen können; kaum dass wir hinblicken, schon wird bei unserem Blick Ordnung geboren* (TB, 670). Vom konstatierten Triumph der Ordnung kann aber hinsichtlich *Indizien* nicht die Rede sein.

Das von Witold und Fuks Wahrgenommene, so Kliemann, erscheine immer rätselhafter, fremder und verworrener, anstatt sich mittels der unternommenen Ordnungsbestrebungen aufzuhellen.<sup>289</sup> Die natürliche Ordnung der Dinge werde schließlich durch die unzähligen Möglichkeiten der Bedeutungen vergiftet.

*Das Streben, aus dem Gesehenen einen „Kosmos“ von Beziehungen und Kombinationen herzustellen, macht nur das Chaos der Dinge und Ereignisse in ihren Millionen möglicher Konstellationen und Konfigurationen um so deutlicher.*<sup>290</sup>

---

<sup>286</sup> H. Klunker: Die phantastischen Antinomien des Herrn Gombrowicz, S. 286.

<sup>287</sup> J. Lütge: Das doppelte Ich des Witold Gombrowicz. In: Christ und Welt, 29. April 1966.

<sup>288</sup> U. Jenny, (Anm. 285)

<sup>289</sup> P. Kliemann, (Anm. 284)

<sup>290</sup> Ebd.



Den im Roman angezeigten Versuch, die sich auflösende Wirklichkeit mittels der Beziehungsnetze zu festigen, sieht Kliemann als gescheitert an. Seine Überzeugung wird in der mehrfachen Version wiederholt: die mühsam errungene Ordnung der Dinge stürze ins Chaos zurück.<sup>291</sup>

Das heraufgekommene Chaos führe wiederum, so Kliemann weiter, zu einem Psychodrama, das sich außer den agierenden Protagonisten auch der Familie mitteile und ihre Reaktionen bestimme.<sup>292</sup> Frau Kulka, die Pensionleiterin, erlebt nach dem Katzenmord einen Nervenzusammenbruch und muss sich durch das Umwerfen und Zerschlagen von Gegenständen Luft verschaffen, während ihr Ehemann sich verstärkt den onanistischen Neigungen hingibt. Die Kritiker sehen deshalb in *Indizien* den Gombrowiczschen Menschen in Gefahr; dieses Mal aber nicht angesichts des determinierenden Anderen, sondern angesichts der sich vom Ganzen losgelösten Dinge unter dem Einbildungszwang. Für Kliemann sei dieser Mensch gefährdet, wenn er sich in seinen Phantasmen bis zum Ersatz der Realität durch dieselben selbst verfangen. Der Ich-Erzähler Witold und Fuks haben in der Tat die Realität völlig aus ihren Augen verloren und sich dadurch in die Katastrophe hineinmanövriert. Wie das Verführungsspiel im Beziehungswahn in *Pornographie* so endet auch das sinnsüchtige Kombinationsspiel in *Indizien* mit einem Mord, dem Ausdruck von Hilflosigkeit der Agierenden, die an das Ende ihrer Vorstellungskraft angekommen sind.

### **11. Gespräche mit Dominique de Roux**

Nach dem Tod Gombrowiczs, der in der deutschen Presse mit vielen respektvollen Nachrufen bedacht worden ist, veröffentlicht der Neske Verlag 1969 einen Band mit Gesprächen, die der französische Schriftsteller und Verleger Dominique de Roux im Jahre 1968 mit ihm geführt hatte.

Die Selbstkommentare, die Gombrowicz darin unterbreitet, begrüßen die Kritiker mit Wohlwollen, denn nach dem Erscheinen seiner Werke bei Neske – für Gottfried Just eine reine Finsternis und Magie<sup>293</sup> – besteht von nun an der Bedarf an Aufklärung seitens des Verfassers. Gombrowicz enttäuscht seine Leser

---

<sup>291</sup> U. Jenny, (Anm. 285)

<sup>292</sup> P. Kliemann, (Anm. 284)

<sup>293</sup> G. Just: Spät eingeholt vom Ruhm. Gespräche Witold Gombrowicz' mit dem französischen Schriftsteller Dominique de Roux. In: Die Welt der Literatur, 14. Aug. 1969.

nicht und bietet in der Tat, behauptet Just, eine Art „Gebrauchsanweisung“ über sein Werk und Leben. Aus den aufgezeichneten Gesprächen stellen die Kritiker ein Porträt zusammen, welches einen Menschen von bizarren und tiefen Dualismen zeigt, von denen der der hassgeliebte Reife und Unreife wegen seines „Umschlag(ens) aus exklusiver Subjektivität ins Objektive“<sup>294</sup> hervorsticht. Einerseits stilisiert er sich gerne als ein feinfühler polnischer Aristokrat, andererseits als ein primitiver Gesindeliebhaber.<sup>295</sup> In dessen Aussage: *ich bin ein Humorist, Hampelmann, Seiltänzer, Provokateur und meine Werke stehen Kopf, um zu gefallen* (G, 137) sehen die Kritiker nur die Bestätigung ihrer Vermutungen über Gombrowiczs literarische Praxis. Nach der Überzeugung eines *Spiegel*-Rezensenten verstrickte er sich in Widersprüche, nur um nicht zu langweilen;<sup>296</sup> laut Just, um eine lebensnahe, praktische und frische Literatur hervorzubringen.<sup>297</sup> Daraus resultiert, dass die Kritiker die Angst vor der Langeweile als Triebkraft eines Schöpfungsaktes als eines seiner grundlegenden Schreibprinzipien deuten. Dieselbe Angst, wie sie vermuten, verleite den Autor dazu, um über sich selber in einem, so Karl Korn, „locker(en) Salontone, aus Passion und untertreibender Plauderei gemischt, zu erzählen,<sup>298</sup> einem Ton übrigens, den Urs Jenny Gombrowiczs Temperament und seiner Impulsivität zuschreibt.<sup>299</sup>

Just bedauert aber, dass Gombrowicz die *Gespräche* vieler ästhetischer Ambitionen entkleide und nur auf die exakte Wiedergabe der einzelnen Stationen in seinem Leben acht gebe, ohne von dem Thema über den Werdegang als Schriftsteller ablenken zu wollen.<sup>300</sup> Der Vorwurf des Egozentrismus, der ihm hiermit gestellt wird, kann dieses Mal leicht mittels der Tatsache entkräftet werden, dass Gombrowicz in dem Interview ausschließlich nach seiner Person gefragt wurde.

Trotz des unbegründeten Vorwurfs der Selbstbezogenheit und trotz der Überzeugung, dass Gombrowiczs *Tagebuch* scharfsinnigere, schärfere und

---

<sup>294</sup> [anonym]: Exklusives Ich. In: *Der Spiegel*, 18. Aug. 1969.

<sup>295</sup> Ebd.

<sup>296</sup> Ebd.

<sup>297</sup> G. Just, (Anm. 293)

<sup>298</sup> K. Korn: Unreife als Idol. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29. Juli 1969.

<sup>299</sup> U. Jenny: Gombrowicz' Selbstporträt. In: *Süddeutsche Zeitung*, 2./3. Aug. 1969.

<sup>300</sup> G. Just, (Anm. 293)

schlüssigere Selbstdarstellungen biete, hält Jenny das Buch für äußerst hilfreich für die Leser, die mit Gombrowiczs Oeuvre noch nicht vertraut sind.<sup>301</sup> Es sei ein Selbstporträt, das einem Lust mache, sich auf die verführerischen Spiele dieses Katastrophenerfinders einzulassen.

Die bei Neske erschienene Übersetzung der *Gespräche* wird für die Hanser-Ausgabe 1996 gründlich umgearbeitet. Hinzu kommen 21 aus dem Band *Varia* (Instytut Literacki, Paris 1973) ausgewählte Texte, die dem deutschsprachigen Leser zeigen sollen, wie intensiv Gombrowicz als Rezensent auf die Literatur seiner Zeit reagiert hat. Den *Varia*-Texten folgen: Die Einleitung von de Roux aus dem Jahr 1968, *Wie das Testament entstand* von Rita Gombrowicz und die von Fritz Arnold zusammengestellte *Chronik von Leben und Werk des Witold Gombrowicz*.

Haben sich die Kritiker in den 60er Jahren in den Werturteilen eher positiv bis zurückhaltend geäußert, so bringen sie in den 90ern mehrheitlich ihre Unzufriedenheit mit den *Gesprächen* zum Ausdruck. Besonders vor dem Hintergrund des inzwischen im deutschsprachigen Raum in seiner Gesamtheit bekannten Werks von Gombrowicz, das sich unter den Experten hohen Ansehens erfreut, fällt das letzte Prosawerk minderwertig aus. Um dem Ruf des geachteten Autors nicht zu schaden, hebt man – in der Überzeugung, dass die von ihm verfassten Gespräche ein fehlgeleiteter Kunstgriff seien – seine bisherigen Leistungen um so deutlicher hervor. Ein anonymes Rezensent der FAZ rechnet z.B. das *Tagebuch* zu den Glanzstücken des Genres im 20. Jahrhundert und findet *Yvonne* wegen ihres enormen Inszenierungspotenzials beinahe unübertrefflich.<sup>302</sup> Man ist dennoch gewillt, den *Gesprächen* die informativen Inhalte anzurechnen: Klaus Konjatzky findet darin die Auflösung mancher im Gesamtwerk verstreuten Widersprüche bezüglich der ideologischen, ethischen und literarischen Position des Autors.<sup>303</sup> Obwohl die meisten schon im *Tagebuch* gründlich aufgearbeitet worden sind, meint Konjatzky sie erst jetzt ausgeräumt zu sehen. Als Ergebnis der in den *Gesprächen* betriebenen Aufklärungsarbeit ergibt sich für den Kritiker ein

---

<sup>301</sup> U. Jenny, (Anm. 299)

<sup>302</sup> [anonym]: Ein Aal und Edelmann. Witold Gombrowicz als Amateur und Entwindungskünstler. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27. Juli 1996.

<sup>303</sup> K. Konjatzky: Zündstoff langwieriger Prügeleien. *Eine Art Testament* des Witold Gombrowicz. In: Süddeutsche Zeitung, 27./28. Juli 1996.

metaphorisch treffend umrissenes Bild des Autors: dieser sitze zwar „geistig fest im Sattel, aber zwischen allen Lehrstühlen“.

(Gombrowicz), *Kind und Opfer aller polnischen Strömungen, in Opposition zu allen europäischen Tendenzen, teilhabend an der Kirche, die ihn als Atheisten exkommuniziert, an der Wissenschaft, die ihn des Subjektivismus zeiht, am Marxismus, der ihn als anarchistischen Egoisten und Egozentriker schmäht, am Kapitalismus, der ihn als proletarischen Phantasten verdächtigt, und an der Literatur, die ihn als anachronistischen Traumtänzer zum Außenseiter stempelt.*<sup>304</sup>

Der den Kritiken entnommene Eindruck, das Buch sei vom ästhetischen und interpretatorischen Wert her verfehlt, bleibt dennoch bestehen. Die den *Gesprächen* beigefügten Rezensionen und Polemiken des jungen Gombrowicz werden ebenfalls vom negativen Urteil betroffen: Für den anonymen Rezensenten der FAZ geben sie einen Beleg dafür, dass Gombrowicz auf dem Gebiet der poetisch-politischen Reportage ein Dilettant gewesen sei.<sup>305</sup>

## **12. Polnische Erinnerungen und Argentinische Schriften**

*Die Polnischen Erinnerungen*, die Gombrowicz neben den *Argentinischen Schriften* zwischen 1959 und 1961 für das Radio Freies Europa für die polnischen Rundfunkhörer verfasst hat, kommen im Hanser Verlag als der zehnte Band der *Gesammelten Werke* im Jahre 1985 heraus.

François Bondy behandelt das Buch als Fortsetzung der Gespräche von Gombrowicz mit Dominique de Roux und findet es von allen seinen persönlichen Schriften am reizvollsten.<sup>306</sup> Die darin vorgestellten Familienmitglieder, Freunde und Arbeitskollegen glaubt Bondy in dem Gesamtwerk wieder zu erkennen. Am häufigsten, bemerkt zu Recht der Kritiker, dient das Elternpaar als Modell für die Vater- und Mutterkonfigurationen sowohl in der Prosa als auch im Drama. Die exaltierte Mutter und der konventionelle Vater fänden sich am anschaulichsten in dem unvollendeten Drama *Geschichte* und in der *Trauung*. Der Professor

---

<sup>304</sup> Ebd.

<sup>305</sup> [anonym], (Anm. 302)

<sup>306</sup> F. Bondy: Possenreißen und frühes Leid. Witold Gombrowicz in seinen *Polnischen Erinnerungen*. In: Süddeutsche Zeitung, 19./20. Okt. 1985.

Bladaczka in *Ferdydurke* – um ein anderes Beispiel zu nennen –, der den Schülern die Verehrung der großen polnischen Dichter einreden will, hat seine realistische Entsprechung in der Figur Czesław Ciepliński, des Lehrers Gombrowicz aus seiner Gymnasialzeit.

Klaus Völker, der zugeben muss, dass das Buch sich nicht mit Gombrowicz Romanen und Theaterstücken auf der literarischen Ebene messen kann, will ihm dennoch die ihm gebührende Bedeutung in der Kommentarfunktion zu dem Primärwerk nicht absprechen.

*Diese Erinnerungen, selbst wenn ihnen so manche Irrtümer bei den historischen Daten und faktischen Angaben nachzuweisen sind, eignen sich vorzüglich als Einführung in den Eigensinn, die anarchische Denkweise und den „ferdydurkischen“ Stil des Autors.*<sup>307</sup>

In der Werteinschätzung für das Buch stimmt Wolfgang Hädecke mit Völker überein.<sup>308</sup> Jener wird auf die in den *Erinnerungen* geschilderte Entwicklung der exzentrischen Persönlichkeit Gombrowicz aufmerksam, und hebt als deren spezifischen Grundzug das sich steigernde Bedürfnis, gegen die ihn umgebenden gesellschaftlichen und literarischen Normen zu opponieren.

Tadeusz Nowakowski erblickt wiederum das Verdienst der *Erinnerungen* in der Schilderung des Lebens in Polen zwischen den Weltkriegen, die Gombrowicz ohne Nostalgie, eher mit Nonchalance von sich gegeben habe.<sup>309</sup>

Bondy bemerkt, dass Gombrowicz hier nicht wie sonst üblich auf die streitfreudige Konfrontation abzielt, und dass er darauf verzichtet, sich die „Fresse“ eines Barbaren bzw. eines polnischen Krautjunkers zuzulegen.<sup>310</sup> Als Pole spreche er hier zu seinen Landsleuten über eine polnische Jugend, und das ohne die Anstrengung, durch die Aufdeckung seiner besonderen und frappanten Eigentümlichkeiten um jeden Preis aufzufallen. Nur manchmal, so Bondy weiter, finde er Gefallen daran, die Gespräche unangenehm und indiskret zu führen, wenn sie ihm zu höflich und feinfühlig vorkamen.

---

<sup>307</sup> K. Völker: Von der Geschichte zum Äußersten getrieben. *Polnische Erinnerungen* von Witold Gombrowicz. In: Frankfurter Rundschau 5. April 1986.

<sup>308</sup> W. Hädecke: Witold Gombrowicz. In: Literatur und Kritik, Feb./März 1986, H. 203/204, 182-184.

<sup>309</sup> T. Nowakowski: Gestickte Blume auf der Lammfelljacke. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 8. März 1986.

<sup>310</sup> F. Bondy, (Anm. 306)

Völker scheint es ebenso, dass der Autor sich hier im Vergleich zu den *Tagebüchern* gelassener gibt, weniger behauptungssüchtig und ichbezogen.<sup>311</sup> Er wolle nicht unbedingt etwas beweisen und bitte nur die Zuhörer/Leser darum, die Distanz zu den vorgegebenen Formen zu bewahren und zu eigenen Unsicherheiten zu stehen. Im *Tagebuch*, so Völker, sei er stets bemüht, Widerspruch herauszufordern und seine private Authentizität hervorzukehren, in den *Erinnerungen* erkläre er erstmals, wie sein überzeugtes Einzelgängertum entstanden sei, und liefere damit die Begründung für seinen zurückhaltenden, jeder Besserwisserie entbehrenden Erzählduktus. Laut der Nacherzählung von Völker, habe sich Gombrowicz von Kindesbeinen an in einer Zwangslage befunden, die ihm als Abkömmling einer in der Vergangenheit schwelgenden Landadelsfamilie keine andere Möglichkeit gelassen habe, als ewige Opposition gegen herrschende gesellschaftliche Normen und Zeremonien. Sein Stammbaum wird mit anderen Worten für Gombrowiczs Provokationskunst, die in den *Erinnerungen* aus den genannten Gründen ein wenig zurücktritt, verantwortlich gemacht.

Nowakowski gewinnt anhand des Buches den Eindruck, dass Gombrowicz an seinem Polentum ein Leben lang gelitten habe.

*(Gombrowicz) benahm sich nicht selten wie ein verliebter Jüngling, der die Dame seines Herzens zugleich lieblosen und steinigen möchte.*<sup>312</sup>

In den *Argentinischen Streifzügen*, die sechs Jahre später als der elfte Band der *Gesammelten Werke* herauskommen, beobachten die Kritiker eine ähnliche Unausgewogenheit der Gefühle des Autors angesichts seines Heimatlandes. Zwar demonstrierte er hier ausdrücklich seine emotionale und intellektuelle Nähe zu Argentinien, gebe aber immer wieder zu verstehen, dass Polen der wichtigste, wenn nicht der einzige Bezugspunkt in seinem Leben sei, und dies in zweierlei Hinsicht: als Gegenstand des Ernstes und der Belustigung. Jürgen Manthey liest auch die *Schriften* berechtigterweise als die inszenierte „Polenlästerung“, „Polenveralberung“ und die „Polenverewigung“, um letzten Endes festzustellen,

---

<sup>311</sup> K. Völker, (Anm. 307)

<sup>312</sup> T. Nowakowski, (Anm. 309)

dass Gombrowicz darin wie in seinen anderen Arbeiten im ständigen Dialog mit Polen verbleibe.<sup>313</sup>

Gombrowicz möge allerlei Themen berühren, fügt Nowakowski hinzu, die „Arche seines erfindungsreichen Selbstpolentums“<sup>314</sup> habe er fürwahr nie verlassen. Die gleiche Erkenntnis verbirgt sich hinter der folgenden metaphorischen Aussage:

*Der Kosmo-Pole Pariser Provenienz, Gombrowicz, trägt sein Polen mit sich herum wie die Schnecke ihr Haus.*<sup>315</sup>

Laut Nowakowski sehe sich Gombrowicz genötigt, die beiden Länder aufgrund ihrer Gemeinsamkeiten und Unterschiede zueinander in Beziehung zu setzen. Sogar zwischen den Wandinschriften in den Pissoiren Polens und Argentiniens stelle Gombrowicz Vergleiche an (Jene in San Rafael seien naiver). Als interessant hebt Jürgen Manthey die Zusammenstellung hervor, in der Argentinien laut Gombrowicz als ein „weltoffener Platz, international, maritim und interkontinental“ im Gegensatz zu Polen gut abschneide, das sich angeblich als Nation vor anderen verschließe, auf eine eigene Kultur poche, und sich aus dem daraus resultierenden Mangel an Selbstsicherheit weltängstlich an das alte Kleid aus dem Schrank der Großmutter klammere.<sup>316</sup>

Man ist sich darüber einig, dass Gombrowicz – ohne Polen aus den Augen zu verlieren – Argentinien wie seine zweite Heimat behandle, der er ebenso wie der ersten weder seine Liebe noch seinen gut getarnten Hass entziehen wolle. Abgesehen von der gepriesenen Weltoffenheit lobe er das Land für dessen lebendige Schönheit und deren jugendliche Frische und Jugendlichkeit. Seine nicht ausbleibende Kritik, wie Manthey anmerkt, richte sich vorwiegend gegen Argentinien „auf Formen bedachte, glitzernd schöne oberflächliche Gesellschaft von äußerlich egalitärem Zuschnitt“.<sup>317</sup> Über die argentinische Literatur äußere er sich mit Herablassung und Borges' Methaphysik halte er gar für phantastisch, unergiebig und langweilig.

---

<sup>313</sup> J. Manthey: Odysseus in Südamerika. Witold Gombrowicz' *Argentinische Streifzüge*. In: Frankfurter Rundschau, 9. Okt. 1991.

<sup>314</sup> T. Nowakowski: Adler und Kolibri im Parallelflug. Der Pole Witold Gombrowicz erklimmt argentinische Gipfel. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1. Nov. 1991.

<sup>315</sup> Ebd.

<sup>316</sup> J. Manthey, (Anm. 313)

<sup>317</sup> Ebd.

Während die über Argentinien berichtenden Reisefeuilletons noch eine gewisse wohlwollende Aufmerksamkeit der Kritik verdienen, ernten die dem elften Band ebenso zugehörigen publizistischen Artikel Gombrowiczs nur einige abwertende Bemerkungen: ein der Aurora-Zeitschrift entnommener polemischer Leitartikel, das *Tagebuch von Rio Ceballos*, *Exkurs über den Existenzialismus* und *Drama unserer Erotik*.

Klaus Harpprecht behauptet gar, dass die Artikel als „Gelegenheits- und Not-Arbeiten“, abgesehen von „einigen hübschen Beobachtungen“ nicht einer Veröffentlichung, geschweige denn einer Übersetzung wert seien.<sup>318</sup> Skrupellos spricht er Gombrowicz jegliche journalistische Begabung ab, spottet über seine väterlich-volkstümliche Belehrungsschrift, in der er in die Rolle eines „erotischen Volkspädagogen“<sup>319</sup> schlüpfe, um den Umgang zwischen den Geschlechtern zu überwachen. Am Beispiel von ein paar ausgewählten Textpassagen aus *Drama der Erotik* verübelt Leopold Federmair die Borniertheit der Äußerungen.<sup>320</sup> Für Gombrowiczs Erkenntnis: *in Wahrheit ist es so, daß keine Frau in keinem zivilisierten Lande dem Manne alles erlauben darf, und in Europa wie in Südamerika wird das höchste Wort der Frau immer die Liebe, die Ehe sein* (AS, 149), hat Federmair nur Hohn übrig:

*Soll man die aneinandergereihten Banalitäten mit den Publikationsorten, das heißt Radiostationen, Tageszeitungen und Illustrierten entschuldigen? Das hieße, den letzteren unrecht tun.*<sup>321</sup>

Federmairs Kritik weitet sich auf sämtliche *Argentinische Schriften* aus und trifft mit jeder Zeile immer höhere Töne. Er fängt noch behutsam an; erzählt, dass er an dem Sammelband die Lebensunmittelbarkeit vermisse, die er sonst in allen Werken Gombrowiczs vorfinde; stellt den Mangel an aufschlussreichem Ergänzungsmaterial zum Hauptwerk fest und wirft dem Autor vor, er zeichne ein Bild Argentinien und Südamerikas nach ihren touristischen Hauptattraktionen,

---

<sup>318</sup> K. Harpprecht: Rasender Dichter. Witold Gombrowicz als argentinischer Reporter. In: Die Zeit, 3. April 1992.

<sup>319</sup> Ebd.

<sup>320</sup> L. Federmair: Weltliteratengeplauder. Gombrowicz' *Argentinische Streifzüge*. In: Die Tageszeitung, 6. Dez. 1991.

<sup>321</sup> Ebd.



um schließlich zu der Überzeugung zu gelangen, dass Gombrowicz heftig die verbreiteten Klischees befehde, nur um an ihre Stelle andere zu setzen.<sup>322</sup>

### 13. *Die Besessenen*

Der Roman *Die Besessenen*, den Gombrowicz im Jahre 1939 für die polnischen Zeitungen *Morgen-Express* und *Roter Kurier* verfasst, 1967 wiederentdeckt und 1973 in Pariser *Kultura* herausgegeben hat, erfährt auch in Deutschland seine Fortsetzungsgeschichte. Kapitel für Kapitel werden *Die Besessenen* seit September 1989 in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* gedruckt. In demselben Jahr nimmt sich auch der Hanser Verlag des Romans an und veröffentlicht ihn als den vorletzten, zwölften Band der Reihe *Die Gesammelten Werke* in der Übersetzung von Klaus Staemmler und mit dem Nachwort von Paul Kalinine. Danach setzt die Kritik wie üblich mit ihrer Rezeptionstätigkeit ein. Der Hanser-Ausgabe folgt im Jahre 1992 noch die des Deutschen Taschenbuch Verlags dtv, die ebenso die Aufmerksamkeit der Literaturkritik erlangt.

An dem Jahrzehnte lang wegen des Krieges verschollenen Roman, dessen Autorschaft Gombrowicz nicht gerne zugibt, fasziniert die Kritik vor allem seine „in das Gespensterlicht, wie das Werk selbst getauchte“<sup>323</sup> Manuskriptgeschichte. Man spekuliert unermüdlich darüber, warum der Autor seinen Namen ursprünglich nicht preisgeben mag, sondern unter einem Pseudonym schreibt, und warum er sich überhaupt auf ein „Fortsetzungsabenteuer“<sup>324</sup> in den zwei polnischen Tageszeitungen einlässt. War es materielle Not, eine Fingerübung, die misslingt, die Absicht, mit der Niederschrift eines Schauerromans ein breiteres Publikum zu erreichen,<sup>325</sup> oder vielleicht, mutmaßt Ralf Rainer Wuthenow, die Erholung von den anderen Arbeiten.<sup>326</sup> Bei all den Fragen, die wegen der ausbleibenden Bekenntnisse des Autors unbeantwortet bleiben müssen, wird für gewiss nur eins gehalten: die fragmentarische Publikation des Romans, der lange Zeit kein fertiges Werk, sondern stets im Entstehen begriffen war. Diese Tatsache

---

<sup>322</sup> Ebd.

<sup>323</sup> O. v. Hove: Mahnung, vorweggenommene Mutprobe. Gombrowicz' Spiel mit dem Schauerroman. In: *Die Presse*, 20./21. Mai 1989.

<sup>324</sup> R. Kellner: Mißtönende Fingerübung. Witold Gombrowicz' Fortsetzungsroman *Die Besessenen*. In: *Stuttgarter Zeitung*, 3. Nov. 1989.

<sup>325</sup> Ebd.

<sup>326</sup> R. R. Wuthenow: Polnische Zerstörung. Ein verschollen gewesener Kriminalroman von Witold Gombrowicz. In: *Frankfurter Rundschau*, 1. April 1989.

bietet einigen Kritikern den Anhaltspunkt für das Aufzeigen der angeblich zahlreichen Fehlkunstgriffe im Roman. Wegen der, wie sich Kellner ausdrückt, „gehetzten Schreibearbeit“ an dem „wie in einem Zug aufs Papier geworfenen“ Werk, seien dem Autor die stilistischen und erzähltechnischen Mängel unterlaufen.<sup>327</sup> Die stark von Passage zu Passage differierende Qualität des Textes, die seinen künstlerischen Wert in großem Maße beeinträchtigt, macht der Kritiker dem Autor zum Vorwurf. Barbara Dobrick unterstellt dem Autor, durch die Kreierung des Personals und der Auswahl von Handlungsorten und der Handlungsstränge, die das billige Bedürfnis nach Spannung sofort zu stillen vermöchten, die Geschmäcker der Leser von Trivilliteratur befriedigen zu wollen.<sup>328</sup> Tom Appleton hat noch das Gefühl, der Verlag täte gut daran, wenn er die letzten zehn Seiten des Romans, (die im Krieg verlorengegangen sind und 1986 wiederentdeckt wurden) aus dem Buch entfernen würde.

*Nicht, dass der Schluß trivial wäre, dass er die vorausgegangenen 376 Seiten auf ein Nichts zusammenschnurren ließe. Nur, es gibt Werke der Kunst, wie die Büste der Nofretete und Werke der Literatur, wie „Felix Krull“, deren Unvollständigkeit sie größer erscheinen läßt, als ihre Ganzheit jemals sein könnte.*<sup>329</sup>

Abgesehen von dem „verspäteten, dämpfenden, unnötigen, nachgeholt“en Schluss, der die „mit Pathos geschmierte“ Happy-End-Lösung der Konflikte mit sich bringe, ist Appleton von dem Roman angetan und würde ihn jedem herzlichst empfehlen.<sup>330</sup> Unter der Voraussetzung, dass man die letzten zehn Seiten des Buches, die den Einbruch der Aufklärung verkünden, außer acht ließe, erwartete den Leser, versichert der Kritiker, ein schönes Leseerlebnis, vergleichbar mit einer „ganz besonders rare(n) Liebesnacht“.<sup>331</sup> Um dem Roman noch ein gutes Wort zu gewähren, behauptet er, dass dieser auf ihn wie eine postmoderne Antwort auf Patrick Süskinds *Parfüm* wirke. Dobrick stimmt mit Appleton nur hinsichtlich seines negativen Urteils über die Schlusskapitel überein, die sie

---

<sup>327</sup> R. Kellner, (Anm. 324)

<sup>328</sup> B. Dobrick: Witold Gombrowicz – *Die Besessenen*. Roman aus ferner Kindheitserfahrung. Im polnischen Schloß. In: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt, 3. Nov. 1989.

<sup>329</sup> T. Appleton: *Die Besessenen*: Aberwitzige Groteske von Witold Gombrowicz. In: Die Presse, 4. Juli 1992.

<sup>330</sup> Ebd.

<sup>331</sup> Ebd.

wegen ihrer Unglaubwürdigkeit<sup>332</sup> und trivial formulierten, von einem Hellseher ausgesprochenen, das „Licht ins Dunkel der schwarzen Romantik“<sup>333</sup> bringenden Pointe<sup>334</sup> als äußerst kompromittierend für den Roman bewertet.

*Plötzlich soll nach der letzten Prüfung durch das Böse all der Kampf und Schrecken zu Ende sein und der reinen, erfüllten Liebe Platz machen? Das sind die Träume verwunschener Prinzen und Prinzessinnen oder Zugeständnisse an die Leser von Fortsetzungsromanen.*<sup>335</sup>

Eine dem Roman wohlwollende Kritik bringen außer Appleton auch Oliver vom Hove und Ralph Rainer Wuthenow deutlich zum Ausdruck. Wuthenow hält *Die Besessenen* für ein überaus spannendes, für ein höchst abenteuerliches Buch, an dem er insbesondere dessen Reichtum und Vielfalt der Figuren sowie das sich zur Auflösung hin noch steigernde rasante Erzähltempo hervorkehren möchte.<sup>336</sup> Als Vergleich bietet sich dem Kritiker nicht zuletzt wegen des didaktischen Schlusswortes und wegen der durchgehaltenen Spannung Heinrich Manns *Die große Sache* an. Vom Hove, der nicht minder von dem Roman beeindruckt ist, konstatiert eine starke Affinität zu Kafka und zu Dostojewski wegen dessen metaphysischem Fieber-Realismus.<sup>337</sup>

Vom Hove, nachdem er in *Die Besessenen* sämtliche Requisiten des Genres eines Schauerromans (ein verwünschenes, halbverfallenes, in Nebelschwaden eingehülltes Schloss mit sagenhaften Kunstschatzen, Geistererscheinungen, Familienfluch und der daraus folgenden Unheilsballung) vorgefunden hat, stellt er den Roman in die Tradition der englischen ‘ghost novel’. Dabei übersieht er nicht die parodistische Färbung des Gombrowiczschen Romans. Denn für die Parodie auf einen Schauerroman spricht schon allein der Schluss, in dem ausgerechnet ein Hellseher die Dämmerung der Romantik und einen neuen Anbruch der Aufklärung prophezeit. Kellner, der dem nicht zu widersprechen versucht, maß

---

<sup>332</sup> Die zwei wilden Naturen finden zueinander, der totgeglaubte Sohn des Fürsten wird aufgefunden, der geldgierige Sekretär muss die Ansprüche auf das Erbe zurückstellen.

<sup>333</sup> U. Weinzierl: Die fast perfekte Textmaschine. *Die Besessenen* – Witold Gombrowicz im Gespensterschloß. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 14. März 1989.

<sup>334</sup> *Endlich habt ihr das verstanden! In dieser Welt voll Unklarheit und Rätsel, Dämmerung und Trübheit, Seltsamkeit und Irrtum gibt es nur eine untrügliche Wahrheit – die Wahrheit des Charakters* (Bes, 387)

<sup>335</sup> B. Dobrick, (Anm. 328)

<sup>336</sup> R. R. Wuthenow, (Anm. 326)

sich dennoch an, *Die Besessenen* wegen der bestehenden Missrealation zwischen dem entlarvenden Schluss und den übrigen parodierenden Elementen für eine schlechte Parodie zu halten.<sup>338</sup>

Dobrick, deren Augenmerk auf das Autobiographische des Romans frei jedweder Travestie fällt, hat für das exzentrische Ambiente eines verwunschenen Schlosses nur Geringschätzung übrig.<sup>339</sup> Mit Erleichterung entnimmt sie dem Nachwort von Kalinine, dass die erzählte Spukgeschichte nicht die allein von Gombrowicz ersonnene Idee ist, sondern in dessen realen Kindheitserfahrungen ihren Ursprung hat. Der Autor lebte nämlich auf dem Landgut Bodzechów, auf dem ein geisteskranker Onkel namens Boleslaw Kotkowski eingesperrt war. Als kleiner Junge soll sich Gombrowicz vor ihm gefürchtet haben; auch die geheimnisvollen Geschichten um das Landgut herum: die Erscheinung einer weißen Dame und eines Herrn in Schwarz, Lichter und Geräusche von unbekannter Herkunft haben ihn offenbar beeindruckt und blieben nicht ohne Wirkung auf das Vorstellungsvermögen.

Die Absicht Gombrowiczs sei, so die überwiegende Meinung der Kritiker, mit dem Werk die Einbildungskraft des Lesers stark in Anspruch zu nehmen, ihn in den Zauberbann zu nehmen und in eine Art Trance zu versetzen. Die Neugier des Lesers werde durch das atemlose Erzähltempo, harte filmschnittartige Übergänge, die Gedankensprünge und rasante Handlungsentscheidungen der Figuren derart angeheizt und manipuliert, dass er genötigt werde, behände mit der Lektüre voranzukommen, um hinter das Geheimnis der in Habitus und Charakter feststellbaren Ähnlichkeit der Protagonisten, Maja und Leszczuk, zu gelangen.<sup>340</sup>

Dem Geheimnis der beiden, die sich durch die „übermächtige Hingabe ans Böse“<sup>341</sup> verbunden fühlen, wird in den Rezensionsblättern in Kürze nachgegangen. Es liege, so Jeannine Łuczak-Wild, an der „zwischen Ekel und Wahnsinn oszillierenden Besessenheit“<sup>342</sup> die von einem in der Schlossküche pulsierenden Handtuch ausgehend, sich ihrer bemächtigt. Das magische

---

<sup>337</sup> O. v. Hove, (Anm. 323)

<sup>338</sup> R. Kellner, (Anm. 324)

<sup>339</sup> B. Dobrick, (Anm. 328)

<sup>340</sup> O. v. Hove, (Anm. 323)

<sup>341</sup> Ebd.

<sup>342</sup> J. Łuczak-Wild: Das diabolische Handtuch. Witold Gombrowiczs wiederentdeckter Roman *Die Besessenen*. In: Neue Züricher Zeitung, 31. März 1989, S. 45.

Handtuch sei auch das Zentrum des Bösen, so Ulrich Weinzierl, das jeden, der in seinen Bannkreis gerate, mit Wahn oder Gier infiziere.<sup>343</sup> Es macht den Fürsten Holszański verrückt, weil es ihn an die traurige Geschichte aus seiner Jugendzeit erinnert, und die Schlossbesucher werden angesichts der Kunstschatze geldsüchtig.

Interessanter als den übersinnlichen und kriminalistischen Aufwand des Romans findet Weinzierl einige scharfe Beobachtungen, die den Niedergang der alten Oberschicht am Beispiel des zu einer Herberge heruntergekommenen Landguts Polyka betreffen und die Auflösung tradierter Wertvorstellungen illustrieren.

Gleich aber unter welchem Aspekt der Roman die Kritiker beschäftigt, bleibt es für die meisten außer Zweifel, dass *Die Besessenen* nicht in die Reihe der sonst miteinander korrespondierenden Gombrowiczschen Schriften passt.

*Von seinem quirligen Sprachwitz, der spontanen Fabulierkunst, seiner blitzenden Ironie und der Vorliebe für groteske Situationen spürt man wenig.*<sup>344</sup>

Auch wenn der Roman sich tatsächlich von den anderen deutlich unterscheidet – das möge an den fehlenden philosophischen Betrachtungen, der Auswahl der Form eines trivialen Spukromans oder dem Verzicht auf die sonst übliche übersteigerte Groteske der Situation liegen – ist das gemeinsame Ideengut unübersehbar. Gombrowicz Überzeugung von der Erschaffung der Menschen untereinander, sein Liebäugeln mit dem Zelebrieren von Ritualen, dem System von Symmetrien und Verdoppelungen der Figuren, sowie seine Vorliebe für die schattenhaften Duelle, findet man in jedem Gombrowicz Prosa- und Dramenwerk einschließlich dem Roman *Die Besessenen* wieder. Unter den zahlreichen Kritikern wagt nur Jürgen Manthey nach den durchaus vorhandenen Parallelen zu suchen und findet sie in der Gestalt der Maja, die nach seiner Überzeugung ihre Vorgängerinnen im Roman *Ferdydurke* und der Erzählung *Jungfräulichkeit* habe.<sup>345</sup> Wie die Frau Jungmann aus *Ferdydurke* ist Maja selbstbewusst, eigenwillig und unberechenbar, ähnlich wie sie glaubt Maja an den Fortschritt und stellt ihren natürlichen Charme gerne zur Schau. Mit dem

---

<sup>343</sup> U. Weinzierl, (Anm. 333)

<sup>344</sup> R. Kellner, (Anm. 324)

<sup>345</sup> J. Manthey: Aus der Besessenheit zum Besitz. Der Schloß- und Spukroman des Witold Gombrowicz. In: Süddeutsche Zeitung, 16./17./18. Juni 1989.

Mädchen Alicja aus *Jungfräulichkeit* verbindet sie ihre wollüstige Natur und kleine Perversionen. Während Alicja nach rohem Fleisch verlangt, das sie dem Hofhund stiehlt, empfindet Maja die Lust, in fremde Wohnungen einzubrechen.

#### **14. Von der Prosa zum Drama**

##### **Die Dominanz des Theatralischen**

Alles, was Gombrowicz jemals geschrieben hat – seine Essays, Briefe und Tagebuchnotizen nicht ausgenommen – ist vom Theatralischen stark beeinflusst. Beim Lesen gewinnt man den Eindruck, sein gesamtes Werk bewege sich zur dramatischen Bühne hin und komme zugleich gerade von ihr her. Jeder beliebige literarische Beitrag von ihm könnte, so behaupten jedenfalls seine Freunde Bondy und Jeleński,<sup>346</sup> einem Bühnenstück entsprungen sein. Die Vorworte, die bei Gombrowicz nie fehlen dürfen, sind als Regieanweisungen des Autors aufzufassen. Die Handlung seiner Romane oder Erzählungen zerfällt deutlich in vollständig aufgebaute und abgewickelte Szenen, deren Wechsel, wie auf der Bühne vollzogen, der Aufmerksamkeit des Lesepublikums nicht entgehen kann.

Aber nicht nur die dem Drama verwandte Struktur der Gombrowiczschen Prosa macht ihre Theatralität aus. Einen wesentlichen Beitrag zu dem dramatisch konzipierten Werk leisten seine Helden, die deutlich zu verstehen geben, dass sie nur eine Rolle spielen und das Gleiche von ihren Leidensgenossen erwarten. Allen voran steht meistens der Protagonist, der mit Hilfe eines Assistenten namens Witold die Handlung auslöst und sie folglich dirigiert. Er führt die Aufsicht über die sich in einem Roman oder einer Erzählung formierenden „Maskenzüge“, über eine Gruppe von Menschen, die durch das „Zwischenmenschliche“ in einen Wirbel von Intrigen hineingerissen werden. Mit spielerischer Willkür begünstigt er diesen, indem er selber die Konflikte zwischen den „Rollenspielern“ heraufbeschwört, um sie zu einem späteren Zeitpunkt eskalieren zu lassen.

Von der inszenierten Prosa ist der Weg zum eigentlichen Drama nicht mehr weit. Nach seinem Erstlingswerk, dem Erzählungsband *Die Memoiren aus der Zeit der Unreife* (1933) entsteht das Drama *Yvonne* (1935), dem erneut ein Erzählwerk, *Ferdydurke*, folgt. Die Reihenfolge: zunächst ein Prosawerk, dann

---

<sup>346</sup> F. Bondy, K. Jeleński: Witold Gombrowicz. München 1977, S. 13-14.

ein Drama wird bis *Operette* beibehalten und macht auf eine frappante Gesetzmäßigkeit im Schreibprozess von Gombrowicz aufmerksam. Vermutlich auch hier, in der unmittelbaren Nachbarschaft der beiden Literaturgattungen liegt die Ursache für die Dramatisierung seiner Prosa, woraus auch abzulesen ist, dass das dramatische Element sich jeweils entschieden durchsetzt und somit die dominierende Kategorie in Gombrowiczs Gesamtwerk darstellt.

Sein schriftstellerisches Vermächtnis umfasst neben den sechs großen Prosawerken (einschließlich Tagebuch) und kleinen feuilletonistischen Publikationen fünf Theaterstücke, unter denen zwei: eine Skizze der früheren Version der *Operette* und *Geschichte* nur als Fragmente vorliegen. Die drei anderen: *Yvonne*, *Die Trauung* und *Operette* sind vollständig überliefert und stellen das Vorzeigewerk des Autors dar. Kurz vor seinem Tod hat sich Gombrowicz mit dem Gedanken getragen, noch ein Drama zu schreiben, in welchem er die Thematik des Schmerzes am Beispiel niedriger Lebewesen behandeln wollte (G, 102). Seine Absicht, den Schmerz über das Menschliche hinaus zu transzendieren, und diesen am Beispiel einer Mücke zu zeigen, hat er in der dramaturgischen Praxis nicht mehr umsetzen können.

### **Die Vorlieben und Ressentiments des Dramaturgen Gombrowicz**

Wenn man sein Theaterverständnis ergründen möchte, ist zu empfehlen, sich in die Jugendjahre des Autors zurück zu versetzen. Dort liegen die Wurzeln seiner späteren Werke. Es ist bekannt, dass Gombrowicz sehr früh beginnt, Shakespeare zu lesen und als Jugendlicher die Angewohnheit hat, seinen Lieblingsautor bei jeder passenden Gelegenheit zu zitieren.

Tadeusz Kępiński vermutet seine ersten Theatererfahrungen in Amateurvorführungen in dem Umkreis von seinem Geburtsort Małoszyce.<sup>347</sup> Diese sind vermutlich durchaus negativ, was Gombrowiczs Ressentiments gegen ein provinzielles Theater bezeugen können. Von größerer Bedeutung für den heranwachsenden Gombrowicz ist die *Operette*. Erste Aufführungen besucht er gemeinsam mit seinen Eltern in Warschau im Alter von ca. sieben Jahren. Er macht aus seiner Vorliebe ein Geheimnis<sup>348</sup> und wird erst im fortgeschrittenen

---

<sup>347</sup> T. Kępiński: *W.G. i świat jego młodości*. Kraków 1974, S. 34.

<sup>348</sup> *Nie wiedzieć czemu, początkowo wcale, a później bardzo rzadko się do swojej operetki przyznawał. Myśmy chodzili na Messalównę otwarcie. Po prostu była świetna. Dla niego*

Alter beschämt zugeben, dass die Operettenform ihn immer fasziniert habe, und dass sie nach seiner Ansicht eine der glücklichsten sei, die das Theater jemals hervorgebracht habe (O, 364). In den Anmerkungen zur szenischen Umsetzung seines Dramas *Operette* verweist er auf die Wiener Operettentradition als seinen Referenzort und denkt dabei an die Operetten von Johann Strauß und Oscar Straus, von Lehár und Kálmán. Die Operettenform stellt für Gombrowicz aufgrund des vorzutragenden Gesangs, Tanzes und der Maskerade, die sich dem gesprochenen Figurentext beimischen, das „vollkommen theatralische Theater“ (O, 364) dar, das er auf die gleiche Stufe mit einem Spektakel (‘widowisko’) setzt. Dieses bringe eine ausgesprochen leichte Unterhaltung sowie eine „göttliche Idiotie und himmlische Sklerose“ (O, 364) hervor, die es durch die inhaltliche Leere der Gesangspartien (O, 202), durch eine große Anzahl an Nonsense-Formeln (O, 204, 206, 209) und durch die umfassend genutzten Lachsequenzen (O, 218) erreiche.<sup>349</sup>

Andererseits bezeichnet er das Theater, das den Text nicht deutlich genug exponiert, was sich von der Operette mit gutem Recht sagen lässt, als einen Unglücksfall.<sup>350</sup> Das Wort muss nach seiner Überzeugung immer deutlich und gemäß dem Wunsch des Autors auf der Bühne artikuliert werden. Denn es vermittele den Sinn und den Ernst, den Gombrowicz bei Shakespeare zu finden glaubt und den er in seinen Texten nachempfinden will. Darüber hinaus besitzt das sinnträchtige Wort für ihn eine beinahe magische Kraft. Es dient in seinen Dramen nicht den Kommunikationszwecken, hat vordergründig weder eine informative noch beschreibende Funktion zu erfüllen. Es beansprucht für sich eine Kreationsmacht, die es zur Gestaltung der Geschehnisse auf der Bühne befähigt. Die Sprache sei bei Gombrowicz, so Schultze, nicht einfach Ausdrucksmittel zur Abbildung der Wirklichkeit, sondern sie sei Wirklichkeit selbst als Mittel der Weltwahrnehmung, Weltinterpretation und Weltkonzeptualisierung.<sup>351</sup> Die Entwicklung des plot ist nicht von den Entscheidungen autonomer Individuen

---

*operetka była czymś wstydlwym, plamiącym. (Nicht zu verstehen war es, dass er seine Vorliebe für die Operette anfangs gar nicht, später nur selten eingestand. Wir gingen zu Messalówna, ohne es zu verheimlichen. Sie war einfach wunderbar. Für ihn war die Operette etwas Beschämendes, Befleckendes. A.M.)* T. Kepiński (Anm. 347), 236.

<sup>349</sup> Vgl. J. Conrad, B. Schultze, (Anm. 15), S. 45.

<sup>350</sup> W. Gombrowicz, zit. nach J. Majcherek: Gombrowicz a teatr. Warszawa 1983, S. 192-193.

<sup>351</sup> J. Conrad, B. Schultze, (Anm. 15), S. 38-39.



abhängig; diese werden den Figuren durch die eigengesetzlichen Mechanismen der Sprache aufgezwungen. Wie hypnotisiert gehorchen sie jedesmal ihrem Ausspruch. Auf das gefallene Wort „Selbstmord“ hin nimmt sich Władzio in der *Trauung* das Leben, Henryk wird unter dem Einfluss der Magie des Wortes „König“ zum Thronnachfolger erhoben.

*Nicht wir sprechen die Worte, sondern die Worte sprechen uns* (T, 137)

Wegen der schöpferischen Funktion des Wortes, von der der Verlauf des Dramas abhängt, ist dieses für Gombrowicz unantastbar.

Es beängstigt ihn deshalb jeder fremde Eingriff in seinen Text. Um Missverständnissen vorzubeugen, stattet er diesen, abgesehen von den Didaskalien, sorgfältig mit zusätzlichen Hinweisen und Kommentaren zu dessen Realisierung auf der Bühne aus. Jedes Drama wird mit einem Vorwort eingeleitet, das neben der Inhaltsangabe eine erste Interpretation des Stückes bietet. In seinen Tagebüchern und Interviews ergänzt und erneuert er stets seine Kommentare, wie von der Angst getrieben, man könnte seine wahren, einzig gültigen Absichten außer Acht lassen und sie bei der Inszenierung nicht berücksichtigen. Damit lässt sich der Umstand erklären, dass die Umsetzung des Textes im Theater für Gombrowicz immer eine Gefahr darstellt, und mit Ingarden gesprochen, die idelle Konkretisation seines Werkes bedroht.

*Byłoby dobrze – schreibt er an seinen Bruder Janusz – abyś był w kontakcie z kimś ze środowiska teatralnego, abyśmy wiedzieli w porę skąd i jakie grozi niebezpieczeństwo.*<sup>352</sup>

Am liebsten würde er selber die Regie übernehmen, um unerwünschten Interpretationen vorzubeugen.<sup>353</sup> Er tut es aber nicht, weil seine ganze Aufmerksamkeit dem Damentext dient. Der Text muss ihn auch dermaßen absorbiert haben, dass er nie dazu gekommen ist, seine eigenen Stücke auf der Bühne zu sehen.

---

<sup>352</sup> *Es wäre gut, wenn du in Kontakt mit jemandem aus der Theaterwelt bliebest, um rechtzeitig zu wissen, woher und welche Gefahr uns droht* (A.M). Zit. nach J. Majcherek: *Gombrowicz a teatr*. Warszawa 1983, S. 193.

<sup>353</sup> *Ich fürchte nur, niemand außer mir wird in der Lage sein, das (Die Trauung) zu inszenieren* (TB, 107)

Einer seiner Äußerungen ist zu entnehmen, dass er nicht ins Theater gehe, weil dieses ihn langweile.<sup>354</sup> Die Äußerung ist mit größter Skepsis zu betrachten. Ähnliches gilt für die Bemerkung, dass Gombrowicz das Theater für eine „verräterische Angelegenheit“ halte, die einen Dramenschreiber jedesmal irreführe, indem sie ihm eine leicht zu überwältigende Aufgabe vorgaukle und zugleich ihn in eine steife und veraltete Form verstricke.<sup>355</sup> In Wirklichkeit fasziniert sie ihn.

Im Endresultat haben wir mit einer für Gombrowiczs Literaturtheorie und -praxis konstitutiven Antinomie zu tun, die zum einen in der „Heiligsprechung“ des Textes begründet ist, zum anderen in der Begeisterung für das die Qualitäten des Textes unterminierende Musikdrama.

### **Der Einfluss des polnischen Theaters**

Nicht ohne Bedeutung für die Konzeption von Gombrowiczs Dramen ist auch die Tradition des polnischen Theaters, aus der er reichlich schöpft. Hauptsächlich ist es die Traditionslinie des romantischen und neoromantischen Theaters, die die politische Wirkung erstrebt und diese mehrmals zu erreichen sucht. Als markantes Beispiel dient das Schauspiel *Die Ahnenfeier* (1823-32) von Adam Mickiewicz, dessen Verbot im Jahre 1968 große Unruhen auslöst, und *Die Hochzeit* (1900) von Stanisław Wyspiański, das die in der Zeit der Aufstände im 19. Jahrhundert verheißungsvolle Verbrüderung zwischen Adeligen und Bauern anprangert. Aber politisch ausgerichtet sind die polnischen Dramen schon in der Zeit der Renaissance mit Jan Kochanowski und seinem Schauspiel *Die Abfertigung der griechischen Gesandten* (1577) an der Spitze. Zwischen 1791 und 1794 haben Schauspiele von Bohomolec, von Zablocki und vor allem *Die Rückkehr des Landboten* von Julian Ursyn Niemcewicz politische Bedeutung erlangt.

Die Dramen von Gombrowicz setzen diese Traditionslinie fort; sie registrieren und thematisieren die politischen und soziokulturellen Zeitläufe in seinem Heimatland im vergleichbaren Ausmaß, nur mit einem nicht zu übersehenden Unterschied zu ihren Vorläufern, nämlich dem parodistischen Element. Gombrowicz verspottet das messianische Sendungsbewusstsein der Polen und das daraus resultierende idealisierte Selbstbild ihrer Nation. Zudem zeichnet sich das

---

<sup>354</sup> W. Gombrowicz: *Varia*. Paris 1973, S. 492.

Innovatorische seiner Dramen durch die Universalität der angesprochenen Problematik aus. Die sich bei Gombrowicz in Polen abspielenden Ereignisse können genauso gut woanders vonstatten gehen und auch woanders die gleiche Wirkung erzielen. Mit dieser Intention stellt sich der Autor in die Nähe seines Zeitgenossen Stanisław Ignacy Witkiewicz, der in seinen Dramen die polnische Problematik in die Weltgeschichte eingliedert. In *Das Wasserhuhn* (1923) prophezeit Witkiewicz grotesk marionettenhaft einen weltweiten Zusammenbruch, in *Die Schuster* (1934) zeigt er zwei aufeinander folgende Revolutionen: eine faschistische, dann eine kommunistische.

Gombrowicz schätzt ihn und bewundert seine Dramenkunst. Zu seinem polnischen Lieblingsautor wählt er dennoch Zygmunt Krasiński. Seiner Bewunderung für das Werk des jungen Romantikers gibt Gombrowicz in der *Operette* Ausdruck, die eine Verwandtschaft mit Krasińskis *Ungöttlicher Komödie* (1833) aufzeigt. Augenfällig ist die Leitidee beider Schauspiele. Diese besagt, dass jede Revolution nur den Aufstieg einer neuen Klasse von Bedrückern vorbereitet. Angezettelt wird sie in *Ungöttliche Komödie* von den atheistischen Banden unter dem Befehl eines Pankraz, der die Bastei der Heiligen Dreieinigkeit, den Sitz der reaktionären Kräfte, belagert. In *Operette* kommt sie auch von „unten“, aus dem Gesindehaus, und wird durch den Klub der Lakaien unter der Führung des Dieners Hufnagel vertreten. Sowohl bei Krasiński als auch bei Gombrowicz sind die Revolutionäre Sieger, die in den abschließenden Akten von einer Vision geblendet werden. Pankraz gewahrt die Fata Morgana des Kreuzes, unter dem er zusammenbricht; der Revolutionär Hufnagel fühlt sich angesichts der Nacktheit eines auferstandenen Mädchens entwaffnet. Beide sehen sich mit einer anderen sie überwältigenden höheren Kraft konfrontiert, die letztlich obsiegt.

Analoge Figuren- und Gruppenkonstellationen von „oben“ und „unten“, die einander ablösen, sind in dem Schauspiel *Der Antichrist* (1925) von Karl-Hubert Rostworowski vorzufinden. Es spielt in einem Schloss von Landadeligen, das von einem Lakaien namens Joseph in die Luft gesprengt werden sollte. Das Attentat wird zwar verhindert, die beiden Lager bleiben aber in einem ideologischen Kampf verstrickt.

---

<sup>355</sup> Ebd.

Während man in der *Operette* vorwiegend die Nachklänge an Krasiński wiederfindet, offenbart *Die Trauung* die Einflüsse Adam Mickiewiczs und Juliusz Słowackis. Die in den thematisch benachbarten Dramen *Die Ahnenfeier* (1932) und *Kordian* (1934) auftretenden Protagonistenfiguren Konrad und Kordian mögen Gombrowiczs Henrik Modell gestanden haben. Denn die Henrikfigur verinnerlicht in sich deren Wahnvorstellungen, alleine und in Absage an die Gotteshilfe die politische Weltordnung regeln zu können. Wie sie glaubt Henrik an die erlösende Macht des dichterischen Wortes, die ihn in die Traumsphäre verweist und zum Handeln unfähig macht. In auffällender Ähnlichkeit zu Kordian verwechselt Henrik infolge der geistigen Umnachtung dauernd die Realität mit der Phantasie und wird wie dieser am Ende wegen des geplanten Mordes verhaftet und abgeführt.

In der *Trauung* ist ebenso der Einfluss von Wyspiańskis *Hochzeit* (1901) feststellbar. Beide Dramen verbindet eine spezifische Traumatmosfera, in der sich jeweils ein Hochzeitszeremoniell vollzieht, das einer höheren Idee dient. In der *Hochzeit* soll es das Bildungsbürgertum mit der Bauernschicht versöhnen und sie zum Kampf gegen den gemeinsamen Feind ausrüsten; in der *Trauung* hat es die Aufgabe der Wiederherstellung der alten, heilen Ordnung aus der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg.<sup>356</sup> Vor der Kulisse der Hochzeitsfeier werden ansonsten sozial- und kulturpolitische und existenzielle Konflikte ausgefochten. Die Tradition des Marionettentheaters, bekannt unter dem Namen ‘polska szopka’, die als Konstruktionsgerüst der *Hochzeit* zugrunde gelegt wird, übertragen Jeleński und Bondy auf die Dramenstruktur der *Trauung*.<sup>357</sup> Es wäre aber eher angebracht, die ‘szopka’ mit *Geschichte* von Gombrowicz in Zusammenhang zu bringen. Dort

---

<sup>356</sup> Ähnlich wie Henrik in der *Trauung* will auch Artur in *Tango* (1964) von Sławomir Mrożek die alte und traditionsgebundene Welt mit Hilfe einer Hochzeit wieder errichten. Ein grundlegender Unterschied zwischen den beiden Unternehmungen besteht nur darin, dass Artur sein Experiment tatsächlich in Szene setzt, während Henrik seine Tat träumt. Die *Trauung* erweist sich jedoch sowohl auf der Real- als auch auf der Traumebene als ein untaugliches Instrument zur Weltverbesserung. Beide Male wird sie vorzeitig abgebrochen und deren abruptes Ende bedeutet auch das Ende für Henrik und Artur. Beide ergeben sich dem Diktat einer neu heranziehenden Ordnung, dem Regime der Diktatur. Siehe B. Schultze, (Anm. 59), S. 53-61. Den Aufsatz zur Tradition des Trauungs- und Hochzeitsmotivs in der polnischen Literatur hält Horst Turk für ausgezeichnet. In: H. Turk: Schauplatz und Rede. Versuch einer theater- und rahmentheoretischen Interpretation der *Trauung* von Witold Gombrowicz. In: Formen innerliterarischer Rezeption. Hrsg. W. Floeck, D. Steland, H. Turk. Wiesbaden 1997, S. 339.

<sup>357</sup> Bondy, Jeleński, (Anm. 346), S. 38-40.

werden wie in *Hochzeit* die dem Geschichts- und Künstlerleben entnommenen traditionellen Persönlichkeiten Polens vorgeführt, mythologisiert und wegen ihrer Gebrechen zur Rede gestellt. Während man in der *Hochzeit* mit der Krakauer Boheme des ausgehenden 19. Jahrhunderts sowie mit den Gespenstern aus der Geschichte wie dem Bauernführer Jakub Szela oder dem Mitglied der Barer Konföderation Branicki konfrontiert wird, begegnet man in *Geschichte* dem wieder ins Leben zurückgerufenen Piłsudski, dem General Wieniawa und dem Schriftsteller der Zwischenkriegszeit Światopełk Karpiński. Keine der Figuren wird von der beißenden Satire verschont.

Die in *Geschichte* vollzogene Verwandlung des barfüßigen Witold zum Gesandten des Zaren wiederholt die Verwandlung des Dichters Gustav in den Menschheitsbefreier Konrad aus Mickiewiczs *Ahnenfeier*.

*Yvonne* – das hier zuletzt zu behandeln ist, weil es deutlich die politisierende Intention zugunsten der gesellschaftskritischen zurückstellt –, enthält Stoffelemente aus den Dramen von Witkiewicz.<sup>358</sup> In *Neue Befreiung* (1920), *Janulka*, *Fizdejkis Tochter* (1923) und in *Pragmatiker* (1919) tritt eine Protagonistin auf, die ähnlich wie Yvonne aufgrund ihrer Ausdruckslosigkeit in der Umgebung alles Schädliche und Scheußliche ans Tageslicht fördert. In *Neue Befreiung* kann das „entartete Ding“ vor Schwäche nicht einmal leiden<sup>359</sup>; in *Janulka* führt sie den Menschen ihr allertiefstes Verlangen nach der Selbsterfahrung vor, in *Pragmatiker* wird eine stumme Mamalia ihre Mitmenschen der Illusionen berauben und sie nah an die ihnen unbequeme Wirklichkeit heranführen.

---

<sup>358</sup> H. Kunstmann verweist auf die Parallelen zwischen *Yvonne* und einer in der Forschung wenig beachteten Novelle *Schlanke Yvonne* (1911) von Adam Grzymała-Siedlecki. Es verbinde sie der Typus einer hässlichen Heldin, die, ohne einen Brautwerber an sich binden zu können, das Leben vorzeitig aufgibt. Außerdem entdeckt Kunstmann die Berührungspunkte zwischen *Yvonne* und einem dramatischen Werk *Die Löffel und der Mond* (1931-1932) von Emil Zegadłowicz. Beide hätten die Groteskstilisierung der Handlung und die Parodie auf das Königsdrama gemeinsam. Hervorgehoben wird bei der kontrastiven Analyse die Ähnlichkeit zwischen zwei Frauen aus dem Königsschloss, die mit großer Affektiertheit und Ekstase ihre Sentimentalpoesie vortragen, um auf diese Weise ihrer Frustration im intimen Leben Luft zu verschaffen. H. Kunstmann, (Anm. 102), S. 239-244. A. Pohl fasst *Yvonne* als eine Parodie auf den polnischen Trivialroman *Die Aussätzige* (1909) von Helena Mnisek auf, indem er die am Standesunterschied scheiternde Liebesgeschichte als Kernstück der Dramen herausstellt. A. Pohl, (Anm. 103), S. 70-73.

<sup>359</sup> S. I. Witkiewicz: *Dramaty I*. Warszawa 1972, S. 362.

Außer dem dramatischen Werk von Witkiewicz, das sich in *Yvonne* spiegelt, lässt sich auch sein kunsttheoretisches Konzept auf das Schauspiel von Gombrowicz anwenden. Witkiewiczs Theorie der ‚Reinen Form‘ im Theater<sup>360</sup> nimmt bei näherem Hinschauen in der Hauptfigur Yvonne Gestalt an. Weil diese sich nur durch eine bloße Konstruktion von formalen Elementen wie ihre Stummheit, Mimik, Gestik und Farblosigkeit auszeichnet, wird sie mit der Theorie des Theaterernewers in Zusammenhang gebracht.<sup>361</sup> In Abgrenzung von dem gegenständlichen Inhalt, der im Drama die Realität zu reproduzieren hat, personifiziert die Titelheldin den künstlerischen Inhalt d.h. die ‚Reine Form‘. Die Gleichsetzung wird um so verständlicher, wenn man bedenkt, dass die Bedeutung dieser Form im Hervorrufen des ‚metaphysischen Schauders‘ liegt. Die Prinzessin als deren Verkörperung erschüttert nämlich die Gemüter der Hofleute dermaßen, dass sie sich ihre Schandtaten eingestehen müssen. Die ähnliche Reaktion sei laut Witkiewicz vor allem von den Zuschauern zu erwarten.

Die Rekurse des Gombrowiczschen Werkes auf die anderen Prätexte gibt es nicht nur innerhalb der polnischen Dramenproduktion. Abgesehen von den bevorzugten Historiendramen Shakespeares<sup>362</sup> stößt man des öfteren auf die Anspielungen auf Gothes *Faust* und Büchners *Leonce und Lena*.

Außer den Rekursen auf die konkreten Texte werden in seinen Dramen auch immer wieder punktuell dramatische und theatralische Konventionen offengelegt: Neben den erwähnten Historiendramen werden auch die Liebeskomödie, die Gesellschaftskomödie, das Intrigenstück, das Familiendrama, das Psychodrama in *Yvonne*, das Traumspiel in der *Trauung*, der Dramentypus „König für einen Tag“<sup>363</sup> in den beiden letztgenannten und die bevorzugte Operette in dem gleichnamigen Stück als Modelle aufgerufen.

---

<sup>360</sup> S. I. Witkiewicz: Odczyt o czystej formie w teatrze. In: Teatr i inne pisma o teatrze. Hrsg. J. Dengler. Warszawa 1995, S. 109-128.

<sup>361</sup> Siehe A. Pohl, (Anm. 57), S.93.

<sup>362</sup> Zu den Hamletbezügen siehe B. Schultze: The time is out of joint: Die Rezeption von Shakespeares *Hamlet* im polnischen Drama. In: Antrittsvorlesungen 4. Mainz: Johannes Gutenberg-Universität 1989, S. 63-83.

<sup>363</sup> Der Terminus „König für einen Tag“ geht auf Brigitte Schultze zurück, die den Handlungsstoff von einem Bauernfürsten als einen in der Geschichte der polnischen Literatur fest verankerten konstatiert und ihn am Beispiel Piotr Barykas Karnevalskomödie *Z chłopia król* (1637), Zablockis Rokoko-Komödie *Król w kraju rozkoszy* (1797), Słowackis Tragödie *Balladyna* (1834), Witkiewiczs *Jan Maciej Karol Wścieklica* (1922) und Gombrowiczs *Yvonne* aufzeigt. B. Schultze: Eine „kluge Literatur“: Der polnische Bauernfürst. In:

Im folgenden Kapitel, in dem die Theaterkritiken zu Gombrowicz einer analytischen Auswertung unterzogen werden, wird sich herausstellen, welche konkreten Texte und welche dramatischen bzw. theatralischen Konventionen in die Inszenierungen auf den deutschen Bühnen hinein gelangen und inwiefern sie diese beeinflussen.

### **15. *Yvonne, die Burgunderprinzessin***

Im Dezember 1964 im Dortmunder Theater zum ersten Mal in deutscher Sprache aufgeführt, muss *Yvonne* dem Publikum missfallen haben. Die Aussagen der Pressekorrespondenten weisen eindeutig darauf hin. Viele Zuschauer hätten den Saal demonstrativ verlassen.<sup>364</sup> Anfangs sei noch ein freundlicher Applaus zu vernehmen gewesen, berichtet Wolfgang Rainer, im vierten Akt aber, kurz vor der Mordszene seien die Menschen in kleinen Gruppen zu den Türen hinausgegangen. Wenn es wenigstens einen schlagzeilenträchtigen Skandal gegeben hätte, wäre dem Stück eine gewisse Aufmerksamkeit zuteil geworden, mutmaßt der Kritiker. Den Skandal gibt es aber nicht, statt dessen nur Gleichgültigkeit und Höflichkeitsbeifall. Rainer schreibt von einer „taktvollen Beerdigung“, die dem Autor in Dortmund bereitet wird. Gombrowicz gilt seitdem als ein humorloser und schlechter Dramatiker.

Die Theaterkritiker, die vom Gegenteil überzeugt sind, fragen sich nach den Gründen für die ablehnende Haltung. Einstimmig halten sie die Entscheidung für die Industriestadt Dortmund als Ort der Erstaufführung für grundfalsch. Die Dortmunder Zuschauer, die an den Städtischen Bühnen vorrangig Boulevardstücke und Operetten zu sehen bekämen, seien mit *Yvonne*, einer „typische(n) Großstadtliteratur“ überfordert.<sup>365</sup> Darüber hinaus sehen viele die Ursache für das Scheitern des dramaturgisch ohnehin schwierigen Stückes in der langatmigen, auf drei Stunden ausgedehnten Aufführung (*Weniger wäre mehr gewesen*).<sup>366</sup> Allein Walter Fabian macht geltend, dass die häufige Wiederholung

---

Göttinger Tage der polnischen Literatur. Hrsg. R. Lauer, L. Żyliński. Göttingen 2004, S. 23-34.

<sup>364</sup> W. Rainer: Die Sündenziege. Gombrowicz's *Yvonne* Erstaufführung in Dortmund. In: Stuttgarter Zeitung, 19. Dez. 1964.

<sup>365</sup> [anonym]: Literarisches Märchen für die Großstadt. *Yvonne, Prinzessin von Burgund* von Gombrowicz in Dortmund. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23. Dez. 1964.

<sup>366</sup> O. Kuhn: Die Prinzessin. Tragikomödie von Gombrowicz in Dortmund. In: Christ und Welt, 25. Dez. 1964.

und lange Retardierung Stilmittel des absurden Theaters seien, die Gombrowicz bewusst eingesetzt und der Regisseur Walter Czaschke nur mit berücksichtigt habe.<sup>367</sup> Hans Schwab-Felisch und Martin Maybaum tendieren in die gleiche Richtung, indem sie *Yvonne* als ein frühes Werk des absurden Theaters behandeln.<sup>368</sup> Laut Vormweg hat Gombrowicz durch dessen Vorwegnahme ermöglicht, Genet und Ionesco neu zu sehen.<sup>369</sup> Sie alle aber, die *Yvonne* dem in Deutschland seit Mitte der 50er Jahre populären absurden Theater zuordnen, liegen laut Gombrowicz mit der Kategorisierung falsch. Nach der Premiere ist der Autor selber darum bemüht, das vorliegende Missverständnis richtigzustellen:

*Ce n'est pas un théâtre de l'absurde, mais un théâtre d'idées, qui a surgi loin des centres culturels et qui s'est formé ses propres moyens d'expression.*

*Cette manie de la critique de me mettre dans le même sac avec Ionesco et Beckett me paraît tellement pernicieuse que je voudrais protester contre cela dans la presse allemande (...).*<sup>370</sup>

*Yvonne* ist also gemäß dem ausdrücklichen Wunsch von Gombrowicz nicht nach den Richtlinien des absurden Theaters zu behandeln, und die Langeweile der Inszenierung in Dortmund dürfte demnach nicht auf dessen Stilmittel zurückgeführt werden.

Es wird unermüdlich nacherzählt, dass die dramatischen Figuren wie Marionetten an unsichtbaren Fäden gezogen, träge auf die Bühne schreiten, auf Kommando lachen, ein paar leere Formeln vorsagen würden, um wieder abzutreten. Sie hätten, so Otto Kuhn, eine Welt der Oberflächlichkeit, der Phrasen und Klischees, des dummen Geschwätzes und der seichten „Allerwelts“-

---

<sup>367</sup> W. Fabian: Kein Sieg für Gombrowicz. Zur deutschsprachigen Erstaufführung von Witold Gombrowicz *Yvonne, Prinzessin von Burgund* in den Städtischen Bühnen Dortmund. In: Die Weltwoche, 24. Dez. 1964.

<sup>368</sup> H. Schwab-Felisch: *Yvonne, Prinzessin von Burgund*. Gombrowicz-Erstaufführung in Dortmund. In: Süddeutsche Zeitung, 28. Dez. 1964; M. Maybaum: *Yvonne* in Dortmund. In: Westfälische Allgemeine Zeitung, 21. Dez. 1964.

<sup>369</sup> H. Vormweg: Inbegriff leerer Konventionen. Witold Gombrowicz *Yvonne, Prinzessin von Burgund* in Dortmund. In: Die Welt, 22. Dez. 1964.

<sup>370</sup> Witold Gombrowicz an Stefani Hunzinger, am 28. Jan. 1965, S. 1. Arch. SF. Zit. nach S. Misterek: Polnische Dramatik in Bühnen- und Buchverlagen der Bundesrepublik Deutschland und der DDR. Wiesbaden 2002. S. 179. Hunzinger ist die damalige Leiterin der Theaterabteilung beim S. Fischer Verlag, die Gombrowicz schon im Oktober 1959 um die Zusendung der *Trauung* und *Yvonne* bittet. Nach den langwierigen Scherereien wegen der adäquaten Übersetzung werden die Dramen erst 1964 herausgegeben. S. Misterek, S. 171-177.



Weisheiten geboten.<sup>371</sup> Nicht einmal die Launen des Prinzen sollen die Hofleute aus der Fassung gebracht haben; seine Affären mit Hofdamen, Sportbetätigungen mitten im Schloss lassen sie unbeeindruckt, bis der Thronfolger aus ihrem in Trägheit schlummernden Kreis ausbricht. Nicht aus einer bloßen Laune, urteilen die Kritiker, sondern aus einem „ernsthaften Protest gegen den konformistischen Zwang der mitmenschlichen Umwelt“ hätte er sich (Gunther Malzacher) mit einem hartnäckig schweigenden Mädchen Yvonne (Ruth Kessler) verlobt.<sup>372</sup> Wie bei Gombrowicz so verlässt auch der Prinz bei Czaschke das arme Bauernmädchen und kehrt zu der höfischen Form zurück.

Die Kritiker betonen dabei ausdrücklich, dass in der Dortmunder Inszenierung nicht Yvannes Herkunft aus dem einfachen Volke, nicht ihr Äußeres den Prinzen abgeschreckt und den Hof in höchste Aufregung versetzen hätten, sondern ausschließlich ihre schweigsame Natur. Alle Rezensionen der Dortmunder Inszenierung fokussieren diese Eigenschaft. Martin Maybaum, um ein anschauliches Beispiel zu bringen, nennt Yvonne ein stummes Mauerblümchen und eine traurige, schweigsame Sphinx;<sup>373</sup> Königsberger setzt sogar im Titel seines Artikels das Stichwort „stumm“ ein und erhebt die Prinzessin zu einer beharrlich schweigenden Richterin, die den ganzen Hof samt seinen Konventionen kompromittiere.<sup>374</sup> Rainer schreibt von somnambuler Starre der Frauenfigur, in der sich die Höflinge wie in einem Spiegel sähen und dabei eigener Mängel und Unzulänglichkeiten gewahr würden: Der König erinnere sich an eine Näherin, die er in den Tod geschickt habe, die Königin fühle sich gezwungen, ihre Vorliebe zur kitschig-blumigen Poesie zuzugeben, die Hofdamen würden einander falsche Zähne und künstlichen Busen vorwerfen.<sup>375</sup> Je länger sie in den Spiegel Yvonne schauen würden und je länger das Mädchen schweige, um so geschwätziger und kritikanfälliger würden sie. In ihrer schnell fortschreitenden Empfindlichkeit sähen sie um sich herum lauter Spiegel, was dazu führe, dass sich

---

<sup>371</sup> O. Kuhn, (Anm. 366)

<sup>372</sup> M. Maybaum, (Anm. 368)

<sup>373</sup> Ebd.

<sup>374</sup> O. Königsberger: Die Stumme Richterin. Die Premiere in Dortmund *Yvonne, Prinzessin von Burgund*. In: Ruhr Nachrichten, 19. Dez. 1964.

<sup>375</sup> W. Rainer, (Anm. 364)

ihnen die Welt – berichtet Dietrich Gronau – in einen weiten Spiegelsaal verwandle.<sup>376</sup>

Susanne Misterek ist im Unrecht, wenn sie auf der Grundlage von Theaterrezensionen behauptet, dass die Inszenierung den Kern des Stückes nicht realisiert habe.<sup>377</sup> Sie bezeichnet diesen als Diskurs über das Theater und als solchen wird sie ihn in Dortmund nicht finden. Dabei verwechselt sie Grundsätzliches. Die Idee des Metatheaters ist eindeutig an *Die Trauung* gebunden, während *Yvonne* vorrangig die Kompromittierung der höfischen Konventionen durch die formungebundene Yvonne als Hauptthema betreibt.<sup>378</sup> Dieses ist während des mühselig vorangetriebenen Spiels nicht untergegangen; die meisten Rezensenten wissen es wider Mistereks Behauptung explizit zu benennen. Zur Beweisführung wird an dieser Stelle auf die Berichterstattung von Otto Kuhn, Walter Fabian und Heinrich Vormweg verwiesen.

Neben der Kritik an der langatmigen Regieführung hat Rainer doch noch ein Lobeswort für das Bühnenbild von Ekkehard Grübler übrig: Die schwarzen Smokings und Fräcke der Dramenfiguren, die sich vor dem weiß-roten Hintergrund aus Draht und Plüsch und neben dem Heimtrainer und den Boxhandschuhen im Sportstudio des Prinzen deutlich abzeichneten, hätten das obligate Grotteske der Situation gradeso noch einfangen können.<sup>379</sup>

In Berlin dagegen, im Mai 1966, sei das Grotteske in der Inszenierung von Jerzy Biczycycki – berichtet Volker Klotz – vorbildlich realisiert worden.<sup>380</sup> Dafür sorgten die mit überdimensionalen Körpergliedern ausgestaffierten Hofleute in lustig anmutenden, bunten Kleidern: König Ignaz (Krikor Melikyan) trage eine grüne Weste überm gewölbten Spießerberauch, die Königin (Eva-Maria Werth) einen überbreiten lampenschirmartigen Krinolinrock, auf dem eine idyllische Hirschlandschaft abgebildet sei, und einen ungeheuren kubistischen Busen. Der Prinz (Wolf Dietrich Sprenger) – für dessen Gestalt der Kritiker besonderes

---

<sup>376</sup> Vgl. D. Gronau: Die Wirklichkeit in Elemente zerlegen und aus ihnen neue ungereimte Welten schaffen. In: Bühne und Parkett, Nov./Dez. 1973, S. 14.

<sup>377</sup> S. Misterek, (Anm. 370)

<sup>378</sup> Misterek unterläuft der Fehler, weil sie Gombrowiczs Anmerkungen über das Metatheater, die nur der *Trauung* gewidmet sind (die berühmte *Idea dramatu*) auch auf *Yvonne* bezieht. Siehe W. Gombrowicz: Die Idee des Dramas. (T, 340-341)

<sup>379</sup> W. Rainer, (Anm. 364)

<sup>380</sup> V. Klotz: Tödliche Polonäse. Jan Biczycycki inszenierte Gombrowiczs *Yvonne* im Berliner Forum-Theater. In: Frankfurter Rundschau, 17. Mai 1966.

Interesse zeigt – hebe sich von ihnen durch seinen schäbigen schwarzen Anzug deutlich ab und betone schon dadurch seine Distanz zur königlichen Familie. Am Anfang beobachtet Klotz den Prinzen noch an ihrer Seite und erzählt, wie sie gemeinsam im Takt der Polonäse auf der Bühne schreiten würden, um bald feststellen zu müssen, dass der Thronfolger die Reihe der Tanzenden unversehens verlassen habe. Den Grund dafür sieht Klotz in dem Begehren des Prinzen, um jeden Preis seine freimütige, von jedwedem Tanzschritt unabhängige Natur zu demonstrieren. Die Verlobung mit einer hässlichen und sittenrohen Frau liefere ihm auch die beste Gelegenheit zum Bruch mit dem Gesetz der privilegierten Schönheit.<sup>381</sup> Er führe deshalb nach der Überzeugung von Klotz den „Fremdkörper“ in die vornehme Gesellschaft ein und bringe deren Tanz durcheinander.<sup>382</sup> Der Kritiker kann seine Enttäuschung wider besseres Wissen nicht verbergen, wenn der Prinz des Experiments doch noch überdrüssig werde und selbst über die aufrührerischen Kräfte Yvones erschrocken (*sie bringt das Böse und Schäbige an den Tag*), in den Mord an ihr einwillige und sich brav wieder in die Reihe einfüge.

*Man tanzt weiter in der alten Weise: danse macabre.*<sup>383</sup>

Die Umsetzung des dramatischen Textes in die theatrale Bewegung des Tanzes veranlasst Jan Conrad zu einer Klassifizierungsgeste, die die Berliner Inszenierung (1966) zusammen mit der in Bremen (1971) und in Freiburg (1974) zu einem Dreigestirn des Bewegungstheaters erklärt.<sup>384</sup>

---

<sup>381</sup> Van der Meer erhebt zunächst den Widerstand des Prinzen gegen das vom Vater proklamierte „Naturgesetz“, sich von nur hübschen Mädchen angezogen zu fühlen, zum eigentlichen Handlungsmotiv des Dramas, verstanden als Auflehnung gegen die konventionelle Lebensart. Später revidiert er seine Meinung. Den Grund dafür liefert van der Meer die Szene, in der Prinz Philipp seine zukünftige Verlobte zur Verbeugung seinen Eltern gegenüber auffordert. Durch dieses Bekennen zu der traditionellen Welt seines Vaters habe er seinen Widerstand mit Hilfe des gestischen Codes als einen vorgetäuschten enthüllt. Die Verbeugungsszene selber markiert van der Meer als das Anfangsmoment der Anti-Form-Aktion, verkörpert durch Yvonne. Während das Mädchen als das Instrument der Anti-Form benutzt werde, weil sie die Verbeugung verweigere, stehe der Königshof stellvertretend für die Form. IJ. van der Meer, (Anm. 66), S. 166-167.

<sup>382</sup> V. Klotz, (Anm. 380)

<sup>383</sup> Ebd.

<sup>384</sup> J. Conrad: Zur Gombrowiczs-Rezeption in Deutschland: *Yvonne, die Burgunderprinzessin* in Inszenierung und Übersetzung. In: Ein schwieriger Dialog. Polnisch-deutsch-österreichische Theaterkontakte nach 1945. Hrsg. M. Siugiera. Kraków 2000, S. 136.

Die Berliner Inszenierung von Biczyccki mit der „tödlichen Polonäse“, ist laut Klotz besonders wegen ihrer Geschlossenheit und Stimmigkeit sowie der intelligenten und phantasiereichen Regie großartig gewesen.<sup>385</sup>

Vergleichbar beeindruckt gibt sich Hans Schwab-Felisch in Bezug auf das Stück, das im gleichen Jahr von Peter Löscher in Wuppertal aufgeführt wird.<sup>386</sup> Die Anleihen der früheren Inszenierungen bei *Undine* von Giraudoux und bei *Leonce und Lena* von Büchner sind in Wuppertal nicht mehr anzutreffen. Man habe es hier „mit einer beziehungsreichen Parabel von weit härterem Zuschnitt“ zu tun, mit einer „radikal-realen Besichtigung gegenwärtiger faschistoider Gesellschaftsstrukturen, die zum Mord führen“.<sup>387</sup> Auf dem sorgfältig geplanten Mord also liegt der Hauptakzent der Inszenierung, auf dem Mord an einer unbeugsamen Natur, die so gut wie stumm ist (Sela Rox). In Dortmund im Jahr 1964 spricht sie immerhin gemäß dem Original noch ein paar Sätze, in Wuppertal 1966 gibt sie nur einen von sich, den Gombrowicz nicht vorgesehen hat: „Ich beuge mich nicht“. Es ist wie eine programmatische Antwort des Theaters auf Herbert Marcuses Schrift *Die Kritik der reinen Toleranz* (ebenso 1966), die den unterdrückten Minderheiten ein „Naturrecht“ auf Widerstand gewährt.

Yvones existentielle Klage, die sich gegen ein das Andersartige verschmähendes Leben richtet, sieht Schwab-Felisch zu einer sozialkritischen Anklage verwandelt. Yvonne wird in seinen Augen in der Wuppertaler Fassung bei all ihrer kreatürlichen Stummheit aktiv, nun erbarmungswürdig aktiv. Sie hänge an dem Gestänge des Bühnenbildes wie eine Meerkatze, dann turne sie vom Schnürboden herab, um sich am Boden zu wälzen. Die Methoden ihrer Zähmung durch die Peiniger lassen Schwab-Felisch an eine sicher nicht ungewollte Nähe zu Handkes *Kaspar* und dessen *Einsagern* denken.

Während Yvonne bei Peter Löscher noch vor Zorn über die empfundene Ungerechtigkeit tobt und wütet, wird sie bei Jorge Lavelli im Münchner Werkraumtheater 1969 still, zeigt sich geduldig und unbeeindruckt, aber nach wie vor scharfsinnig und aufmerksam. Dieses „Kind der Gosse in Zottelhaaren, mit rotgeränderten Augen und widerwärtigen Schmutzfetzen am Leib“, so Joachim

---

<sup>385</sup> V. Klotz, (Anm. 380)

<sup>386</sup> Peter Löschers Inszenierung gehört zu den eindrucksvollen Theaterabenden dieser Saison (...). Eine vorzüglich disponierte, bewegte und bewegende Inszenierung. H. Schwab-Felisch, (Anm. 368)

von Mengershausen, sitze inmitten der die eigene Verkommenheit hartnäckig leugnenden Gesellschaft da und fordere mit seiner Hässlichkeit und Formlosigkeit deren Schönheit, Eleganz und Ordnung heraus.<sup>388</sup> Deren wüsten Künstlichkeit setze Yvonne ihre Natürlichkeit entgegen und lasse somit einen Balanceakt zwischen zwei Extremen entstehen.<sup>389</sup> Für Mengershausen verkörpere sie das alles zersetzende Chaos, während der Hof sinnbildlich für die alles lähmende Ordnung stehe. Lavelli habe sich, so der Kritiker, um die Synthese der beiden Gegensätze bemüht, die ihm zwar in der ersten Hälfte der *Yvonne* gelungen, gegen Ende aber zu einer Farce entglitten seien. Der letzte Akt, in dem sich die in ihrer Existenz bedrohte Gesellschaft der hässlichen Yvonne nicht anders zu erwehren vermag, als durch den Mord, habe bei Lavelli in ein „biederer Komödiantentum“ gemündet. Den Vorfall empfindet der Kritiker als eine bedauerliche Verwechslung, da dieser Akt –, der das „Tollste und Gescheiteste“ sei, was Gombrowicz je für das Theater geschrieben habe – einen traurig, tragisch und echt schaurig anmuten müsse.

Diese Forderungen erfüllt musterhaft die Inszenierung von Ernst Schröder im Berliner Schiller-Theater im Februar 1970. Erstaunlicherweise ist hier im vierten Akt der König-Vater (Martin Held) der Hauptschuldige am Mord, während die Vorlage unumwunden den Kammerherrn als den Initiator des Erstickungstodes durch Einschüchterung ausweist (I, Akt IV). In Recklinghausen, wo das Schiller-Theater ein paar Monate später gastiert, beherrscht der König die ganze Szene. Alles, berichtet Königsberger, habe sich um den „mächtigen Verzauberer, wie ein makabrer Maskentanz“ gedreht.<sup>390</sup> Nur er, ein „pervertierter Diktator, hinreißend durch die hochintelligente Verflechtung des falschen Herrscherpathos mit intriganter Schnüffelei“,<sup>391</sup> soll fähig gewesen sein, den Schritt zur Mordtat zu

---

<sup>387</sup> Ebd.

<sup>388</sup> J. von Mengershausen: Spuk und Moder unterm Goldglanz. In: Süddeutsche Zeitung, 11. Juni 1969.

<sup>389</sup> Lemmermeier und Ranke versehen Yvonne mit dem semantischen Merkmal der „rohen Natur“, die als das Fremde schlechthin in die hoch-konventionalisierte Gesellschaft eintrete. D. Lemmermeier und W. Ranke: Konvention als Motiv, Strukturprinzip und Übersetzungsproblem. In: Literatur und Theater. Traditionen und Konventionen als Problem der Dramenübersetzung. Hrsg. B. Schultze, E. Fischer-Lichte, F. Paul u. H. Turk. Tübingen 1990, (Forum Modernes Theater, Bd. 4) S. 236.

<sup>390</sup> O. Königsberger: Zwischen Op-Art ein König: Martin Held. Gombrowicz – Gastspiel des Berliner Schiller-Theaters. In: Ruhr-Nachrichten, 5. Juni 1970.

<sup>391</sup> W. Tams: Gemordete Unschuld. Gombrowiczs *Yvonne* in Recklinghausen. In: Westdeutsche Allgemeine Zeitung, 5. Juni 1970.

wagen. Alle anderen würden mit dem Gedanken, Yvonne vom Hof zu verbannen, nur spielen. Der Prinz (Gerd Böckmann) zögere bis zuletzt, den Plan des Vaters zu akzeptieren, weil er nach dem Kennenlernen von Yvonne nahe daran gewesen sei, sich in sie wirklich zu verlieben. Begünstigt ist der Umstand dadurch, dass das Mädchen auf der Bühne (Christa Witsch) schön ist und darüber hinaus Eigenschaften verkörpert, die Philipp eher zu erregen vermögen, statt ihn abzustößen. Ihre Unbeholfenheit rühre ihn und wecke Beschützerinstinkte. Ansonsten fühle er sich mit ihr seelenverwandt. Als einzige – so Walther Karsch – habe sie seinen Protest gegen den eintönigen Ablauf des Lebens verstehen können. Sie bestärke seiner Meinung nach den Prinzen in der Ablehnung der Überredungsversuche seiner Kumpane, den Liebesabenteuern zum bloßen Amusement unentwegt nachzugehen, und durch das Ausbrechen aus dem „ewigen Kreis des Gleichen“ übe sie eine ungeheure Anziehungskraft auf ihn aus.<sup>392</sup> Yvonne, ein „schielendes Schäfchen“<sup>393</sup> in weißen Strümpfen und Sandalen und mit einer blonden Perücke errege den jungen Weltmann so, dass ihm wie unversehens eine Liebeserklärung entschlüpfe:

*Für jeden gibt es ein Wesen, das ihn zur Weißglut bringt. Und Sie sind das meine! (I, Akt I)*

Aus dem Munde des zermürbt wirkenden Prinzen hat die Liebeserklärung für Rolf Michaelis wenig glaubwürdig geklungen.<sup>394</sup> Ansonsten behauptet dieser im Gegensatz zu Karsch, dass Yvonne in Berlin als „hübsches Doofchen“ ans Bühnenlicht gehoben, nicht genug Kraft habe aufbringen können, um eine sozialkritische Wirkung zu entfalten und dadurch die rebellische Haltung des Prinzen zu unterstützen. Sie habe laut Michaelis nicht beunruhigt, habe keinen Unsicherheitsfaktor dargestellt und habe von daher nicht zum „Rätsel für unterjochte Naturen“ werden können. Prächtige szenische Einfälle Josev Svobodas – vor allem die grünlich schimmernden Schnurgehänge, die einen magischen Raum von höchst träumerischer Qualität herstellten – können Michaelis nicht darüber hinwegtäuschen, dass die *Hamlet*-Variation im *Leonce*

---

<sup>392</sup> W. Karsch: Mord – von ganz oben. Schröder inszenierte Gombrowicz im Schiller-Theater. In: Tagesspiegel, 28. Feb. 1970.

<sup>393</sup> R. Michaelis: Kleiner Totentanz. Ernst Schröder inszenierte *Yvonne* von Gombrowicz im Schiller-Theater. In: Theater heute 1970, H. 4, S. 24.

<sup>394</sup> Ebd.

und *Lena*-Stil die sozialkritische Aussage des Stücks nicht zu realisieren vermochte.

In die falsche Richtung – behauptet Gerd Jäger – habe auch Günter Krämer seine Inszenierung von *Yvonne* im Staatstheater Hannover im Dezember 1974 manövriert, indem er das Königreich Burgund als das Polen der Vorkriegszeit dargestellt habe, um mit *Yvonne* die destruktiven Kräfte jener Epoche zu evozieren.<sup>395</sup> Mit Hilfe eines „blutlos(en), bebrillt(en), blaustrümpfig(en) Fräulein(s) am Gängelband der Tanten“ habe er die Konventionen einer verfälschten Wirklichkeit entlarven wollen.

Um zur Wahrheit vorzudringen, benötigt Krämer nicht das Extraordinäre wie Wilfried Minks im Concordia-Theater in Bremen im Dezember 1971. Dieser beschränkt sich nicht nur darauf, die Hauptfigur mit einer stummen Liliputanerin zu besetzen,<sup>396</sup> sondern bedient sich auch sonst außergewöhnlicher Mittel wie einer auffallenden Ausstaffierung und Spielart des ganzen Ensembles. Weil die Concordia-Spielstätte – als Experimentierfeld für neue Spielformen gedacht – Minks nur einen leeren Raum zur Verfügung stellt, sieht er sich gezwungen, neben der Inszenierungskulisse auch den Zuschauerraum selber zu entwerfen.<sup>397</sup> Das Endresultat stößt auf allgemeine Anerkennung. Dem Publikum, berichtet Klaus Wagner, werde ein Stahlgerüst zugewiesen, das mit lauter „vergammeltem Mitspielgerät“, mit unzähligen Theaterpuppen, Spiegeln, Statuen vollbesetzt sei.<sup>398</sup> Im Gegensatz dazu sei das Rechteck für die Spieler fast unmöbliert. Dort auf einer Fläche aus schwarzem (Holz)Marmor spiele sich eine makabre Welt ab. Die einzelnen Szenen lebhaften Getümmels, weil sie durch die Hell-Dunkel-Effekte voneinander konturenscharf abgegrenzt seien, figurierten als einzelne Momentaufnahmen. Und diese werden als „exzessiv-böse“ von der Kritik

---

<sup>395</sup> G. Jäger: Hannover: *Yvonne, Prinzessin von Burgund* von Gombrowicz. In: Theater heute 1974, H. 12, S. 12.

<sup>396</sup> Peter Iden kommentiert die Besetzung der Hauptrolle mit einer Liliputanerin als Versuch des Regisseurs, einen möglichst ausdrucksstarken Realismus zu erreichen. P. Iden: Der erstickte Widerspruch. *Yvonne* von Gombrowicz auf einer Bühne des Bremer Theaters. In: Frankfurter Rundschau, 10. Feb. 1971. Hellmuth Karasek sieht darin eine radikale Realisierung der Idee der irritierenden Herausforderung in Yvannes Gestalt. H. Karasek: Wir Normalen. *Yvonne* in Bremen. In: Die Zeit, 12. Feb. 1971.

<sup>397</sup> Wilfried Minks führt nicht nur die Regie, er ist auch der Bühnenbildner der eigenen Inszenierung.

<sup>398</sup> K. Wagner: In Bremens neuer Spielhöhle. Fassbinder inszeniert Fleißer, Minks inszeniert Gombrowicz. In: Frankfurter Allgemeiner Zeitung, 9. Feb. 1971.

wahrgenommen.<sup>399</sup> Schon die geschilderte Anfangsszene, die geschärfte Aufmerksamkeit erregt, kündigt die nahende Brutalität an. Ein Bettler, der bei Gombrowicz von den andächtigen Herrschaften reichlich beschenkt wird, darf bei Minks nicht in Frieden abtreten; er sei hier, berichtet Reinhard Baumgart, durchgepeitscht und durch Genickschuss getötet worden.<sup>400</sup>

Der König (Sieghold Schröder), in den Augen von Peter Iden ein „Barbar“, für Baumgart eher ein „fetter Irokese“, falle über die winzige Yvonne her und tue ihr Gewalt an.<sup>401</sup> Jost Nolte erinnert der König an eine Jahrmarktfigur, an einen Feuerschlucker oder Ringer, der krebsrot, kahlköpfig und muskulös-nacktbrüstig die Umgebung in Schrecken versetze.<sup>402</sup> Die Kette der Brutalitäten sehen die Kritiker durch seinen Sohn (Fritz Schediwy) fortgesetzt. Sie berichten, wie der Prinz sich zuerst auf die lüsterne Königin (Margit Carstensen), eine „lasziv-gemeine Sphinx“ mit Frauenkopf und Leopardenkörper stürze, und dann auf die Prostituierte Isa, um seine Auserwählte Yvonne eifersüchtig zu machen. Iden bezeichnet diese Überfälle als „Ausbrüche einer Triebhaftigkeit“, die bei Minks seiner Ansicht nach allen Figuren innewohne und sie zueinander in Beziehung setze. Diese werde durch das Eintreffen der Zwergin am Hofe ausgelöst. Alle reagierten mit „Aufregung, Rausch und Taumel“, am intensivsten aber der Prinz, der Yvonne sofort ver falle.<sup>403</sup>

In Wiesbaden (1970) hingegen, in der Inszenierung von Oscar Fritz Schuh, und ebenso in Frankfurt (1971) unter Wolfram Mehring wirkten alle laut Kritik wie gelähmt.<sup>404</sup> Während *Yvonne* in Bremen etwas diabolisch Aufmunterndes anhafte, wird sie in Frankfurt mit dem Attribut „Verdämmerndes“ versehen.<sup>405</sup>

Vielen Kritikern stellt sich die Frage nach Minks Beweggründen, in Bremen ein derartig schauriges Stück zu inszenieren. Jost Nolte sieht es als einen

---

<sup>399</sup> J. Nolte: Sieg und Tod eines Außenseiters. Minks inszeniert Gombrowicz. In: Die Welt, 8. Dez. 1971.

<sup>400</sup> R. Baumgart: Burgunder Geisterbahn. *Yvonne* von Gombrowicz im Bremer Concordia-Theater. In: Süddeutsche Zeitung, 10. Feb. 1971.

<sup>401</sup> P. Iden, (Anm. 396), R. Baumgart, (Anm. 400)

<sup>402</sup> J. Nolte, (Anm. 399)

<sup>403</sup> P. Iden, (Anm. 396)

<sup>404</sup> P. Iden: Theater – diese schwierige Erfindung. Oskar Fritz Schuh inszeniert Gombrowicz *Yvonne* in Wiesbaden. In: Frankfurter Rundschau, 12. Dez. 1970; P. Iden: Die verdämmernde Irritation. *Yvonne* von Witold Gombrowicz im Frankfurter Schauspiel. In: Frankfurter Rundschau, 3. Mai 1971.

<sup>405</sup> P. Iden: Die verdämmernde Irritation. *Yvonne* von Witold Gombrowicz im Frankfurter Schauspiel. In: Frankfurter Rundschau, 3. Mai 1971.



aggressiven Appell an einen von seiner Normalität überzeugten Durchschnittsbürger um mehr Toleranz gegenüber dem Nicht-Durchschnittlichen.<sup>406</sup> Und weil Yvonne seiner Überzeugung nach die Höflinge dermaßen verwirrt habe, dass sie sich zeit ihres Lebens von der Bloßstellung ihrer Schwächen niemals würden erholen können, interpretiert der Kritiker die Inszenierung auch als ein Warnsignal an all die „Normalen“, die die Außenseiter auszuschließen versuchten. Mit anderen Worten hat Minks mittels der Schreckensbilder im Menschen die lasterhafte Natur aufdecken wollen, um an ihren versteinerten Grundfesten zu rütteln. Das ist auch im Sinne des damals rezipierten Antonin Artauds und seines Theaters der Grausamkeit, das durch die Zurschaustellung von Wollust, Sadismus und Leiden eine Therapie der Seele, die Katharsis bei den Zuschauern bewirken wollte.

Reinhard Baumgart leuchtet Noltes Interpretation nicht ein.<sup>407</sup> Er überlegt nicht ohne Grund, ob die Zwergin Yvonne, das „Monstrum an Häßlichkeit und Apathie“, den „zuckenden, stöhnenden und zähnefletschenden Lemuren mit blauen Lippen und schwarz umrandeten Augen“ überhaupt noch einen Schaden hätte zufügen können. Baumgart zweifelt an Yvannes Status der Andersartigen in der Minsksschen Inszenierung. Hellmuth Karasek vertritt dagegen die Meinung, dass Yvonne – ungeachtet der Nivellierung der Unterschiede im äußeren Bild zwischen ihr und dem Hof – dank ihrer verschlossenen und unangreifbaren Natur durchaus fähig gewesen sei, eine „Orgie der verstörten Normalität“ auszulösen.<sup>408</sup> Klaus Wagner hinterfragt wiederum grundsätzlich den Regieeinfall, Yvonne von der kleinwüchsigen Schauspielerin Galli spielen zu lassen.<sup>409</sup> Er findet, dass sie als Prototyp des Außenseiters nicht zu gebrauchen gewesen sei. Susanne Misterek greift seine Behauptung auf und schließt sich ihr an, mit der Begründung, Yvannes Nicht-Etikettierung im wahrsten Sinne des Wortes sei hier durch die Über-Etikettierung abgeschwächt worden.<sup>410</sup> Nur aus der sozialkritischen Intention des Regisseurs heraus, der auf den damals brisanten FBI-Fall einer schwarzen, schweigend herausfordernden US-Amerikanerin Angela Davis

---

<sup>406</sup> J. Nolte, (Anm. 399)

<sup>407</sup> R. Baumgart, (Anm. 400)

<sup>408</sup> H. Karasek, (Anm. 396)

<sup>409</sup> K. Wagner, (Anm. 398)

<sup>410</sup> S. Misterek, (Anm. 370), S. 247.

rekurriert,<sup>411</sup> erscheine die Wahl der Kleinwüchsigen als Vertreterin einer gesellschaftlichen Randgruppe – so Misterek weiter – schlüssig. Die Kritiker diskutieren die umstrittene Rollenbesetzung, ohne mit einem Wort auf die im Programmheft aufgezeigten Parallelen zu dem Fall hinzuweisen, der damals die Schlagzeilen beherrscht hat.<sup>412</sup> Sie verkennen ebenfalls, dass die vorgeführte Brutalität einerseits auf den skandalumwitterten „Bremer Stil“ der Jahre 1967-1973<sup>413</sup> zurückzuführen ist und andererseits auf die therapierende Schockwirkung des emanzipierten Theaters der 60er.<sup>414</sup> Außerdem, bei der auf die Turbulenz und Heftigkeit der Inszenierung gelenkten Aufmerksamkeit haben sie ein wichtiges Merkmal des Gombrowiczschen Theaters unbeachtet gelassen. Die Reflexion über das Theaterhafte auf den Brettern des Theaters sei – schreibt dazu rechtfertigend Peter Iden – durch die auf den Schockeffekt ausgerichtete Aufführung überschattet worden.<sup>415</sup> Baumgart vermutet gar, dass den Zuschauern nach dem Verlassen des Theaters nur „Fragmente verrenkter Leiber, einige ausdrucksvoll arrangierte Comic Strips und bunte Reste eines pervertierten, häßlichen Märchens“ im Gedächtnis geblieben seien.<sup>416</sup>

In der Inszenierung im Münchner Residenztheater im Mai 1980 sucht man vergeblich nach einem bösen Spuk und nach Zeichen eines gesellschaftlich engagierten Theaters. Es bahnt sich nämlich schon in den 70ern eine neue

---

<sup>411</sup> Angela Davis (geb. am 26. Januar 1944 in Birmingham, Alabama, USA) saß in den 70er Jahren in Untersuchungshaft; ihr drohte wegen des Vorwurfs der „Unterstützung des Terrorismus“ die Todesstrafe. In der Öffentlichkeit entstand ein enormer Protest gegen ihre Verhaftung. Nach zwei Jahren wurde sie freigesprochen. Davis wurde zur Symbolfigur der Bewegung für die Rechte von politischen Gefangenen. Heute arbeitet sie als Professorin an der University of California, Santa Cruz.

<sup>412</sup> In dem Programmheft zur Inszenierung von Minks ist über den Fall Angela Davis folgendes zu lesen: *Eine Negerin, die hübsch ist, intelligent – und das ist Männern gegenüber arrogant –, die mit 26 Jahren Professor für Philosophie wird, ist eine Beleidigung und Herausforderung für jeden Mann, jeden Polizisten, jeden Richter. (...) Der Unterschied zu Gombrowicz' Karauschen ist nicht groß. Yvonne wird von einem skurrilen, lemurenhafte Hofstaat umgebracht. Bei Angela Davis ist man gerade dabei, das zu tun.* B. Mauer: Da Gombrowicz' Stück eine sehr genaue, sehr künstliche Parabel ist (...). In: Programmheft. Theater Bremen. Concordia 1970/71. H. A.

<sup>413</sup> Der vom Ulmer Stadttheater kommende Kurt Hübner und seine Mannschaft (darunter außer Wilfried Minks Peter Zadek, Hans-Peter Doll und Burkhard Mauer) suchen in der Zeit von 1967 bis 1973 nach neuen Ausdrucksformen des Theaters und finden sie in der Experimentierfreude der Bremer Bühne, deren Arbeit auf Erfindung und ein offenes Konzept, wie man eine neue Sprache des Theaters finden könne, angelegt ist. H. Glaser: Emanzipiertes Theater. In: ders.: Die Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland. Frankfurt a. Main 1990, S. 81-82.

<sup>414</sup> Ebd. S. 75-85.

<sup>415</sup> P. Iden, (Anm. 405)

Theaterära an, die den Rückzug aus der Sozialpolitik verordnet und den Triumph des „alten Theaters“ jenseits experimenteller Selbstauflösung signalisiert.<sup>417</sup> Die Inszenierung von Bergmann verdeutlicht die vorstehenden Veränderungen. Statt einer diabolischen Komödie findet man hier unter der Regie des renommierten schwedischen Regisseurs Ingmar Bergman vordergründig einen faden Klamauk.<sup>418</sup> Die Berichterstattung konzentriert sich zunächst auf die Beschreibung der Verhaltensweisen am Hofe. Der König (Klaus Guth) dürfe eine vordergründige Karikatur eines unbeholfenen preußischen Offiziers spielen, der Micky-Maus-Hefte zu lesen bekomme und einmal zur Belustigung aller seine Hose verliere, wo er doch ein Synonym für die absolute Macht des feudalistischen Hofstaates hätte sein sollen. Seine Gemahlin (Gaby Dohm), rotbackig, hysterisch und vulgär, vertreibe ihre Zeit breitbeinig auf dem Sofa mit Sockenstopfen. Unabhängig von der ausgeübten Tätigkeit trügen sie alle schicke Kostüme der späten 20er Jahre. In diese Welt breche auf Wunsch des Prinzen (Robert Atzorn) ein buckeliges und geistig gestörtes Mädchen Yvonne (Andrea-Maria Wildner) ein. Alle Theaterkritiker sind sich in der einen Sache einig: so abstoßend hässlich und bedauernswert debil war Yvonne noch nie. Sie sehe aus, schreibt Ingrid Seidenfaden, wie die „Enkelin des Glöckners von Nôtre Dame“,<sup>419</sup> sei eine „Art Behinderte“ auf der Bühne gewesen,<sup>420</sup> ein „ganz und gar abstoßendes dickliches, fast stummes Trampel mit eingedrehten Fäusten und Füßen“, eine „unförmig dicke Kröte“<sup>421</sup>, eine „schweigsame Mißgeburt“<sup>422</sup>. In Momenten, wo sie mit hilfloser, flehender Gebärde um ein Zeichen der Zuneigung bitte, registriert Schwab-Felisch Reaktionen tiefster Ergriffenheit, die er auch bei sich selber

---

<sup>416</sup> R. Baumgart, (Anm. 400)

<sup>417</sup> R. Schnell: Theater im Westen: Reproduktion, Repetition, Variation. In: Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945. Stuttgart, Weimar 2003, S. 407-415; Hentig, Hartmut von: Die entmutigte Republik. Aufsätze zur politischen Kultur der Bundesrepublik. München 1980. Vorabdruck des Titelessays in: Süddeutsche Zeitung, 8./9. März 1980.

<sup>418</sup> Ähnliches lässt sich von der Inszenierung Peter Lotschaks im Stadttheater Basel sagen, wo, „hinter der Grotteske nicht mehr das Grauen aufschien, sondern bloß der Klamauk“. [anonym]: Tragische Farce. Gombrowicz' *Yvonne* im Stadttheater Basel. In: Neue Zürcher Zeitung, 27. Nov. 1981.

<sup>419</sup> I. Seidenfaden: Von oben ausrotten: Gombrowicz *Yvonne* in München. In: Theater heute 1980, H. 7, S. 60.

<sup>420</sup> W. J. Müller: Grotteske Parabel von einer „Behinderten“. Bergmann inszenierte Gombrowicz's *Yvonne*. In: Bayernkurier, 24. Mai 1980.

<sup>421</sup> R.-M. Borngässer: Gräten für die Kröte. Ingmar Bergmann inszeniert in München Gombrowicz. In: Die Welt, 14. Mai 1980.

feststellen muss.<sup>423</sup> Dietmar N. Schmidt weiß hingegen nicht, aus welchem Grunde sie Mitleid hätte erregen sollen.<sup>424</sup> Auch als sie vom Prinzen und seinen Freunden mit naturwissenschaftlicher Neugier untersucht werde, sich dieser Untersuchung widerstandslos ergebe, und darin auf die Figur des Woyzeck anspiele, ruft sie bei dem Kritiker eher Ekel als Mitleid hervor. Sie habe, so Schmidt weiter, sicherlich auch in Gombrowiczs Interesse nicht mitleidig anmuten, sondern nur provozieren sollen. Das tue sie hier aber nicht. In ihrer Wehrlosigkeit sei sie außerstande, die scheinheilige aristokratische Welt bloßzustellen.

*Es fällt in Bergmans Inszenierung schwer, in dieser Yvonne Chaos und Menschlichkeit, Kraft und Angst sichtbar zu machen.*<sup>425</sup>

Yvones Rolle übernimmt nach Überzeugung von Seidenfaden der Todesbote (Erwin Faber), der sich bereits in der ersten Szene als Bettler mit der Sense auf der Schulter ankündigt, sich später als Philipps Diener zeige, um zum Schluss in der blutigen Robe eines Henkers Yvonne in den Tod zu begleiten.<sup>426</sup> Er und nicht Yvonne stellt für Seidenfaden das Symbol der Bedrohung am Hofe dar. Nachdem er Yvonne das letzte Geleit gegeben habe, richte er seine Schritte zu dem Königspaar. Als Richter setze er sich über Gombrowiczs Yvonne und den ganzen Hof.

So irrt Michael Dultz nicht, der neben der überspitzt komödiantischen Szenendarbietung – man denke an den senilen König in Unterhosen, der sich auf seine zeternd am Boden liegende Königin stürze, oder an Yvonne, die im Schlussakt beharrlich von den Zuschauern abgewandt, in effektvoller Rückwärtsrolle entseelt zu Boden sinke – auf die tiefsinnigen, gar symbolischen Akzente in der Bergman-Inszenierung hinweist.<sup>427</sup>

Für Karl Ude macht sich in der Inszenierung der Einfluss von Stanisław Ignacy Witkiewicz in Form von nachexpressionistischen und surrealistischen Elementen

---

<sup>422</sup> D. N. Schmidt: Staat und Störenfried. Ingmar Bergmann inszenierte *Yvonne* von Gombrowicz. In: Frankfurter Rundschau, 23. Mai 1980.

<sup>423</sup> H. Schwab-Felisch: Unter Larven ein fühlend Herz. Ingmar Bergmann inszenierte *Yvonne, Prinzessin von Burgund* in München. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 20. Mai 1980.

<sup>424</sup> D. N. Schmidt, (Anm. 422)

<sup>425</sup> I. Seidenfaden, (Anm. 419)

<sup>426</sup> Ebd.

<sup>427</sup> M. Dultz: Gebeutel am Hof von Burgund. I. Bergman – *Yvonne*. In: Rheinische Post, 29. Mai 1980.

bemerkbar.<sup>428</sup> Schwab-Felisch betrachtet es ähnlich wie Schmidt als eine *Hamlet*-Paraphrase mit Büchners-Tönen und glaubt in der Inszenierung die Nähe zur *Undine* von Giraudoux zu entdecken.<sup>429</sup>

Der grundsätzlich zufriedenstellenden Inszenierung von Bergman folgt schon ein paar Monate später eine neue Version von *Yvonne* unter der Leitung des 32-jährigen Regisseurs Luc Bondy, den das Schauspielhaus in Köln für zwei Jahre Zusammenarbeit verpflichtet hat. Der junge Mann, der Sohn von François Bondy, hat gleich zu Anfang eine Doppelpremiere im Angebot. Neben der *Yvonne* probt er parallel *Glückliche Tage* von Beckett und führt beide Stücke an zwei aufeinander folgenden Abenden auf. Beide – so spekulieren die Kritiker über den von Bondy konzipierten Zusammenhang – seien sie Endspiele gewesen, beide hätten dem absurden Theater angehört, die Problematik der Konvention behandelt und die Frauen Opfer bringen lassen. Beide, sowohl Becketts Heldin Winnie (Christine Berndl) als auch Gombrowiczs Yvonne (Christiane Lemm), weil sie sich missverstanden und einsam vorkämen, erscheinen den Kritikern als Märtyrerinnen, von denen die erste ihr Leiden zu mildern suche, indem sie pausenlos rede, und die zweite, indem sie permanent schweige. Winnie erzähle so lange Belangloses, bis sie in einem Sandhügel versinke, in dem sie von Anfang an bis zur Brust vergraben gesessen habe, und für immer verstumme. Aus dem Grab, in dem sie verschwunden sei, steige Yvonne empor, schleiche auf die Bühne wie eine verwahrloste Katze, wobei sie immer wieder ihre Zunge aus dem roten Mund strecke, ohne einen einzigen Laut von sich zu geben.<sup>430</sup> Die Kritiker machen in ihren Berichten auf ihren stets verschlossenen Mund aufmerksam, den Bondy deutlich habe hervorstechen lassen. Blaurot beschmiert, wie eine verkrustete Wunde, wirkt er auf die Kritik übermäßig groß und ein wenig anzüglich. Weil das Mädchen laut Berichterstattung sonst sehr hager sei, wirkt er vermutlich größer als er tatsächlich ist. Jedem Kritiker fällt der Mund auf, keiner sieht sich aber zu der Interpretation veranlasst, diesen mit dem permanenten Schweigen in Zusammenhang zu bringen. Mit der aufgeworfenen blutroten Mundpartie, den

---

<sup>428</sup> K. Ude: *Yvonne* muss an einer Gräte sterben. Ingmar Bergmann inszeniert das Witold Gombrowicz-Stück im Residenztheater. In: Süddeutsche Zeitung, 10./11. Mai 1980.

<sup>429</sup> H. Schwab-Felisch, (Anm. 423), D. N. Schmidt, (Anm. 422)

<sup>430</sup> J. Johnen: Vom Glück der Sinnlosigkeit und der Anarchie. Luc Bondy inszeniert Becketts *Glückliche Tage* und Gombrowicz' *Yvonne* im Kölner Schauspiel. In: Theater heute 1980, H. 12, S. 20.

weit aufgerissenen Augen, dem strähnigen Haar, der schorfigen Haut und den ungelungenen Bewegungen ruft sie bei Helmut Schödel die Figur des Kasper Hauser in Erinnerung.<sup>431</sup>

Der Erzählung über Yvonns Auftritt folgt die über das parallele Erscheinen einer siebzigköpfigen Hofgesellschaft, die im Stil der 30er Jahre elegant gekleidet sei und zu Klängen des Kaiserwalzers dem Orchestergraben entsteige. Danach soll sie sich auf der Vorderbühne wie zu einem Gruppenfoto arrangiert und den Sonnenuntergang beklatscht haben. Aus der Melancholie in ihren Blicken schließt Reinhard Kill auf die Vorahnung der nahenden Katastrophe (*Der Weg ins Verderben ist mit Melancholie gepflastert*).<sup>432</sup> Ein Labyrinth mit vielen grauen Gängen in einem strengen, modernistischen Hochhausgebäude, das die feine Gesellschaft nach der Überwindung der ersten Anzeichen von Lethargie betrete, erinnert Stadelmaier an die Räumlichkeiten aus Kafkas *Bau*.<sup>433</sup> Dessen Glaswände ermöglichten seiner Meinung nach den Höflingen das vielseitige Bespitzeln,<sup>434</sup> das ergebe, dass Yvonne das personifizierte nackte Chaos sei. Der domestizierten, zivilisierten Oberfläche der königlichen Gesellschaft setze sie die biologisch-anarchistische Tiefe entgegen. Sie Sorge dafür, dass im Königreich Burgund das anarchistische Lebensgefühl zu walten beginne.<sup>435</sup>

Angesichts dieses interpretatorischen Aspekts neigt Johnen dazu, das Drama in der Aufführung von Bondy als eine Parabel über die Diskrepanz von ‘Oben’ und ‘Unten’ auszulegen, wobei er mit dem ‘Unten’ die in den tiefen Schichten der Psyche gelagerten aufrührerischen Kräfte meint und mit dem ‘Oben’ die nach Außen hin erstarrten gesellschaftlichen Anstandsformen.<sup>436</sup>

Das Resultat der Diskrepanz sei, dass die Repräsentanten der oberen Schichten angesichts der von unten hochsteigenden Kräfte gänzlich ihre Fassung verlören.

---

<sup>431</sup> H. Schödel: Keine Spur von Staub an ihnen. Theater: Luc Bondy inszeniert Becketts *Glückliche Tage* und Gombrowicz' *Yvonne* in Köln. In: Die Zeit, 31. Okt. 1980.

<sup>432</sup> R. Kill: Siege mit Bondy. *Glückliche Tage* und *Yvonne* in Köln. In: Rheinische Post, 30. Okt. 1980.

<sup>433</sup> G. Stadelmaier: Tod und Operette. Luc Bondy inszenierte Beckett und Gombrowicz in Köln. In: Stuttgarter Zeitung, 27. Okt. 1980.

<sup>434</sup> Im Kontext des vielseitigen Bespitzelns in *Yvonne* verweisen die deutschen Literaturwissenschaftler gerne auf die markante, die Situation verdoppelnde Belauschungsszene: Der Prinz und Cyrill treten auf und beobachten Yvonne durchs Schlüsselloch, dabei werden sie belauscht vom König und Kammerherrn hinterm Kanapee. Siehe D. Lemmermeier, W. Ranke, (Anm. 389), J. Conrad, B. Schultze, (Anm. 15), S. 37.

<sup>435</sup> J. Johnen, (Anm. 430)

<sup>436</sup> Ebd.

Ihre Reaktionen auf Yvonne, die ungewöhnlich radikale Formen annehmen (*auf jeden Gag des Autors setzte der Regisseur anderthalbe*),<sup>437</sup> werden sorgfältig notiert. Die Königin (Christa Berndl), die bei Gombrowicz ihre sentimentalischen Gedichte in Ekstase vorträgt, sich anschließend das Haar zerzaust und das Gesicht mit der Tinte beschmiert, um sich so die Ausführung des Mordplans zu erleichtern, trinke bei Bondy Milch aus der Flasche, spucke auf den Boden, wenn sie ihr nicht mehr schmecke, rauche Zigaretten und lese weiter. Als sie dem Kammerherrn begegne, der in einen schwarzen Teppich gewickelt auf die Bühnenrolle überkomme sie die Lust, mit ihm Fußball zu spielen. In der Wohnküche, wo die Königsfamilie zu essen pflege, sitze sie und stricke, während ihr Gemahl (Peter Lehmbrock), der sonst über befrachtete Staatsräte und einen livrierten Diener verfüge, Kartoffeln schäle. Der Prinz (Roland Renner) tanze auf Zehenspitzen im Kreis um Yvonne einen schwungvollen Operettentanz. Als er von seinen Eltern zur Rede gestellt werde, weil sie ihn für das Chaos verantwortlich machten, zeige er ihnen seine nackte Kehrseite. Auch im Umgang mit seiner Geliebten Isabella – die er auf dem Küchentisch liebe – gebe er sich ganz schamlos.

Die Szenen offenbaren anscheinend die postmoderne Moral, die das Spiel der Sinnlosigkeit vorschreibt, um die Angst vor der Angst mit Hilfe von „Nonstop-Nonsense“ hinwegzuprojizieren.

Sehr wahrscheinlich hat Günter Engelhard diese Szenen im Sinn, als er bezüglich der Inszenierung in Köln vom dort heraufbeschworenen „grotesken Schautheater der gesellschaftlichen Peinlichkeiten“ spricht.<sup>438</sup> Diese vermehrten

---

<sup>437</sup> H. J. Schyle: In Reden ertrunken, in Schweigen erstickt. Christa Berndl in den zwei Hauptrollen: eine Glanzleistung. In: Kölner Stadt-Anzeiger, 27. Okt. 1980.

<sup>438</sup> G. Engelhard: Die Kapricen des Prinzen. Luc Bondys maliziöse Interpretationen versinkender Lebensformen. In: Rheinischer Merkur, 7. Nov. 1980. Bondy behauptet, dass Gombrowicz mit dem Element des Peinlichen meisterhaft umzugehen wisse. Er habe dieses zu einer treibenden Kraft des Bühnengeschehens entwickelt, so dass jede Entwicklung im Anstößigen den Auslöser finde. Der Einbruch des Peinlichen sei nach Bondy für die Umwandlung des die Dramen Gombrowiczs kennzeichnenden Majestätischen in eine tragische Farce verantwortlich. In Yvonne, in Albertinchen, in dem Säufer aus der *Trauung* und in ihrem „unmöglichen Benehmen“ finde dies seine ausdrückliche Verkörperung. In: F. Bondy: Witold Gombrowicz – Theater der Peinlichkeit. In: ders.: Der Rest ist Schweigen. Wien 1972, S. 153. Das Anstößige und Peinliche im Sinne von Bondy wird von Kunstmann generalisierend als das Antiästhetische erfasst und nach seiner Ansicht an der Figur der hässlichen und apathischen Yvonne und ihrem Verhalten am treffendsten exemplifiziert. Den Terminus der „Antiästhetik“ wendet er abwechselnd mit dem des „Turpismus“ an. Das Antiästhetische = Turpistische, in Yvonne in vollem Ausmaß vorhanden, gewinne dermaßen in der *Trauung* und *Operette* an Gewicht, dass es die Grenze zum Ordinären überschreite. Während Kunstmann daher Yvonne noch dem Absurden Theater zuordnet, ist er im Fall der

sich wie unversehens auf der Bühne – wohlgerichtet in viel größerem Ausmaß als bei Gombrowicz – und sollten der Bloßstellung des Hofes dienen. Die Art und Weise, wie Bondy in der absurden Farce dessen skrupellose Unmenschlichkeit dem Spott aussetzt habe, bezeichnet Sucher als grandios.<sup>439</sup>

Die törichten Handlungen der Gesellschaft sehen die Kritiker in dem Moment unterbrochen, in dem sie an Slapstickkomik und an Klamauk nicht mehr zu überbieten sind. Die „verschärfte Gombrowicz-Groteske“<sup>440</sup> habe zu Ende gehen müssen, konstatiert Grack, als nach dem Erreichen des Kulminationspunktes ein Schuss auf die hinterste Glaswand der Konzernhalle gefallen sei. Aus dem Publikum stürme wütend Innozent auf die Bühne, dem Gombrowicz Zurückgezogenheit empfiehlt, um dem Treiben des Hofes ein Ende zu setzen. *Hören Sie auf!*, schreie er bei Bondy, *Das ist eine Gemeinheit!* Weil die Betroffenen es nicht zulassen wollten, dass sich ihre Lage weiterhin zuspitze, mutmaßt Stadelmaier, hätten sie das Mädchen in einem Salon mit Riesenlüster ermordet. Während sie tot hin falle, seien die Gäste vor Übelkeit dem Erbrechen nahe, so dass der Mord an Yvonne die Züge eines „großen eleganten Banketts und einer schäbigen Würg- und Spuckszene“ in sich vereinige.<sup>441</sup> Die Frage, warum der Hofstaat nach dem erfolgreich ausgeführten Mordplan einen Schwächeanfall erleidet, da dieser als ein Zeichen für die empfundenen Schuldgefühle interpretiert werden und somit die Unmenschlichkeit der Gesellschaft relativieren könnte, wird nicht erörtert.

Mehrmals wird aber im zusammenfassenden Urteil unterstrichen, wie gelungen die Inszenierung insgesamt war. Von großem Theater ist die Rede, von einer Glücksinszenierung, von einem Mammutunternehmen und einem

---

anderen beiden Dramen von der Zugehörigkeit zum Theater des Ordinären überzeugt. H. Kunstmann, (Anm. 56), S. 238. Schultze wiederum ordnet das Peinliche, das laut ihrer Theorie aus der Missachtung der Konvention resultiere, der Sphäre von „Unten“ zu, die mit allen ihr zugänglichen Mitteln die hoch konventionalisierte, sublimierte Sphäre von „Oben“ zu provozieren suche. Schultze arbeitet auch sonst gerne an Gombrowiczs Werken mit Hilfe des binären Systems, das sich zwischen den zwei Säulen des „Niedereren“ und „Hohen“ erstreckt. Siehe z.B. B. Schultze, (Anm. 363)

<sup>439</sup> C. B. Sucher: Zweimal das Schweigen erledigen. Luc Bondy inszeniert in Köln Becketts *Glückliche Tage* und Gombrowiczs *Yvonne* mit Christa Berndl. In: Süddeutsche Zeitung, 28. 10. 1980.

<sup>440</sup> G. Grack: Eine Natur, die stört. Luc Bondys Kölner *Yvonne*-Inszenierung beim Theatertreffen. In: Tagesspiegel, 4. Juni 1981.

<sup>441</sup> G. Stadelmaier, (Anm. 433)



inszenatorischen Kraftakt, den man nur wenigen Regisseuren zutrauen würde.<sup>442</sup> Die Aufführung soll „szenischen Witz, spektakuläre Einfälle, komödiantische Brillanz und Kraft im Überfluß“ entfaltet haben<sup>443</sup> und wird als eine der besten Inszenierungen des Jahres gefeiert<sup>444</sup>. Laut Urs Jenny erlangt sie gar höheren künstlerischen Wert als die Gombrowiczsche Vorlage, die er als schmalspurig und allzu eindeutig abtut. Der schmale Stoff sei unter der Regie von Bondy zu einem bilderreichen Kosmos erwachsen.<sup>445</sup>

Die Inszenierung auf der Stuttgarter Bühne im September 1981 fällt im Vergleich mit der in Köln unspektakulär aus, dennoch kann man ihr einige interessante Züge abgewinnen. Die Kritik verweist gerne auf die Ausdehnung des Bühnenraums um den Zuschauerraum, wo der Regisseur Günter Krämer Yvonne (Judith Diamantstein) zu Anfang der Aufführung sitzen lasse. Von dort aus soll sie einerseits die Bühne anvisiert, und andererseits das Publikum durch die Unruhestiftung verwirrt haben. In der siebten Reihe halte sie es nicht lange aus, berichtet Dieter Sparrer, nachdem sie festgestellt habe, dass der Prinz und sein Freund sich bei Kerzenschein mit Räucherstäbchen einen Film mit vorüberziehenden Schwänen anschauten, anstatt die Schulaufgaben zu machen.<sup>446</sup> Mit einem Sprung soll sie die Bühne erreicht haben. Dort finden die Kritiker die kleinbürgerliche Gesellschaft vor, die in dem Fünfziger-Jahre-Milieu versammelt, Yvones Provokationslust erleiden müsse. Weil die Protagonistin schließlich den Kopf ins Aquarium gesteckt und nicht beabsichtigt habe, sich dem Sittenkodex unterzuordnen, würde sie umgebracht. Ihrem Tode assistieren sieben Personen, während bei Bondy noch siebzig zu zählen waren. Krämer, der die Personenzahl samt ihrem Text deutlich reduziert, habe – urteilt Dieter Sparrer – in Stuttgart die Verwandlung der von Gombrowicz groß angelegten tragischen Farce in ein Kammerspiel glücklich vollzogen.<sup>447</sup>

---

<sup>442</sup> Eine kleine Ansammlung von Lobkritiken zu Bondys Aufführung findet man im Kölner Stadt-Anzeiger vom 7. Nov. 1980.

<sup>443</sup> H. J. Schyle, (Anm. 437)

<sup>444</sup> D. Sparrer: Der Mädchenkopf steckt im Aquarium. Günter Krämer inszenierte in Stuttgart *Yvonne, die Burgunderprinzessin* von Witold Gombrowicz. In: Kölner Stadt-Anzeiger, 22. Juli 1981.

<sup>445</sup> U. Jenny: Der Prinz und das Untier. Spiegel-Redakteur Urs Jenny über Luc Bondy und seine ersten Theaterarbeiten in Köln. In: Der Spiegel, 3. Nov. 1980.

<sup>446</sup> D. Sparrer, (Anm. 485)

<sup>447</sup> Ebd.

In Wien (1995) finden die Theaterkritiker den Königshof von Burgund in einer keinerlei Aufsehen erregenden, indiskutablen Zahl vor. Wolfgang Kralicek, der dem höfischen Treiben aufmerksam zuschaut, stellt fest, dass das Reagieren des Hofes auf den Fremdkörper Yvonne (Anne Bennent) im Wiener Akademietheater das zentrale Thema ausmache.<sup>448</sup> Der ungarische Regisseur Tamás Ascher lege einen besonderen Wert darauf, die Verhaltensweise der Höflinge gegenüber einem Menschen, der ihre Konventionen nicht teile, in den Vordergrund zu stellen. Von der gleichen Annahme ausgehend, spricht Paul Kruntorad von *Yvonne* als einer Verhaltenskomödie, die stellvertretend für alle vom Monarchen (Branko Samarovski) gespielt werde.<sup>449</sup> Yvonne, die er unter dem Vorwand, Wolle zu brauchen, zu sich rufen lasse, habe ihn in ihrer Panik dermaßen erschreckt und aufgescheucht, dass er sich danach ihrer sofort entledigen wolle. Für den König und für die anderen habe sie eine „ideale Projektionsfläche für deren tiefsten Ängste“ geboten.<sup>450</sup> Sie wirkt hier in erster Linie, ähnlich wie in der Bochumer Inszenierung,<sup>451</sup> geheimnisvoll und unnahbar; sie habe aber neben ihrer „schmerzlichen Sensibilität“, so Karin Kathrein, eine „unheimliche Sprengkraft“ verkörpert.<sup>452</sup> Schüchtern und umstürzlerisch zugleich habe sie, schreibt Sigrid Löffler, ein „dezentes Chaos“ ausgelöst, eine Anarchie, die diskret, einen Aufruhr, der maßvoll gewesen sei.<sup>453</sup> Als die Liebe von ihr Besitz ergreife, konstatieren die Kritiker übereinstimmend Yvonnens allmählich voranschreitenden Niedergang.<sup>454</sup> Ihre Gestik werde immer ungeschickter, ihre Mimik hilfloser. Nach ein paar Worten, die sie noch anfangs gesprochen habe, berichtet Löffler, habe sie sich später nur mit „winzigen Zeichen: einem verstohlenen Blick, der schiefen Andeutung eines Lächelns, einem kümmerlichen Greinen und kläglichen Aufschniefen“ begnügt. Beim Festmahl, so Kruntorad, habe sie mit ihrem Mienenspiel zu verstehen gegeben, dass sie den Mordplan durchschaut und sich

---

<sup>448</sup> W. Kralicek: Das *Yvonne*-Experiment. In: Theater heute 1995, H. 5, S. 62.

<sup>449</sup> P. Kruntorad: Ein Abend exquisiter Darbietungen. Tamás Ascher inszeniert *Yvonne* von Gombrowicz am Akademietheater. In: Frankfurter Rundschau, 21. Dez. 1994.

<sup>450</sup> W. Kralicek, (Anm. 489)

<sup>451</sup> Siehe M. Schrahn: Die Schönen und das Biest (Bochum). In: Ruhr-Nachrichten, 10. April 1995; R. Wanzelius: Die Prinzessin und der Grätenfisch. Wolf Redl inszenierte in Bochum *Yvonne* von Witold Gombrowicz. In: Westfälische Rundschau, 10. April 1995.

<sup>452</sup> K. Kathrein: Prinzessin und Dynamit: Aschers *Yvonne* in Wien. In: Die Welt, 19. Dez. 1994.

<sup>453</sup> S. Löffler: Der leere Spiegel. Witold Gombrowicz' *Yvonne* Prinzessin von Burgund im Wiener Akademietheater. In: Süddeutsche Zeitung, 22. Dez. 1994.

nur der aufrichtigen Liebe zu dem Prinzen (Marcus Bluhm) wegen dem Tod ausgeliefert habe. Die Kritiker warten aber vergeblich auf die Gewissenbisse und Reuesymptome des Prinzen Philipp. Nachdem seine einstige Liebe in einem endlosen Krampf verendet sei, soll er – ein „Rebell zwischen Büchners Leonce und Shakespeares Hamlet“<sup>455</sup> – Erleichterung empfunden haben.

Die Inszenierung wird nicht zuletzt dank der Meisterleistung von Anne Bennet in der Titelrolle zu den vergnüglichsten und geistreichsten gerechnet.<sup>456</sup>

Die Yvonneaufführungen Anfang der 90er Jahre in Heidelberg, Berlin und Mannheim fallen im Vergleich mit Wien äußerst blass und spannungslos aus:

Eine Märchenparabel, aus der in der Regel neue Erkenntnisse assoziativ erschlossen werden müssten, sei zum Bedauern von Klaus Baschleben in Heidelberg unter der Regie von Hans-Ulrich Becker verspielt worden.<sup>457</sup> Statt dessen hätten die Zuschauer, schreibt Peter Laudenbach, ein sehr gegenwärtig-realistisches Stück zu sehen bekommen, welches die Geschichte von einer „verstörend geheimnisvollen Yvonne“ (Pia Podgornik) unvermittelt und direkt erzähle.<sup>458</sup> Die Gefahr für das Mädchen drohe hier, so die Kritiker, von der in einer Industriellenvilla untergebrachten High-Society, die – um nicht gänzlich in Neurosen zu verfallen – beschließe, „das Gespenst wie aus einer anderen Welt“, das sie bis zur Hysterie reize, zu beseitigen. Die wohlüberlegten, dem jeweiligen Privatbereich der Täter entsprechenden Mordvarianten: die Triebtäter-Variante, die poetisch-theatralische und die philosophische Variante würden scheitern. Es bleibe nur die kollektive, die zum Erfolg führe.<sup>459</sup> Die „pathologische Verzweiflung, der Autismus wie die völlige Haltlosigkeit“ soll die vornehme

---

<sup>454</sup> Ebd., P. Kruntorad (Anm. 449)

<sup>455</sup> K. Kathrein, (Anm. 452)

<sup>456</sup> Ebd.

<sup>457</sup> K. Baschleben: Viel Gräten und wenig Fisch. Theatertreffen: *Yvonne, Prinzessin von Burgund* aus Heidelberg. In: Berliner Zeitung, 21. Mai 1993.

<sup>458</sup> P. Laudenbach: Vergnügte Pathologie. Witold Gombrowicz in der Heidelberger Inszenierung beim Berliner Theatertreffen. In: Die Tageszeitung, 22. Mai 1993.

<sup>459</sup> Zwischen der individuellen und der gesellschaftlichen Mordvariante unterscheiden Lemmermeier und Ranke bei deren Analyse von *Yvonne*. Die Triebtäter-Variante beziehen sie auf den König, der hinter dem Kanapee, auf dem er sich einst an einer Näherin vergriff, hervorspringt, um Yvonne zu erwürgen. Die poetisch-theatralische Variante verbinden sie mit der Gestalt der Königin, die entsprechend ihrem Laster der Poesie den theatergerechten Giftmord in Aussicht stellt. Deren Sohn, ein „ausgesprochen spekulativer Kopf“, bediene sich der philosophischen Variante. Die gesellschaftliche Mordvariante, die in der Karauschenmahlzeit kulminiert, ist das Werk des Kollektivs. D. Lemmermeier, W. Ranke, (Anm. 389)

Gesellschaft in Heidelberg schließlich auf den unverhüllten Mordgedanken gebracht haben, Yvonne statt des schön garnierten Fisches nur dessen nackte Gräten zu servieren.<sup>460</sup> Ähnlich von der Vorlage abweichend wird die letzte Verlobungsszene, die zur Mordszene ausartet, auch in der folgenden Inszenierung umgewandelt. Im Berliner Maxim-Gorki-Theater (1996), berichtet Christoph Funke, bekomme Yvonne, die „Häßliche, Gedrungene“ (Ursula Werner) zwar einen ganzen Fisch, aber diesmal roh; der Kammerherr werfe ihn dermaßen rabiat auf den Tisch, dass sich die Tischdecke blutig rot färbe.<sup>461</sup> Funke, der Yvonne zutraut, die Absichten ihrer einstigen Wohltäter durchschaut zu haben, beobachtet mit Bewunderung, wie sie trotzdem in den ungeheuren Fisch beißt. In Karlsruhe (1996) wird ihr (Chantal Le Moign) das logische, klare Denken ebenso zugesprochen. Hier, berichtet Eva Kormann, könne sie die Gefahr in dem Moment erahnen, als man ihr vor der Verlobungszeremonie eine Zwangsjacke überstülpe.<sup>462</sup> Der Fluchtmöglichkeit beraubt, sei sie wehrlos in den Tod gegangen.

Im Hamburger Schauspielhaus im Jahre 1996 erkennt Yvonne (Caroline Ebner) ebenso frühzeitig die Lebensgefahr. Sie unternehme aber auch diesmal nichts dagegen, weil sie den Tod als eine große Chance ansehe, ihr Provokationspotenzial in der ganzen Breite und spektakulär zum letzten Mal vorzuführen.

*Provokant hebt sie die Gräte, an der sie ersticken soll. Sie meint (...) siegen zu können.*<sup>463</sup>

*Mit herausforderndem Lachen schluckt Yvonne den grätenreichen Fisch, noch ihr grausamer Erstickungstod ist Provokation und Widerstand.*<sup>464</sup>

Die Theaterkritik macht darauf aufmerksam, dass dieses Mal nicht die Liebe sei, die sie zum Bruch mit dem Leben verleite, sondern der unausrottbare

---

<sup>460</sup> P. Laudenbach, (Anm. 458)

<sup>461</sup> Ch. Funke: Alpträume am Festungsgraben. Doppelpack im Maxim-Gorki-Theater: *Leonce und Lena. Yvonne*. In: Der Tagesspiegel, 4. Okt. 1996.

<sup>462</sup> E. Kormann: Karlsruhe – Wenn die Schauspieler kommen... In: Theater heute 1996, H. 9, S. 50.

<sup>463</sup> M. Lange: Outrierte Schranzen. Witold Gombrowicz' *Yvonne, die Burgunderprinzessin* in einer Hamburger Inszenierung. In: Frankfurter Rundschau, 29. Mai 1996.

<sup>464</sup> D. Kranz: Prinzessin Aschenputtel im Widerstand. Aufführungsvergleich: *Yvonne, Prinzessin von Burgund* in Hamburg und Dresden. In: Theater heute 1996, H. 7, S. 23f.

Wunsch, die noble Gesellschaft durch den heldenhaften Tod zu schockieren. Bernd Sucher mutmaßt, dass Yvonne sich von dem Erstickungstod, der ein paar Minuten lang unter Stöhnen andauere, ein abschreckendes Eigenbild zu erschaffen verspreche, das den Herrschenden für lange im Gedächtnis haften bleiben solle.<sup>465</sup> Zuvor lasse sie sich keine Gelegenheit entgehen, sie zu ärgern. Anfangs noch wie eine Gliederpuppe mit hängenden Armen und stumpfem Blick, über die eigenen Beine stolpernd, verwandele sie sich schnell zu einem „Monstermädchen“ von enormer erotischer Anziehungskraft. Es sei diesmal ihre „kreatürliche Sexualität“, so die Kritik, die den Hofstaat zu Rückfällen in die ungerühmte Vergangenheit animiere und ihn zu absonderlichen Bekenntnissen veranlasse. Am erregtesten empfindet Dieter Kranz die Königin (Ilse Ritter), die zur Nachtzeit wie Lady Macbeth durch die Schloss-Korridore streife<sup>466</sup> und ihre heimlich behütete, selbstverfasste blumige Kitsch-Lyrik mit gedehnten Vokalen rezitiere.<sup>467</sup>

Zum Ereignis des Abends wird aber trotz der furiosen Darbietung nicht die Königin ausgerufen, sondern die hübsche Yvonne. Ihr hüftlanges, dunkelrotes, demonstrativ ungekämmtes Haar wirke verführerisch; lange schwarze Strümpfe, schwarze Stiefel und dazu ein passendes rotes Blümchenkleid machen sie in den Augen der Kritik begehrenswert. Der Prinz (Herbert Fritsch), als er gesehen habe, dass sie kein Höschen trägt und ungeniert bei jeder Gelegenheit ihren Busen frei legt, ziehe sich selber aus, um dadurch in ihre Nähe vorrücken zu können. Beide demonstrieren damit die im postdramatischen Theater immer wieder gerne hervorgekehrte Nacktheit des Körpers; man denke an Rolf Hochhuths *Wessis in Weimar* in Berlin 1993, wo zugespitzt auf der schmucklos leeren Bühne nackte

---

<sup>465</sup> C. B. Sucher: Hängepartie. Gombrowicz' *Yvonne, Prinzessin von Burgund* in Hamburg. In: Süddeutsche Zeitung, 25./26./27. Mai 1996.

<sup>466</sup> Mit der Königin als Lady Macbeth und dem Prinzen als Hamlet liegt in *Yvonne* eine Systemreferenz zu Shakespeares Königsdramen vor. Neben diesem dramatischen Genre nennen Schultze und Conrad noch die Liebeskomödie, die Gesellschaftskomödie, das Intrigenstück, das Familiendrama und das Psychodrama, die als Gombrowicz's Modelle aufgerufen würden. Mit deren Hilfe konstruiere der Autor in seinem Drama eine „theatralisierte Lebenswirklichkeit“, die zur Entstehung des Metatheaters beitrage. J. Conrad, B. Schultze, (Anm. 15), S. 38.

<sup>467</sup> D. Kranz, (Anm. 464). In der Inszenierung am Maxim-Gorki-Theater, ebenfalls von 1996, beanspruche die Königin den Schauplatz für sich allein. Der Regisseur Günther Gerstner, der vier Akte des Witold Gombrowicz auf ein paar Szenen reduziert, führt nur ihre schreckhafte Erinnerung an die unsägliche Lyrik als die Reaktion des Königshofs auf das Mädchen aus dem Volke vor. Siehe Ch. Funke, (Anm. 461).

Männer mit blankschimmernden Äxten sich liebend und ringend zusammenbrechen. In Hamburg 1996 erlebt sowohl Yvonne als auch der Prinz eine Niederlage.

Er „stolzierte wie ein Storch, hüpfte wie ein Hase, kroch wie ein Krake“ – kommentiert Sucher – nur, um Yvannes Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen.<sup>468</sup> Derselben Meinung ist Lange, der beobachtet, wie der Prinz sich bis zum Schluss Yvannes unmittelbarer Sinnlichkeit verbunden fühle, so dass er keinen Anschluss mehr an seine Gesellschaft finde und infolgedessen zusammen mit Yvonne an den Rand gedrängt werde, in das Außenseitertum.<sup>469</sup> Die „Schießbudenfiguren in feschesten, schicksten Kostümen“<sup>470</sup> hätten letzten Endes die beiden, jeweils entblößt, von sich weggestoßen.

Während die Kritiker für den Prinzen, den Clown, nur Spott übrig haben, legen sie Yvannes Freizügigkeit als Attribut der unverstellten Natürlichkeit aus. Nur Sucher verlagert ihre körperliche Nacktheit aus der Inszenierung von *Yvonne* in die der *Operette* und ist über den Regieeinfall von Karin Beier leicht verärgert.

Ihre Protagonistin fällt aber nicht nur wegen ihrer ungehemmten Sexualität auf, sondern auch wegen ihrer machtbesessenen, kämpferischen Natur. Diese Yvonne, schreibt Lange, sei kein „willenloses Opferlamm“ mehr, sondern ein „Bündel von Energie“.

*Ihre Augen sind wach, lauernnd, sie scheint ständig auf der Hut zu sein, bereit, einen Angriff abzuwehren.*<sup>471</sup>

Einige Eigenschaften, wie die äußerliche Schönheit und Aufsässigkeit des Geistes, hat sie mit der Yvonne (Katja Langnese) in der Dresdner (1996) und Kreuzberger (Forum-Theater 1990) Aufführung gemeinsam, wo sie (Ute Schönwald) gar als eine wunderschöne und aufstiegsbesessene Kreatur angelegt sei.<sup>472</sup> Wenn sie in Dresden schweige, tue sie das nicht aus Lethargie, sondern aus Lust an der bewussten und aktiven Anpassungsverweigerung.<sup>473</sup> Ein vergleichbares Verhalten lege Yvonne (Barbara Bilabel) 1995 im Bremer Theater

---

<sup>468</sup> C. B. Sucher, (Anm. 465)

<sup>469</sup> M. Lange, (Anm. 463)

<sup>470</sup> C. B. Sucher, (Anm. 465)

<sup>471</sup> M. Lange, (Anm. 463)

<sup>472</sup> A. H. Schott: Der Bösigkeit nicht gewachsen. Witold Gombrowiczs *Yvonne* im Theater Forum Kreuzberg. In: Der Tagesspiegel, 16. März 1990.

<sup>473</sup> D. Kranz, (Anm. 464)

an den Tag, die zu ihrem Credo die Formel „durch Apathie zur Anarchie“ wähle.<sup>474</sup> Die Regisseurin Andrea Moses verlagere nach der Berichterstattung von Kranz ihren Wohnsitz in die Ex-DDR, und konfrontiere sie mit den Ängsten und Hoffnungen deren Mitbürger. Sie ziele dabei auf die Kritik an den Ostdeutschen, die im Angesicht der vollzogenen Vereinigung Deutschlands in eine fundamentale Sinnkrise geraten seien und durch den Eingriff des Fremden aus dem Westen die Orientierung gänzlich verloren hätten.<sup>475</sup> Yvonne will wie ihre Vorgängerinnen in der Opferrolle nicht verharren und beehrt in Bremen gegen das allertönende Nörgeln und Jammern auf.

Von einer Sinnkrise wird auch die Gesellschaft in der Münchner Inszenierung von Amélie Niemeyer aus dem Jahre 1998 heimgesucht. Ihre Folgen wie der Dauerverdruss, eine wehleidige Langeweile und der Lebensekel resultierten diesmal nach der allgemein verbreiteten Meinung der Kritik nicht aus der desolaten gesellschaftspolitischen Lage der benachteiligten Bürgerschichten, sondern seien rein existentieller Natur.<sup>476</sup> Man ist sich einig, dass die Katastrophenstimmung des auslaufenden Jahrhunderts – gespeist vor allem aus Umweltängsten<sup>477</sup> – die das Stück überlagernde Sinnlosigkeit beeinflusst habe. Weil die postmoderne Spaßgesellschaft der letzten 90er sich überlebt vorkomme und nicht weiter wisse, werde sie von einer aggressiven Mordlust übermannt.

Ihr zum Opfer falle wieder ein hässliches Mädchen von morbider Passivität, welches keinerlei Pose annehmen, keinerlei Meinung vertreten wolle, während ihre Umgebung stets unbefriedigt von einer Haltung in eine andere gleite. Diese Yvonne (Judith Hofmann), die laut der Berichterstattung weder mitspielen noch mitleiden wolle, könne von ihrer Umgebung nicht als eine Person aus Fleisch und Blut wahrgenommen werden.<sup>478</sup> Die Theaterkritiker finden bei ihr keinerlei Eigenschaften, derentwegen man ihr eine bestimmte Bedeutung hätte zuschreiben können. Wie die Frauengestalten in den Theaterstücken von Marlene Streeruwotz

---

<sup>474</sup> S. Raubold: Neustes von der Schlampenfront. Seit der Eröffnungspremiere hält Barbara Bilabels *Yvonne, Prinzessin von Burgund* Hof im Bremer Theater. In: taz, 2. Okt. 1995.

<sup>475</sup> D. Kranz, (Anm. 464)

<sup>476</sup> H. Krieger: Ein sinnloser Fischgrätentod. Amélie Niemeyer inszeniert *Yvonne* von Gombrowicz im Residenztheater München. In: Berliner Zeitung, 17. Okt. 1998.

<sup>477</sup> [anonym]: Angst vor der Endzeit. Umwelthysterie und Aktionismus – die Deutschen im Öko-Fieber. In: Der Spiegel 1995, Nr. 39, S. 40-42.

<sup>478</sup> G. Diez: Das Fest ist die Party. Amélie Niemeyer inszeniert *Yvonne, die Burgunderprinzessin* im Münchner Residenztheater. In: Süddeutsche Zeitung, 16. Nov. 1998.

gerät Yvonne in der Inszenierung von Niermeyer in eine verhängnisvolle Lebenssituation, in der sie einen Selbstverlust erleidet. Helenes Worte aus *Waikiki-Beach*. (1992): *Ich meine. Ich war bisher schon nicht wirklich sicher, daß es nicht gibt*<sup>479</sup>, könnte auch Yvonne ausgesprochen haben. In der unfassbaren Gestalt verweist sie automatisch auf eines der Ausdrucksmittel der postmodernen philosophischen Konstellation: auf den Verlust von Einheit, Identität und Sinn, der als Möglichkeit einer neuen Pluralität angesehen wird.<sup>480</sup>

Die Schauspielerin Hofmann warnt jedoch vor einer allzu deutlichen Festlegung: „(das) grenzte an Fehlinterpretation, denn sie könnte dann nicht mehr wirklich verstören und nicht mehr als eine Projektionsfläche den anderen dienen. Um provozieren zu können, mußte sie ihr Geheimnis wahren und eine ‘Leerstelle’ bleiben“.<sup>481</sup> Deswegen kann die Kritik sie im Münchner Residenztheater weder als eine tapfere Rebellin noch als ein armes, liebes Opferlämmchen konkretisieren. Sie, die „Frau ohne Eigenschaften“ offenbart sich zugleich als eine „Bedeutungsweigerin“.<sup>482</sup>

*eine Null-Identität, die alles Identifizierbare in Frage stellt. (...) das absolut Formlose, das sich jedem formenden Zugriff entzieht.*<sup>483</sup>

Sie sei von der Regisseurin, schlussfolgert Georg Dietz, nicht als eine Person, sondern als ein konturloser „Schatten“ angelegt, der die „Hofclique wie ein böser Geist“ verfolge.<sup>484</sup> Von daher sieht der Kritiker nur in dem Akt des Exorzismus eine Chance für den Hof, um sie zu vertreiben. Der Thronfolger (Guntram Brattia), der an ihrer undefinierbarkeit verzweifelt, sei wie die tote Yvonne zum Schluss zu Boden gefallen.

---

<sup>479</sup> M. Streeruwitz: *Waikiki-Beach. Sloane Square. Zwei Stücke*. Frankfurt a. Main 1992, S. 55.

<sup>480</sup> In Lyotards Sprachspieltheorie erhält die Vorstellung einer *dissémination*, einer Verstreuung von Sinn – auf die gesellschaftliche Existenzerfahrung übertragbar – eine entscheidende Rolle. J.-F. Lyotard: *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*. Hrsg. P. Engelmann. Graz, Wien 1986.

<sup>481</sup> Conrad und Schultze sind hingegen der Meinung, dass Yvonne als eine „Leerstelle“ mit Bedeutung unbedingt gefüllt werden müsse. Als Verkörperung der Bedrohung durch das „Nichts“, durch die „Sinnlosigkeit“, sei sie von Anfang an als Gegenstand der Interpretation, als Objekt sinngenerierender Prozesse angelegt gewesen. J. Conrad, B. Schultze, (Anm. 15)

<sup>482</sup> P. Hallmayer: *Die Frau ohne Eigenschaften. Yvonne, die Burgunderprinzessin im Residenztheater*. In: *Süddeutsche Zeitung*, 13. Nov. 1998.

<sup>483</sup> H. Krieger, (Anm. 476)

<sup>484</sup> G. Diez, (Anm. 478)



In der Kölner Inszenierung 1999 gelingt dem Prinzen Philipp wiederum die von Gombrowicz vorgesehene Integration in die Gesellschaft, die er aus ihm nicht zustehender Liebeslust kurzweilig verlassen hat<sup>485</sup> (*Der Prinz entdeckt die Liebe und hält sie nicht aus*)<sup>486</sup>. Ähnlich ergeht es ihm ein Jahr zuvor im Deutschen Theater in Göttingen, wo er unter Leitung des Kammerherrn den Weg von der Rebellion „aus bloßem Zeitvertreib“ zum Althergebrachten wiederfindet, wobei der Kritik klar ist, dass es ihm nie im Ernst auf die Veränderung der maroden Verhältnisse am Hof angekommen ist. Die nicht zu überwältigende „Angst vor der Unordnung, die alles Neue mit sich bringt“, meint Christina Rademacher, habe all seine Revolutionspläne schon im Keime erstickt.<sup>487</sup>

Im Jahre 2001 bei den Ruhrfestspielen wird der Prinz zunächst in der Rolle eines Schützlings und Patrons der Zimmerliese Yvonne präsentiert. Das Mädchen (Magdalena Cielecka) zeige sich ihm dafür so dankbar, dass sie ihm „in somnambuler, ja autistischer Zwanghaftigkeit“ folge und sexuell ver falle. Der Kritiker Wanzelius findet für sie eine äußerst treffende, bisher nicht verwendete Bezeichnung eines „Kukuckseis“, das die Tanten ins Nest der Hofschranzen-Gesellschaft gelegt hätten und kurz danach verschwänden.<sup>488</sup> Der Kritiker sinniert aber vergeblich über die aus dem Ei geschlüpfte Andersartigkeit der Protagonistin, die er sich aufgrund der Aufführung von Grzegorz Jarzyna keinesfalls erklären kann.

## **16. Die Trauung**

Im Jahre 1965 trägt sich der Regisseur Fritz Kortner mit dem Gedanken, die *Trauung* in den Münchner Kammerspielen anzubieten. Ungünstige äußere Umstände kommen ihm aber bei der Ausführung des Plans in die Quere. Beim ersten Versuch gibt es Probleme mit einer neuen Beleuchtungsapparatur, beim zweiten erkrankt der Henrik-Darsteller Helmut Lohner; beide Male müssen die

---

<sup>485</sup> Durch die Rückkehr des Prinzen zu der höfischen Konvention werde die stabile, auf Traditionen gestützte Situation wiederhergestellt und dadurch eine Art Ringform des Theaterstückes abgeschlossen. Siehe B. Schultze: „Der Mensch – ein natürlicher Schauspieler“. In: Programmheft Nationaltheater Mannheim zu Yvonne (Premiere 14. April 1991), S. 12.

<sup>486</sup> W. Stahl: Der hehre Königshof als Kasperltheater. In: General-Anzeiger, 20. April 1999.

<sup>487</sup> Ch. Rademacher: Das bißchen Rebellion. DT / *Yvonne, die Burgunderprinzessin*. In: Göttinger Tageblatt, 15. Juni 1998.

<sup>488</sup> R. Wanzelius: Yvones Notstand. Gombrowicz-Stück bei Ruhrfestspielen. In: Westfälische Rundschau, 28. Mai 2001.

Proben abgebrochen werden. Die Aufführung, in der die Schauspieler sich auf Rollschuhen bewegen sollten, um auf diese Weise eine irrealer und gleitende Atmosphäre zu erzeugen, scheitert.<sup>489</sup> Die zu der gleichen Zeit in Dortmund und Düsseldorf angekündigten Inszenierungsabsichten werden ebenfalls nicht in die Tat umgesetzt.

Mit Gombrowiczs Einschätzung, es handle sich bei der *Trauung* um ein verträumt(es), trunken(es), wahnsinnig(es) und somit äußerst schwierig(es) Stück (G, 87), ist der unglückliche Vorfall in der deutschen Theaterlandschaft zu entschuldigen. Ernst Schröder versucht es im Jahre 1968 am Schiller-Theater Berlin wieder gutzumachen. Von der wiederholten Erkrankung des Hauptdarstellers Wilhelm Borchert lässt er sich nicht wie sein Vorgänger beeindrucken und, um keine Ratlosigkeit im Berliner Ensemble aufkommen zu lassen, übernimmt er selber die Rolle des Vaters.

Während die deutsche Erstaufführung von *Yvonne* 1964 die Bewährungsprobe nicht bestand und deswegen schnell in Vergessenheit geriet, ist die von der *Trauung* von Schröder eindeutig ein Erfolg und prägt sich vielen Theaterkritikern ein. Sie wird zum Ereignis der Wintersaison ausgerufen: Der „Vorhang mußte 56mal aufgezogen werden, und auch im Spiel gab es Applaus“.<sup>490</sup>

Sie soll gar überzeugender gewesen sein als seinerzeit das französische Gastspiel in der Berliner Akademie der Künste (1965) unter der Leitung von Jorge Lavelli,<sup>491</sup> der ein Jahr zuvor *Die Trauung* in Paris uraufgeführt hat. Laut Kritik basiere Lavellis Erfolg auf dem nahezu vollkommenen Nachempfinden der mutmaßlichen Einstellung des Dichters zu seinem Drama, der in dem Niederschreiben die Linderung seiner Qualen wegen der verlorenen Existenz in der Heimat gesucht habe. Der Regisseur soll sich in Gombrowiczs Situation eines Exilierten dermaßen eingefühlt haben, dass sie vielen Kritikern als der eigentliche Grund für die Entstehung des Dramas erscheint. Sie haben nur insofern Recht, als es stimmt, dass der Autor zur Zeit der Arbeit an der *Trauung* im argentinischen Exil niedergeschlagen die Nachrichten aus dem bombardierten Polen entgegennimmt, über die verheerenden Folgen des Krieges sinniert und unzählige

---

<sup>489</sup> [anonym]: Heim nach Polen. In: Der Spiegel 1968, Nr. 3, S. 101.

<sup>490</sup> Ebd.

Rettungsvisionen entwirft, so dass seine Ängste und Hoffnungen dem Drama unausweichlich ihren Stempel aufdrücken. In der Verkleidung des Henrik kehrt Gombrowicz zwar in der dichterischen Phantasie als ein Exilierter in das hassgeliebte Polen zurück, will aber um jeden Preis ein zeitloses „großes“ und „geniales“ Drama schaffen, zu dessen Vorbild er keine bedeutungsgeringere Dramen als *Faust* und *Hamlet* wählt (G. 85).

Lavelli konzipiere laut Hans Fabian nur eine „im Traum getunkte, schwarze Messe“, in der das abstrus hässliche Lumpenvolk in Gummimasken den unwiederbringlichen Verlust der heimatlichen Wirklichkeit zelebriere.<sup>492</sup> Die Inszenierung, „höchst artifiziell und künstlich, sinnlich und metaphysisch zugleich“<sup>493</sup> kehrt somit entschieden die Tragödie eines Exilierten als Schwerpunkt des Dramas hervor. Der Kritiker überträgt diese auf die existentielle Situation des Menschen in der Mitte der 60er Jahre.

*Das Exil erscheint als der neue Normalzustand des heutigen Menschen. Wir sind alle Exilierte. Der Mensch ist auf Erden ausgesetzt, ein Exilierter ohne Rückkehr.*<sup>494</sup>

Die düstere Stimmungslage der Aufführung als einer schwarzen „Traumliturgie“ unterstreicht die Nachtsitzung, in der Walter Höllerer Lavellis Stück in der Reihe „Modernes Theater auf kleinen Bühnen“ auf einem Spielfeld aus einer rostigen Wellblech- und Kanisterlandschaft spielen lässt. Sibylle Wirsing hätte Lavelli aber zu mehr Bühnenluxus geraten, weil sie die „unverändert graue Tristesse“ – wie sie die Atmosphäre der Inszenierung nennt – dem Drama gegenüber unwürdig findet.<sup>495</sup> Ihrer Ansicht nach müsse die *Trauung* mit großem Pomp auf die Bühne gebracht werden, damit die radikalen Veränderungen innerhalb der Handlung gebührend zum Vorschein kämen. Darüber hinaus befürwortet sie Lavellis Idee, die Wach- und Traumzustände miteinander soweit zu kombinieren, dass man zwischen den beiden nicht mehr unterscheiden könne.

---

<sup>491</sup> D. Fehling: Tritt in die Sphäre des Traums. *Die Trauung* in der Akademie der Künste. In: Telegraf, 15. Jan. 1965; S. Wirsing: Mensch unter Schimären. *Die Trauung* von Witold Gombrowicz als Gastspiel aus Paris. In: Der Tagesspiegel, 15. Jan. 1965.

<sup>492</sup> H. Fabian: Theater als Liturgie und Messe. Witold Gombrowiczs *Le Mariage* in der Akademie der Künste. In: Berliner Stimme, 23. Jan. 1965.

<sup>493</sup> Ebd.

<sup>494</sup> Ebd.

<sup>495</sup> S. Wirsing, (Anm. 491)

*Die Trauung* in der oben genannten Version von Ernst Schröder im Berliner Schillertheater (1968) verbucht mit einer gegensätzlichen Lösung des szenischen Arrangements den Erfolg. Zusammen mit dem Bühnenbildner Josef Svoboda entwirft der Regisseur dort eine „großartige Raumlösung“,<sup>496</sup> die sich in der eigengesetzlichen, zeichenhaften Bühnenwelt artikuliert und damit auf die Theaterkonvention der 70er Jahre vorausschauend abhebt. Sie erweckt bei den Berichterstatlern Neugier und verleitet sie zu unzähligen Spekulationen über den Beitrag der Bühnenlösung zur Gesamtinterpretation des Berliner Spektakels.

Anhand von detailreichen Beschreibungen der Szenerie, die einen Großteil der Rezensionen ausmachen, werde die schräg ansteigende Bühne mittels einer teils verspiegelten und teils transparenten Diagonale in zwei Räume geteilt, von denen der erste, der sich im Spiegel abzeichne, den Anspruch auf die Wirklichkeit erhebe und der zweite hinter der durchlässigen Wand eine Wirklichkeit vorzutäuschen habe. Die Aktion setze zunächst im zweiten Raum ein, der nur bei Durchleuchtung sichtbar werde. Die dort situierten Figuren als Traumbilder, informiert Rühle, verblassten zu seinem Bedauern infolge des Präsentationssystems mittels der Lichtführung und unzähliger Spiegelungen.<sup>497</sup> Die Stimmen der Darsteller, nur über Mikrophon und Widerhall hörbar, seien „ins Unnatürliche“ verfremdet und riefen einen „gespenstischen Eindruck“ hervor.<sup>498</sup>

*Dies war die den Zuschauer am stärksten bedrängende Wirkung –*  
kommentiert Schröder.<sup>499</sup>

Der gespenstische Eindruck werde in dem Moment abgemildert, als die im Traum tapsenden Theaterfiguren zu Henriks Realitätssphäre überwechselten und dort an Konturen gewannen. Auf diese Weise vollzieht sich der Wechsel von dem prophetischen Traum von dem geschändeten Familienhaus in die rauhe Wirklichkeit der Nachkriegszeit.

Herta Schmid und Jan van der Meer würden Schröders Idee befürworten, weil sie das Stück ebenso in zwei Ebenen zerfallen sehen möchten: in die der

---

<sup>496</sup> F. Luft: Wildnis – von innen betrachtet. Witold Gombrowicz' Schauspiel *Trauung*. Erstaufführung im Schillertheater. In: Die Welt, 11. Jan. 1968.

<sup>497</sup> G. Rühle: Ein Traum, ein König und kein Reich. Witold Gombrowicz': *Die Trauung* im Schillertheater, Berlin. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 11. Jan. 1968.

<sup>498</sup> G. Grack: Wenn die Welt ins Finsternis gefallen ist. Ernst Schröder inszenierte Gombrowicz's *Trauung* im Schiller-Theater. In: Der Tagesspiegel, 11. Jan. 1968.

<sup>499</sup> E. Schröder: Eine Bühne für Alchimisten. In: Leben – verspielt. Frankfurt a. Main 1981, S. 242.

Wirklichkeit und die des Traums, wobei sie der letztgenannten eine bevorzugte Stellung wegen der antizipatorischen Wirkungskraft (der Traum hat die verheerenden Folgen des Krieges vorausgesagt) zukommen lassen.<sup>500</sup> Dem Kritiker Volker Klotz behagt Svobodas Einfall in der Berliner Aufführung, der sonst viele beeindruckt, nicht.<sup>501</sup> Er äußert sich gar ein wenig abfällig darüber und spricht von einer etwas abgenutzten Szenerie, die das gleitende Stück in ein starres Korsett gezwängt habe. Eine deutlich erkennbare Einteilung des Stückes in Traum und Wirklichkeit verhindere nach seiner Ansicht „geschmeidige Raummetamorphosen“, die *Die Trauung* auszeichnen würden.

Peter Iden stellt sich grundsätzlich gegen eine strikte Einteilung des Stückes.<sup>502</sup> Mit Nachdruck konstatiert er für das Ganze eine starke Durchdringung der realen Schichten und der verschwimmenden Einbildungen. Diese solle auf der Bühne über den 3. Akt hinausgehen, der das Eindringen des Krieges in Form von akustischen Eindrücken und geschauten Bildern in die Traumsphäre vorführt.<sup>503</sup> Die im Drama hervorgehobene Desorientierung des Protagonisten Henrik, der selber manchmal nicht wisse, wie ihm geschehe, gebe für die durchgängige Vermischung der beiden Ebenen das beste Zeugnis ab. Dadurch – meint Hans Daiber –, dass Schröder die Verschwommenheit habe nicht aufkommen lassen, sei die von Gombrowicz vorprogrammierte Angschwelle beim Publikum entsprechend tiefer gesetzt.<sup>504</sup> Den Umstand, dass die Zuschauer sich weder eingeschüchtert noch verunsichert zeigten, was einige der Theaterkritiker sich gewünscht hätten, führt Rühle auf die „um einige Grade zu technisch übersetzte Traumszene“ zurück.<sup>505</sup>

Vor dem Hintergrund der letzten Endes doch umstrittenen Szenerie brilliere in der Hauptrolle Helmut Griem. Insbesondere seine „Intelligenz und Einfühlungsgabe für Steigerungen ins Pathos und ins Abstruse“ werden lobend

---

<sup>500</sup> H. Schmid, (Anm. 60), S. 457-487; J. van der Meer: Das Drama *Ślub*: ein auf kinesischen Zeichen aufgebautes Geschehen. In: (Anm. 66), S. 174-196.

<sup>501</sup> V. Klotz: Trauung ohne Priester. Deutschsprachige Erstaufführung von Gombrowicz' *Die Trauung* in Berlin. In: Frankfurter Rundschau. 18. Jan. 1968.

<sup>502</sup> P. Iden: Nicht versöhnt. *Die Trauung* von Witold Gombrowicz im Mannheimer Nationaltheater. In: Frankfurter Rundschau, 24. Dez. 1969.

<sup>503</sup> Im 3. Akt lassen sich die Gewehr- und Kanonenschüsse sowie Schreie der Krieger vernehmen. Darüber hinaus können die Akteure des Dramas aus dem Fenster des Palastes die Krieger in der Kampffaktion beobachten.

<sup>504</sup> H. Daiber: Wirklichkeit aus Wörtern. *Die Trauung* von Witold Gombrowicz erstmals deutsch in Berlin. In: Handelsblatt, 11. Jan. 1968.

hervorgehoben.<sup>506</sup> Er spiele „überragend und hellwach“.<sup>507</sup> „Ihm gehörte der Abend“ – schreibt resümierend Friedrich Luft.<sup>508</sup> Er treffe genau die „intelligente Gebrochenheit der modernen, negativen Heldenfigur“, die zwischen Tradition und Moderne schwanke. Obwohl er stets das Künstliche zu schaffen habe, so der Kritiker weiter, strahle er Natürlichkeit und Frische aus. Daraus ist zu schließen, dass der Schauspieler sich streng an Gombrowicz orientiert, der in den Regieanweisungen folgendes verordnet:

*Man muß es künstlich darstellen, aber diese Künstlichkeit darf nicht den Kontakt mit dem normalen menschlichen Akzent verlieren, der in dem Text vernehmlich ist. (T, 355)*

Auf der Realitäts- wie auf der Traumebene präsentiert sich Henrik dem deutschen Publikum zunächst als Soldat in einem zerschlagenen Militärmantel und einem Stahlhelm inmitten einer finsternen Landschaft, aus der die bei Gombrowicz präsente Kirchenruine entfernt worden ist. Es kann ein Zeichen dafür sein, dass Gott bei Schröder nicht abgeschafft werden und dadurch die Ausgangslage weniger trostlos erscheinen soll. Günther Rühle missfällt die Idee, er wünscht sich eine „dunklere und angstvollere“ Inszenierung von Anfang an.<sup>509</sup> Ebenso Karena Niehoff, die vergeblich in Berlin nach einer „schwarze(n) Messe“ Ausschau hält und dort lediglich eine „bleiche, kalkweiße“ vorfindet.<sup>510</sup>

Nichtsdestoweniger wirkt Henrik verstört und verzweifelt, als er nach Kriegsjahren an der französischen Front auf der Berliner Bühne nach Polen heimkehrt. Er ist in den Augen der Kritik der „verschreckte Soldat (...) auf der Rast“, ein Heimkehrer, der „geschockt, todtraurig, geängstigt“<sup>511</sup> auf das desolate Familienhaus stößt: die Eltern seien zu Spelunkenbesitzern heruntergekommen, seine Verlobte trage den Stempel einer Prostituierten. Dieses erlebe Henrik schon vorausahnend in der konstruierten Traumsphäre, was übrigens, wie Luft bemerkt,

---

<sup>505</sup> G. Rühle, (Anm. 497)

<sup>506</sup> F. Kienzl: Lichtspuren im Labyrinth. *Die Trauung* von Gombrowicz im Berliner Schillertheater. In: Stuttgarter Zeitung, 11. Jan. 1968.

<sup>507</sup> W. Paul: Die Unmöglichkeit, heimzukehren. *Die Trauung* am Berliner Schiller-Theater. In: Echo der Zeit, 28. Jan. 1968.

<sup>508</sup> F. Luft, (Anm. 496)

<sup>509</sup> G. Rühle, (Anm. 497)

<sup>510</sup> K. Niehoff: Feirliche Irrealität. Deutsche Erstaufführung der *Trauung* von Gombrowicz in Berlin. In: Süddeutsche Zeitung, 11. Jan. 1968.

<sup>511</sup> F. Luft, (Anm. 496)

anzeige, dass sogar das „reine Sehnsuchtsbild des heimatlichen Hauses“ nach den Erlebnissen der entwürdigenden Kriegszustände nicht unversehrt bleiben könne.

*Alles ist schmutzig geworden, verkommen, moralisch verwüstet. (...)*

*Auch das Heimweh kann er (Henrik) nicht mehr rein und unbefleckt projektieren.*<sup>512</sup>

Anhand der Inszenierung, die in der Hinsicht mit der Vorlage völlig übereinstimmt, stellen die Kritiker fest, dass hinter dem geschändeten Familienhaus Henriks das „zerschundene, vergewaltigte, gemartete Polen“<sup>513</sup> des Dichters Gombrowicz stehe. Sie erklären mit anderen Worten Henriks Familie zur *pars pro toto* des Heimatlandes Gombrowiczs und in Henrik sehen sie Gombrowiczs Identifikationsfigur.

*Gombrowicz, der nach Argentinien emigrierte Pole, stellt sich eine Heimat vor. Er identifiziert sich mit jenem Henrik, der da in einem Ort Nordfrankreichs Quartier nimmt, wie eine Fata Morgana, seine Heimat erblickt.*<sup>514</sup>

Die erste Begegnung Henriks mit seiner Familie wird in vielen Schröders Inszenierung gewidmeten Rezensionen gerne nachgezeichnet. Den großen Anreiz dazu bietet Gombrowiczs Vorliebe für die Antinomie der Überheblichkeit und Demütigung, die zum Auftakt des Stückes besonders plastisch zutage tritt. Diese Antinomie leite nach Zimmermann eine „Atembewegung des Stückes“ ein, die von nun an dauernd zwischen der Herstellung und dem Zerfall der Würde oszilliere.<sup>515</sup> Zum Reflexionsgegenstand der ersten Szenen wird deshalb die berühmt-berüchtigte Begrüßungszeremonie erkoren. Der Vater in zerlumpten Kleidern führe seine vom Krieg gezeichneten Gäste, Henrik und seinen Freund

---

<sup>512</sup> Ebd.

<sup>513</sup> K. Niehoff, (Anm. 510)

<sup>514</sup> F. Kienzl, (Anm. 506)

<sup>515</sup> D. E. Zimmer: Eine irrwitzige Wirklichkeit. Witold Gombrowicz' monströses Schauspiel *Die Trauung*. In: Die Zeit, 19. Jan. 1968. Laut Matthias Freise wird die „Atembewegung des Stückes“ von dem notorischen Machtwechsel zwischen den dramatischen Figuren diktiert, der mit dem Zerfall und der Wiederherstellung der Würde einhergeht. *Die Trauung* handle vom Gewinnen und vom Verlieren der Macht. Am deutlichsten sei es am Beispiel der Vater-Sohnbeziehung zu sehen: Der Vater wird zunächst von Henrik zur Königswürde erhoben, um kurz darauf von ihm wieder gestürzt zu werden. Henriks Siegeszug hält aber nicht lange an. Gegen Ende des Dramas wird er verhaftet, und dem Vater steht die Königswürde wieder zu. Zwischendurch erlangt die Macht der Säufer, der Mania und Władzio verkuppelt. M. Freise: Das polnische Drama: Witold Gombrowiczs *Trauung*. Vorlesung gehalten am 8. Juli 2005 im Slavischen Seminar in Göttingen. (Abschrift bei A. Marx)

Władzio, in einem würdevollen Rundgang zu Tisch, wo eine Mahlzeit aus „Pferdegedärm und Katzenpisse“ serviert werde. Beim Essen dürfe nicht gesprochen werden, und der Sohn müsse beim Löffelheben dem Vater den Vortritt lassen. Das erzwungene Pathos der Figurenrede bei Tischgesprächen zerfalle unwillkürlich zum Gestottere und werde auf dieselbe Weise im weiteren Verlauf der Inszenierung eingesetzt. Botho Strauß behauptet, dass *Die Trauung* auf die Vereinigung derlei verschränkter Gegensätze abziele und im Namen dieser Vereinigung gar konzipiert worden sei.<sup>516</sup> Seine Meinung teilt Peter Iden, für den es im Drama wie in der Inszenierung hauptsächlich auf die Versöhnung von Widersprüchen und die Herstellung eines heilen Zusammenhangs ankomme.<sup>517</sup> Die Reihe von geschilderten Gegensätzlichkeitspaaren und lauter Ungereimtheiten verweist jedenfalls für Benjamin Heinrichs auf eine Tragiefarce.<sup>518</sup>

Die Begegnung verleitet die Kritik auch zu dem Vergleich der *Trauung* mit *Draußen vor der Tür* (1947) von Wolfgang Borchert.<sup>519</sup> Anders aber als Borcherts Beckmann entscheidet sich Gombrowiczs Protagonist zum Handeln gegen das Angetroffene. Bei Schröder begehre er in seinem großen „vom eiskalten Schrecken durchglühten“ Monolog gegen jeden Krieg auf. Nach Ansicht von Wolfgang Paul profiliere sich schon an dieser Stelle das Heimkehrerstück als ein Antikriegsdrama. Für Friedrich Luft stelle die Inszenierung der *Trauung* gar die Abrechnung mit dem Krieg als Hauptthema dar. Zu der Deutung – wenn ich es annehmen darf – trägt sicher der Kontext der zeitgenössischen soziokulturellen Situation um das Jahr 1968 bei, welcher angesichts des Vietnamkrieges die Forderung der linksliberalen Protestbewegung nach dem Weltfrieden zutage bringt.

Im Gegensatz zu den Bestrebungen der 68er Generation ist Henriks Tun auf der Berliner Bühne auf die Wiederherstellung der alten traditionellen Ordnung streng ausgerichtet. Durch die Eheschließung glaube er die geschändete Ehre seiner

---

<sup>516</sup> B. Strauß: Den Traum alleine tragen. In: Theater heute 1968, H. 9, S. 29; P. Iden: Nicht versöhnt. In: Frankfurter Rundschau, 24. Dez. 1969.

<sup>517</sup> P. Iden, (Anm. 502)

<sup>518</sup> B. Heinrichs: Auch *Hamlet* ist idiotisch. Das Ulmer Theater zeigt im Münchner Werraumtheater *Die Trauung* von Gombrowicz. In: Süddeutsche Zeitung, 12. Sept. 1972.

<sup>519</sup> K. Niehoff, (Anm. 510), W. Paul, (Anm. 507), B. Strauß, (Anm. 516)



Nächsten zu reinigen und somit die Welt zu heilen.<sup>520</sup> Weil das Zeremoniell ihm allein die Sicherheit zu geben scheine und ihn schließlich völlig gefangen nehme, strebe er wie besessen nur seinen Vollzug an, so dass Dieter E. Zimmer zu Recht die Trauung zur Schlüsselmetapher der Inszenierung erhebt.<sup>521</sup> Seine Kollegen stimmen in der Entschlüsselung ihrer Bedeutung überein: die Trauung heißt die „Rettung einer gekippten Menschheit“<sup>522</sup>, ist das „Sinnbild für das Gute schlechthin“<sup>523</sup>. Demnach erscheint ihnen Henrik als ein Idealist, ein Menschenretter, der sich auf dem Wege der Konvention die Heilung der Kriegswunden vornimmt. Es wird einstimmig festgestellt, dass er totales Vertrauen in die Macht der Konvention setze und dadurch meines Erachtens ein Vorbild für Artur aus Mrożeks *Tango* (1964) abgibt, der sich ebenso von der Eheschließung die Wiedergutmachung aller menschlichen Vergehen verspricht. Nicht also die Liebe zu Mania und der Wunsch nach ihrem Alleinbesitz sind in Berlin – wie Schmid und Freise auch im Bezug auf den Dramentext behaupten<sup>524</sup> – die Triebkraft für Henriks Handlungen.

Allesamt können die Kritiker auf der Bühne in Berlin beobachten, wie schwer Henriks Plan durchzuführen ist. Sein Experiment der Trauung scheitert jedesmal, sobald es nur eingeleitet werde. Beim ersten Mal solle der Vater, der in Henriks Phantasie zu einem König erwachse, und der Bischof Pandulf das Sakrament in die Wege leiten; beim zweiten Mal trete Henrik selber, inzwischen ein unumschränkter Diktator und Gewalttäter, im Priestergewand. In den mehreren Trauungsvarianten sieht Schultze – im Vergleich zu einem einzigen Trauungszeremoniell bei Mrożek – eine besondere Erschwernis, die Gombrowicz seinem Protagonisten auf dem Weg zum Lebensziel aufgelegt habe.<sup>525</sup>

Die Frage, welcher die Kritiker in der Folge nachgehen, betrifft die Ursächlichkeit des steten Misslingens des Zeremoniells. Außer Strauß sehen die Kritiker die Quelle des ganzen Unglücks in der autonom regierenden Sprache.<sup>526</sup>

---

<sup>520</sup> F. Kienzl, (Anm. 506)

<sup>521</sup> D. E. Zimmer, (Anm. 515)

<sup>522</sup> F. Luft, (Anm. 496)

<sup>523</sup> G. Wandel: Trauermarsch ins Nichts. Premiere von Gombrowicz' *Trauung* in Berlin. In: Westdeutsche Allgemeine Zeitung, 11. Jan. 1968.

<sup>524</sup> H. Schmid (Anm. 60), S. 467, M. Freise, (Anm. 515)

<sup>525</sup> B. Schultze, (Anm. 59), S. 54–61.

<sup>526</sup> Strauß widersetzt sich der allgemein vertretenen Auffassung, mit der Begründung, dass die auf der Bühne sich präsentierende Sprache einen „merkwürdig kindlich-artifiziellen Ton“

Daiber und Niehoff vertreten gar die These, dass sie „in ihrem wahnwitzigen Taumel“<sup>527</sup> nicht nur die Inszenierung vorantreibe, sondern das Schauspiel selbst sei („ein Schauspiel der Sprache“)<sup>528</sup>. Sie bediene sich der Personen und deren Handlungskünste, um mit deren Hilfe eine dramatische „irrwitzige“ Realität entstehen zu lassen.<sup>529</sup> In den Augen der Kritiker nimmt sie menschliche Züge an und verführt außer Henrik alle übrigen Mitspieler zu „Taten und Untaten“<sup>530</sup>.

*Die Sprache lenkt, während sie dem Helden wegzulaufen scheint, den Helden selber.*<sup>531</sup>

*Die Worte gewinnen ein selbsttätiges Leben, sie werden ausgestoßen und machen sich frei vom Erzeuger.*<sup>532</sup>

Als eine üble Konsequenz des allobwaltenden „in sich rotierenden Sprechens“<sup>533</sup> sehen die Kritiker die in der Inszenierung vorgeführten Gesten an. Eine eminente Position genießt vor allen der erhobene Finger, weil ihm ein für die Sinnentschlüsselung des Aufführungstextes entscheidender Symbolcharakter zugebilligt wird. Er führt außerdem als Vertreter des gesamten Körpers, neben dem oft verlautbaren Wort der Trauung, stellvertretend für die Sprache, und der erwähnten Bühnenlösung eigenständige Existenz und lässt automatisch an das aufkommende postmoderne Theater denken, das die Sprache der Alleinherrschaft beraubt.<sup>534</sup>

Als erster erhebe den Finger in Berlin der namenlose Säufer, um den Vater-König zu betasten, nachdem dieser sich für unantastbar erklärt habe. Dieter E.

---

herbeiführe, weshalb er den Verdacht schöpft, dass sie lediglich eine karikierende Funktion auszufüllen habe. In der insistierten Wiederholung einzelner Wörter (*Näher, sonst, wenn nicht, dann werde ich mich nähern, ich werde mich annähern...*), den tautologischen Floskeln (*schweinisches Schwein von einem Säufer*) und Litaneiformen sieht er die angestrebte Karikatur nur begünstigt. Den Eindruck der meisten Kritiker, es sei der Sprache die absolute Macht zu gewähren, führt er weniger auf den Einfluss Schröders, als vielmehr auf den Gombrowicz zurück, der Henrik folgendes sagen lässt: *Jeder sagt nicht, was er sagen will, nur was sich schickt. Die Worte vereinigen sich verräterisch hinter dem Rücken, und nicht wir sagen die Worte, sondern die Worte sagen uns und verraten unseren Gedanken, der auch unsere verräterischen Gefühle verrät.* (T, 137). B. Strauß, (Anm. 516).

<sup>527</sup> K. Niehoff, (Anm. 510)

<sup>528</sup> H. Daiber, (Anm. 504)

<sup>529</sup> D. E. Zimmer, (Anm. 515)

<sup>530</sup> V. Klotz, (Anm. 501)

<sup>531</sup> F. Luft, (Anm. 496)

<sup>532</sup> W. Paul, (Anm. 507)

<sup>533</sup> B. Strauß, (Anm. 516)

<sup>534</sup> E. Fischer-Lichte: Die semiotische Differenz. Körper und Sprache auf dem Theater – Von der Avantgarde zur Postmoderne. In: Dramatische und theatralische Kommunikation. Hrsg. H. Schmid u. J. Striedter. Tübingen 1992 (Forum Modernes Theater, Bd. 8), S. 123-140.

Zimmer, der in der *Trauung* dauernd auf lauter Symbole und Metaphern hinweist, operiert auch dieses Mal mit der Metapher der Unantastbarkeit und der Gegenmetapher des Antastens.<sup>535</sup> Beide hätten mit dem Phänomen der menschlichen Würde zu tun, die entweder respektiert oder untergraben werden könne.

Van der Meer spricht dem Antasten mit dem Finger ähnlich wie der Geste der Verbeugung leitmotivische Bedeutung zu.<sup>536</sup> Er betrachtet das Antasten/Berühren und das Verbeugen als ein Oppositionspaar. Während mit der ersten Komponente das Zerstörerische der vorhandenen Objekte einhergehe, sei die zweite mit der Semantik von deren Bestätigung ausgestattet. Das Oppositionspaar, das van der Meer schon bei *Yvonne* konstatiert,<sup>537</sup> sei auch für die Sinninterpretation des dramatischen Textes der *Trauung* relevant.

Obwohl die These zunächst plausibel erscheint, ist einiges dabei van der Meers Aufmerksamkeit entgangen. Zum einen ist die zweite Komponente, die Verbeugung, im Vergleich zu der ersten, der Antastung, erheblich unterrepräsentiert. Zum anderen beschränkt sich die Antastung, worauf auch Dieter E. Zimmer und Karena Niehoff anspielen, nicht ausschließlich auf die Zerstörung; sie betrifft in gleichem Maße die Bestätigung: Als Henrik Mania seine Absicht der Trauung bekundet, will er sie berühren, nicht um sie ins Unglück zu stürzen, sondern um ihre Reinheit wiederherzustellen. Das konstatierte Oppositionspaar ist demnach leicht aufzuheben, denn sowohl die Verbeugung als auch die Antastung verweisen auch auf die aufbauend-positiven Kräfte.

Der antastende Finger, das große Symbol schlechthin, hat also konträre Bedeutungen, wobei die Kritiker hinsichtlich der Berliner Inszenierung mehrheitlich dazu tendieren, es negativ zu besetzen, und den Finger oft als phallisches Symbol ausgeben, das gegen Manias Unschuld gerichtet sei. Nur Wolfgang Paul fällt aus der Reihe, indem er auf das Gemälde von Michelangelo

---

<sup>535</sup> D. E. Zimmer, (Anm. 515)

<sup>536</sup> IJ. van der Meer, (Anm. 66), S. 174-196.

<sup>537</sup> *Yvonne* stelle für van der Meer einen Sonderfall dar, weil die Bedeutung der Verbeugung sich hier mancherorts mit der der Antastung decke. In den Szenen, in welchen sich der Prinz Philipp vor seinen Eltern verbeuge, habe er die Absicht, sie anzutasten/anzugreifen. Durch seine Geste fühlten sie sich wegen ihrer Unvollkommenheiten verhöhnt, d.h. sie nähmen seine Verbeugung als gegen sie gerichtete Ironie wahr. IJ. van der Meer, (Anm. 66), S. 168-169.

*Die Erschaffung von Adam* verweist, wo er den Zeigefinger aus der *Trauung* zu entdecken glaubt.<sup>538</sup> Seine Assoziation ist aber nur schwer nachzuvollziehen, denn der Gombrowiczsche Mensch verlangt wie bekannt nie nach Gottes Nähe.

Die Kritiker werden auf die Geste des erhobenen Fingers noch in dem Moment aufmerksam, in dem der Säufer in Verkleidung als Hitler den Finger erhebe, um Henrik zur Schrecken Herrschaft zu verführen. Die sich somit in der Inszenierung anbahnende Schreckensperiode ruft vordergründig das Drama von Alfred Jarry *König Ubu* in Erinnerung.<sup>539</sup> Ansonsten behauptet man dahinter ein „nachtmahrisches Polen“ zu sehen, „voll von Terror, Verderbtheit und Wort- Orgiastik, mit Anklängen an *Hamlet*, an (den erwähnten) *König Ubu* und an die absurden Zwangs-Vorstellungen Ionescos“.<sup>540</sup>

Für die Kritik ist der Säufer unverkennbar der größte und mächtigste von Henriks Gegenspielern, der mit den ordinären Worten und Gesten vermöge, Henriks Trauungspläne zu durchkreuzen.<sup>541</sup> Er, schreibt Karen Niehoff, immer wiederkehrend dämonisch und unausrottbar, sei die „Figuration des Gemeinen und Niederen“, für sie eine Schlüsselfigur.<sup>542</sup> In der Berliner Inszenierung, gespielt von Hans-Dieter Zeidler, wandle er sich wie ein Chamäleon, der, so Paul, „selbst in Ketten sich als geheimer Beweger der Dinge verstand“.<sup>543</sup> Entscheidend für seinen Sieg sei die von ihm „mit der hinterhältigen Proletarierkraft eines Rasputin“<sup>544</sup> angezettelte „Trauung“, d.h. eine „Gegentrauung“, die unter der Kritik für viel Aufsehen sorgt. Es wird mehrmals nacherzählt, wie der Säufer das Treffen zwischen Mania und Władzio arrangiere und sie einander in die Arme treibe. Der Junge solle gemäß seinen Anweisungen hinter dem Kopf des Mädchens eine Blume halten und diese ihren Körper abwärts bewegen. Władzio, nichts Böses ahnend, tue es, was für die Außenstehenden nach einer anzüglichen Umarmung aussehe. Władzio und Mania werden seitdem von der Kritik als ein Ehepaar angesehen, und das Experiment des Säufers gilt als eine

---

<sup>538</sup> W. Paul, (Anm. 507).

<sup>539</sup> Vgl. N. Franz: (Anm. 61), S. 190; J. Kott: *Fratze und Fratze*. In: ders.: *Das Gedächtnis des Körpers. Essays zu Theater & Literatur*. Berlin 1990, S. 175.

<sup>540</sup> [anonym], (Anm. 489)

<sup>541</sup> *Wer momentan die stärksten Wörter benutzt (das hört sich dann so an, als verträte er eine Meinung), der hat die Macht*. H. Daiber, (Anm. 504)

<sup>542</sup> K. Niehoff, (Anm. 510)

<sup>543</sup> W. Paul, (Anm. 507)

<sup>544</sup> K. Niehoff, (Anm. 510)

erfolgreich vollzogene Trauung mit mystischen Qualitäten.<sup>545</sup> Ähnlich sieht es die Literaturwissenschaft:

*Weder die göttlich legitimierte noch die Selbst-Trauung (Henriks) haben sich als realisierbar erwiesen; die einzige mögliche Trauung ist die spielerische, frei erfundene (...), welche der Säufer an Mania und Władzio vornimmt.*<sup>546</sup>

Schultze macht es damit deutlich, dass der traditions- und formlosen Trauung des Säufers eine eminente Stellung im Drama zukomme, die meines Erachtens die von Gombrowicz stets herbeigewünschte Niederlage der Konvention dramaturgisch geschehen lässt.

Die Trauung des Säufers, die die Regel der festgeschriebenen Zeremonie missachtet, offenbart den Kritikern zugleich Gombrowiczs Gefallen an dem Phänomen der Degradierung. Jan Kott hat Recht, wenn er schreibt, dass alles, was beschämend, peinlich, niedrig und körperlich sei, Gombrowicz fasziniere.<sup>547</sup> Das Rationale und das Sinnvolle hingegen zerstöre er mit Absicht, um der Dummheit und der allgemeinen Vulgarität den Platz zu räumen. Durch seine Faszination für die Destruktion und deren künstlerische Umsetzung in den Dramen sieht Kott in ihm den Wegbereiter des jungen amerikanischen Dramas. Als Beispiel nennt er hier *America Hurrah* von Jean-Claude van Itallie.

Die sich destruktiv auswirkende Trauung des Säufers hat bei Gombrowicz wie in Schröders Inszenierung letzten Endes zur Folge, dass Henrik Władzio in einem Racheakt den Selbstmord andeutet, woraufhin der junge Freund sich das Leben nimmt. Günther Rühle bedauert es, weil er Władzio für die einzige Person hält, die die neue Welt hätte aufbauen können und ist enttäuscht, dass Schröder dem Jungen nicht die nötige Bedeutung habe zukommen lassen.

Es macht sich die Meinung breit, dass Władzio das friedliche Ich Henriks verkörpere, während der Säufer für sein umstürzlerisches Ich stehe. Beide werden dementsprechend zu Recht von den Literaturkritikern für Henriks Doppelgänger gehalten. Beide sind auch schon in Henriks Eingangsmonolog vorangekündigt und von Anfang an tragen sie die sie durch das ganze Stück hindurch auszeichnenden Attribute. Władzio wird als Henriks Vertrauter ausgewiesen, der

---

<sup>545</sup> Ebd.

<sup>546</sup> B. Schultze, (Anm. 59), S. 61.

Säufer wie bekannt als dessen hartnäckiger Gegenspieler. Während Henrik in Angst vor dem letzten Lebe, erhoffe er sich von dem ersten die Rückendeckung.<sup>548</sup> Van der Meer verweist in diesem Zusammenhang auf ein Zitat aus dem Tagebuch von Gombrowicz, in dem dieser auf sein lebenslang verfolgtes Ideal zu sprechen kommt.<sup>549</sup> Der Satz: „Wenn das Niedere immer jung wäre“ enthülle die Sehnsucht des Autors nach der Verbindung des Niederen und Jungen zu einer unzertrennlichen Einheit. Wenn man van der Meer weiter folgt, wird man diese in dem jungen Władzio und dem niederträchtigen Säufer als zwei Seiten von Henrik verwirklicht sehen. Durch die Außerkraftsetzung der Jugend, vollzogen durch den Selbstmord Władzios, ist die ersehnte Einheit zersprengt worden. Das im Drama wie in Schröders Inszenierung angestrebte Ideal erfährt dadurch keine Verwirklichung.

Durch das Vergehen an dem jungen Freund hat Henrik auf sich eine neue Schuld geladen, die, urteilen die Kritiker, das „Faß zum Überlaufen brachte“ und dadurch seinen Wunsch nach der Wiederherstellung des Althergebrachten für immer begraben habe.<sup>550</sup> Die letzte Tat entferne ihn, so Niehoff weiter, von „seiner rasenden Sehnsucht, wieder unverwundet zu sein“. Wie sich Paul sehr treffend ausdrückt, würde somit im Traum die Zerstörung des Traumes gezeigt und die „Unmöglichkeit noch einmal in den selben Fluß zu steigen, die Unwiderruflichkeit des Abschieds von der gestrigen Welt“.<sup>551</sup> Nicht minder poetisch lautet seine andere pointierte Formulierung:

*Es ist, als habe so manches Symbol, das hier verwendet wird, in der polnischen Folklore ihren Ursprung, aber zugleich ist alles ein großes, dichterisches Gleichnis von der Unvereinbarkeit von Gestern und Heute für alle, die Katastrophen ihres Landes anderswo, aus der*

---

<sup>547</sup> J. Kott, (Anm. 539), S. 174.

<sup>548</sup> *Leere. Wüste. Nichts. Ich bin hier allein (...) Aber vielleicht bin ich hier nicht allein, wer weiß, was hinter mir ist, vielleicht beispielsweise, vielleicht etwas...jemand hier von der Seite, beiseite, irgendetwas Idio ...* (Die Trauung, I. Akt). Die Adverbien: ‘hinter’, ‘neben’ und ‘hier’ seien, so Schmid, von einem gefährbringenden Zweiten besetzt, dem Idioten-Säufer. Das Adverb ‘dort’ verrate die nahende Gegenwart des Hilfe leistenden Freundes, des erwarteten Władzio. H. Schmid, (Anm. 60), S. 476–477.

<sup>549</sup> IJ. van der Meer, (Anm. 66), S. 191

<sup>550</sup> K. Niehoff, (Anm. 510)

<sup>551</sup> W. Paul, (Anm. 507)

*Entfernung erlebten, und nun, trotz aller Liebe zu diesem Land, die Rückkehr nicht mehr finden.*<sup>552</sup>

Peter Iden spricht vom „Gleichnis auf scheinende Selbstbehauptung“, wodurch er nichts Neues aussagt, denn dieses geht schon deutlich aus dem Gleichnis auf die Unvereinbarkeit von Gestern und Heute hervor.<sup>553</sup> Der Kritiker will dennoch den Helden näher als seine unaufhebbar in die Gegensätze verstrickte Welt in den Vordergrund rücken sehen, um an ihm den Prozess des Identitätsverlustes aufzuzeigen. Henrik scheitert in seinen Augen kläglich und die von ihm in Obhut genommene Welt bleibe unverändert ohne „heilen Zusammenhang“.

Bei Gombrowicz, bemerkt Niehoff, lasse sich Henrik gegen Ende des Dramas freiwillig verhaften, obwohl er sich für unschuldig halte; bei Schröder bleibe er hingegen ohne das kleinste Anzeichen von Reue zurück (*Schröder erlaubt ihm nicht mitzutruern*<sup>554</sup>), was meines Erachtens ein Hinweis auf die überschrittene Schmerzgrenze sein kann, die sein Gefühlspotenzial vollkommen erstarren lässt.

Im Mannheimer Nationaltheater, wo das Stück ein paar Monate nach Gombrowicz Tod von Ernst Dietz aufgeführt wird, soll Henrik (Joachim Bliese) von Anfang an bis zum Schluss in Jammerstimmung versetzt sein. Diese werde durch die langen Monologe, die er „wie ein sensibler Schüler Verse von Eichendorff“<sup>555</sup> deklamieren, und durch das lange Ausbleiben seiner Verlobten Mania erheblich verstärkt.<sup>556</sup>

*Schmerzvoll in die Ferne schauend und anöndend traurig spielt Joachim Bliese wehmütige Selbstversenkung.*<sup>557</sup>

Iden kann in seiner Spielart und überhaupt in dem Gesamtbild der Inszenierung keinerlei Deutung erkennen. „Man sieht dort meistens nur einen Brei“ – resümiert der Kritiker und bringt seine Empörung aufs ausdrücklichste zur Sprache:

*Das ist keine Inszenierung und oft nicht einmal ein Arrangieren dieses Stückes, sondern einfach eine traurige Theaterschlampe.*<sup>558</sup>

---

<sup>552</sup> Ebd.

<sup>553</sup> P. Iden, (Anm. 502)

<sup>554</sup> K. Niehoff, (Anm. 510)

<sup>555</sup> P. Iden, (Anm. 502)

<sup>556</sup> P. Iden: Traum-Brei. Gombrowicz: *Die Trauung* in Mannheim. In: Theater heute 1970, H. 2, S. 10-11; [anonym]: Polnische Passion als Tragifarce. In: Rhein-Neckar-Zeitung, 16. Dez. 1969.

<sup>557</sup> P. Iden, (Anm. 502)

<sup>558</sup> Ebd.

Mit der expliziten Angabe eines Deutungsansatzes tut man sich auch anlässlich der Inszenierung in Wiesbaden im Dezember 1972 schwer. Und wieder ist Peter Iden beim Äußern scharfer Kritik allen anderen voran.<sup>559</sup> Die Wiesbadener Inszenierung von Günther Büch zählt er zu solchen, die zwar keinen bestimmten Mangel aufzuweisen hätten, aber dennoch nichts hinterlassen würden: „keine Einsicht, kein Bedauern, keine Lust, schon nach kurzem kaum eine Erinnerung“. Sein abwertendes Urteil führt Iden auf das Verschwommene und Rätselhafte der Inszenierung zurück, das der Regisseur durch die Errichtung einer schlichten Bühne aus transparenten, senkrecht in die Bühne hinein gestaffelten Schnüren-Wänden<sup>560</sup> erzeugt habe. Mit der damit aufgeworfenen Problemstellung des unbestimmten Standortes von Henrik gibt er ein frühes Vorbild für die deutschen Inszenierungen der 70er Jahre ab.<sup>561</sup> Das Verschwommene und Rätselhafte, das Iden in Berlin 1968 noch vermisst hat, erscheint ihm plötzlich ein paar Jahre später in Wiesbaden verfehlt. Büchs Ambitionen, die theatralische Realität in verschwimmende Einbildungen aufzulösen, um somit ein Traumtheater zu erschaffen, führt der Kritiker dieses Mal ad absurdum. Den Bemühungen des Regisseurs, den sich im Dämmerlicht bewegenden Darstellern typische Träumerhaltungen wie ein „glubschiges Stieren“ und „verzögerte Körperbewegungen“ anzutrainieren, sagt er verheerende Folgen voraus (*Herauskommt: Eine Reverien-Sauce, in die alles gestupst wird*).<sup>562</sup> Das angestrebte Traumtheater denunziert Iden als „Theater der Weltflucht“ und nennt Büchs Experiment „auffällig unehrlich“.

Anderer Meinung ist Heinz Beckmann, der in Wiesbaden *Die Trauung* als Konglomerat aus echter Komödie, Burleske, Parodie, Farce und Tragödie vollkommen verwirklicht sieht.<sup>563</sup> Krämer-Badoni, der Büchs Einfällen ebenso

---

<sup>559</sup> P. Iden: Traum-Faxen. Günther Büchs verfehlt Inszenierung von Gombrowicz's *Trauung* (Wiesbaden). In: Frankfurter Rundschau, 6. Dez. 1972.

<sup>560</sup> R. Krämer-Badoni: Wortfelsen, die Ringe ins Wasser zeichnen. Zwei Aufführungen von Gombrowicz' *Trauung*. In: Die Welt, 13. Dez. 1972.

<sup>561</sup> Eine Reihe von Inszenierungen von Grübers Horwath-Inszenierung und Lietzaus und Steins Homburgprinzen in Berlin, über Heymes *Maria Magdalena* in Köln bis zu *Die Hypochonder* von Botho Strauß in Hamburg folgt in den 70er Jahren dem Prinzip der an Phantasmagorie grenzenden theatralischen Realität.

<sup>562</sup> P. Iden, (Anm. 559)

<sup>563</sup> H. Beckmann: Tränen auf dem Manuskript. Drama eines zeitgenössischen Menschen: *Die Trauung*. In: Rheinischer Merkur, 15. Dez. 1972.



nicht abgeneigt ist, berichtet über eine durchaus positive Reaktion beim Publikum:

(...) schließlich applaudieren alle einander, von der Bühne und aus dem Parkett, eine große Verbrüderung.<sup>564</sup>

Während Krämer-Badoni im Applaus den Ausdruck der Begeisterung sieht, die auch den Regisseur in die Knie zwingt, will Iden die Bravorufe nicht wahr haben und wertet Büchs Verhalten als Faxen ab. Auch in der weiteren Beurteilung der Wiesbadener Inszenierung gehen die Kritikstimmen von Krämer-Badoni und Iden auseinander. Dieser spricht von einem oberflächlichen Verständnis der Dimension des Textes, jener von einem „Vollbluttheater“ und von einer „bravourösen Leistung“. Weil Beckmanns wohlwollende Stimmenabgabe der von Krämer-Badoni gleicht, ist anzunehmen, dass die Inszenierung nicht ein totaler Misserfolg gewesen sein dürfte, wie Iden es darstellt.

Eines fällt bei der Auswertung der Kritiken zu der Wiesbadener Inszenierung auf: Unabhängig von der Wertung rezipieren allesamt *Die Trauung* als ein Traumspiel. Das geschieht auch bei den Inszenierungen in München, Essen und Zürich, die fast zu der gleichen Zeit in den Theatern anlaufen. Der Interpretationsansatz wird vordergründig durch die auf den Bühnen mit Präzision vollzogenen Rollentransformationen der einzelnen dramatis personae unterstützt.<sup>565</sup> Am sinnfälligsten scheinen die Verwandlungen des Heimkehrers Henrik in einen Usurpator, „Elternschänder und Freundesmörder“ und die des brutalen Säufers in einen raffinierten Diplomaten.<sup>566</sup> Konstitutiv für das

---

<sup>564</sup> R. Krämer-Badoni, (Anm. 560)

<sup>565</sup> Angesichts der mehrfachen Transformationen in der *Trauung* bezeichnet Norbert Franz das Stück als ein Rollenspiel. N. Franz, (Anm. 61), S. 174-195; Maria Maskała unterscheidet im Drama zwischen den Alltagsrollen der dramatischen Figuren und solchen, die der europäischen Dramentradition entnommen würden. Demnach weist sie Henrik nicht nur die Rollen des Reisenden, des Sohnes und des Verlobten zu, sondern auch die Rollen eines Hamlet, eines Richard III. oder eines Wahazar aus dem gleichnamigen Theaterstück von Witkiewicz. M. Maskała: „Menschsein heißt Schauspieler sein (...) Menschsein heißt Menschentum rezitieren“: *Die Trauung* von Witold Gombrowicz. In: Forum Modernes Theater, Bd. 8 (1993) S. 43-56; Herta Schmid will die Rollentransformationen auf den beiden Ebenen der Trauung sehen, während sie nur auf der des Traums vollzogen werden. Auf der Wirklichkeitsebene ist keine Verwandlung zu beobachten; deren Vertreter: Henrik und Władzio erliegen nicht der Metamorphose in Soldaten, denn sie sind Soldaten und werden den Lesern/Zuschauern zuallererst als solche vorgestellt. H. Schmid, (Anm. 60), S. 457, 464-467.

<sup>566</sup> D. Bachmann: Die Mechanik der Tyrannei. Witold Gombrowicz's *Die Trauung* am Zürcher Schauspielhaus. In: Die Weltwoche, 6. Dez. 1972.

Traumspiel sei laut Seidel außerdem der rasante Wechsel der Schauplätze.<sup>567</sup> Er staunt darüber, wie gekonnt Friedrich Beyer den Ortwechsel in Ulm zustande bringe. Mit Hilfe weniger Requisiten und der Beleuchtung habe er die schmutzige Kaschemme in einen respektheischenden Königshof verwandelt.

Die Rezeption der *Trauung* als ein Traumspiel<sup>568</sup> ermutigt die Kritiker zum Anstellen von freien, zusammenhanglosen Assoziationen, und erlaubt ihnen, sich von dem Zwang zu Bedeutungszuweisungen zu befreien.

*Dieses Spiel aus vielen konzentrischen Ringen, sehr ernsten Bedeutungsringen, braucht man also gar nicht zu „verstehen“. Das ist wie Steine, die ins Wasser fallen und weite, einander überschneidende Kreise ziehen; wir brauchen nur den Steinen zu folgen – schreibt Krämer-Badoni anlässlich der Wiesbadener Inszenierung.<sup>569</sup>*

In München (1972), wo ebenfalls eine eindeutige Klärung verweigert wird, gewinnt man den Eindruck, es handele sich bei der *Trauung* um ein mehrschichtiges Gebäude, das je nach dem choreographischen Zugriff jeweils ein anderes Antlitz dem Publikum zuwende.<sup>570</sup> Laut Benjamin Henrichs erzähle der Regisseur Friedrich Beyer dort eine Geschichte, die auf mehrere, einzeln in sich abgerundete Stationen achtgebe: Einem Nachkriegs- und Heimkehrerstück folge ein Königsdrama mit vielen *Hamlet*-Paraphrasen, das auf dem Weg über ein Eifersuchtsdrama und eine Dreiecksgeschichte zwischen Hitler und Richard III. ende.<sup>571</sup> Der Kritiker vermisst in der Ulmer Inszenierung nur die Komik, die bei Gombrowicz unauslöschlich an die Tragik gekoppelt sein müsse. Die Dialoge

---

<sup>567</sup> H.-D. Seidel: Eine Messe im Dunst der Illusionen. Friedrich Beyer inszeniert *Die Trauung* von Witold Gombrowicz (Auf der Ulmer Podiumsbühne). In: Stuttgarter Zeitung, 17. April 1972.

<sup>568</sup> Auch vor dem Hintergrund der Dramenanalyse reiht Horst Turk *Die Trauung* in die Traditionslinie des Traumspiels von Calderón bis Strinberg ein. H. Turk, (Anm. 356), S. 319-345.

<sup>569</sup> R. Krämer-Badoni, (Anm. 560)

<sup>570</sup> B. Henrichs: Auch *Hamlet* ist idiotisch. Das Ulmer Theater zeigt im Münchner Werkraumtheater *Die Trauung* von Gombrowicz. In: Süddeutsche Zeitung, 12. Sept. 1972; G. Jäger: Theaterwirklichkeit. Gombrowicz's *Trauung* in Ulm. In: Theater heute 1972, H. 6, S. 11-12; B. Wicki: Und noch eine Aufführung, die nicht stattfand – Witold Gombrowicz's *Trauung* am Bayerischen Staatsschauspiel. In: Theater heute 1972, H. 4, S. 6-7.

<sup>571</sup> B. Henrichs, (Anm. 570). Ein pluralistisches, widersprüchliches, undeutliches und ratloses Jahrzehnt der Siebziger begünstigt derartige Interpretation. Es verbindet die ausklingenden Entwicklungslinien der sechziger Jahre mit den Tendenzen der achtziger, d.h. stellt beispielsweise die Stücke mit politischen Bezügen neben die subjektivistische Dramatik und das klassische Theaterrepertoire. Die Inszenierungen der *Trauung* in der ersten Hälfte der

entwickelten sich gegen seine Erwartung zu feierlichen Disputen und die Zeremonien am Königshof würden mit vollem Ernst und großer Hingabe zelebriert. Für die Szenen wie z.B. die der Rührungsmomente bei der Heimkehr des Sohnes, die statt die dramatischen Konventionen zu verspotten, einen realistischen Unterton bekämen, kann Heinrichs ebenso kein Verständnis aufbringen. Die ernsthafte, brechungs- und kontrastarme Erzählweise des Regisseurs habe dazu beigetragen, dass das Stück, das ähnlich wie die *Operette* von dem „göttlichen Idiotismus“ handele, das Tragikomische verspiele.

In Essen (1973) trägt ein surrealistisches Panorama zur Verzerrung der Gesamtbedeutung bei. Die Kirche, die Schänke und der Königssaal würden nach der Maxime des Regisseurs Claus Leininger eins.<sup>572</sup> Ein „makabres Gemisch aus durchlöcherten Wellblechwänden, umgestürztem Kruzifixus, Kanzel, Sandsäcken, verlotterter Herberge, herunter- und heraufschwebenden Kronleuchtern“ bringe ein „lemurenhaftes Volk in zerfetzten Kostümen“ hervor.

In Zürich (1972), wo anstatt der Entwicklung „Repetition, Eruption, Verdeutlichung“<sup>573</sup> obwalteten, und die „Bewegungen des Ensembles zu gestellten Bildern einfrieren“, wird Curt Riess aufmerksam auf die in der Inszenierung demonstrierte Macht des Wortes.

*Man soll also die Handlung nicht untersuchen. Letzten Endes existiert sie wohl gar nicht (...). Was wirklich existiert, sind gewaltige Bilder und erschreckende Wortfelsen (...).*<sup>574</sup>

Wenn die Regisseure wie Jarocki auf das „sprühende Wort“ gesetzt hätten –, suggeriert Riess – wäre ihnen viel inszenatorische Mühe erspart geblieben.

In den kommenden Inszenierungen, die erst wieder seit der Mitte der 80er Jahre auf den deutschen Bühnen zu sehen sind, stößt der gut gemeinte Ratschlag von Riess auf wenig Resonanz. Während in Zürich noch „so klar, so herb, so

---

Siebziger tragen offensichtlich den Stempel des Jahrzehnts. Sie sind nebulös und verwünscht wie das Drama selber.

<sup>572</sup> W. Tamms: Henriks Alptraum von der Macht. In: Westfälische Allgemeine Zeitung, 27. Okt. 1973. Eine surreale Welt findet Bettina Sonnenschein in der *Trauung* im Münchner Akademietheater unter der Regie von Vera Nolte vor. Dort soll der „leise Wahnwitz“ in einer sakral-kubistischen Atmosphäre das Publikum mit enormer Kraft gefesselt haben. Was die Kritikerin missfällt, ist das Faktum, dass die vorgedacht skurrilen Gestalten zu wirklich blieben, zu real für ein Mahr. In: B. Sonnenschein: Leiser Wahnwitz. In: Süddeutsche Zeitung 29. Jan. 1998.

<sup>573</sup> D. Bachmann, (Anm. 566)

selbstverständlich und erschütternd<sup>575</sup> gesprochen worden sei, würde im Hamburger Theater (1985) unter der Regie von Alexander Berlin die für das Drama gewichtige Eigenständigkeit des Wortes durch dessen unkorrekte Aussprache untergraben. Die Verantwortung dafür trage eine Gruppe von Exil-Schauspielern aus mehreren osteuropäischen Ländern, die der deutschen Sprache nicht ausreichend mächtig, das Verständnis des Dramas erschwert habe. Ungeachtet der Sprachprobleme ernte sie – wie Belinde Bütow es annimmt – zur Ermutigung und als eine reine Sympathiebekundung viele Bravorufe und Beifallsstürme.<sup>576</sup>

In Berlin an der Hochschule der Künste, die unter dem Motto „Im Herzen Europas“ im Februar 1990 eine künstlerische Begegnung zwischen Polen und Deutschen ins Leben gerufen hat, setzt die Theaterkritik den Schwerpunkt der inszenierten *Trauung* auf die Vorführung des egomanischen Ich (in der Hauptrolle Peter Hofmann), das seine Neurosen und Komplexe, die es während des Krieges auf sich geladen habe, träumend auf Kosten der Familie auslebe. Der Rezensent Hellmut Kotschenreuther erkennt in Jerzy Jarockis Version den Einfluss von Sigmund Freud und sieht dort dessen Überzeugung von den die Wahrheit vorführenden Traumwelten vorbildlich verkörpert.<sup>577</sup> Die Berliner Inszenierung habe demnach die Enthüllung der kriegsbedingten seelischen Verkrüppelung des Protagonisten als ihren Gesamtsinn dargeboten. Kotschenreuther hält sie aber Anfang der 90er Jahre für unzeitgemäß und ist der Meinung, dass es ausschließlich am Drama liege, welches seit der Pariser Uraufführung 1964 gealtert sei.<sup>578</sup>

Über den Alterungsprozess der *Trauung* ist ein Jahr später in Salzburg kein Wort gefallen. Im Gegenteil, man gewinnt dort den Eindruck, dass das Drama auf der Elisabethbühne seine Aktualität nicht eingebüßt habe und mit großer Verve aufs Neue gespielt würde. Dazu habe die „gigantische Bühnenlösung“ und der „Mut zum Monströsen“, den die Regisseurin Renate Rustler-Ourth bei der

---

<sup>574</sup> C. Riess: Wortfelsen, die Ringe ins Wasser zeichnen. Zwei Aufführungen von Gombrowiczs *Die Trauung*. In: Die Welt, 13. Dez. 1972.

<sup>575</sup> Ebd.

<sup>576</sup> B. Bütow: Wer alles verloren hat, nur nicht seinen Akzent. Neuer Start im Hamburger Theater in der Kunsthalle mit Gombrowiczs *Trauung*. In: Die Welt, 24. Juni 1985.

<sup>577</sup> H. Kotschenreuther: Gealtertes Traumspiel. Gombrowiczs *Trauung* am Abschluß des Polen-Projektes der HdK. In: Der Tagesspiegel, 15. Feb. 1990.

<sup>578</sup> Ebd.

kontrastreichen Inszenierung zeigte, beigetragen.<sup>579</sup> Dem pompösen Hofstaat mit einem Flügelaltar-Thron im Hintergrund werde viel Platz eingeräumt. In dessen Mitte trage ein „Mini-Hamlet“ seine Monologe mit dem Ziel vor, sich selber zu verstehen. Horst Reischenböck bestimmt Henriks Standort an der Schwelle zum Irrationalen, wo er, das „aufgescheuchte, leidende Individuum“ – gespielt von Harald Krassnitzer – in der Hoffnung, die Wirklichkeit seines Elternhauses aufzuspüren, mit seiner Imaginationskraft und ihn plagenden Halluzinationen ringe.<sup>580</sup> Sein ihn stets begleitendes Gefühl, zwischen Traum und Wirklichkeit nicht unterscheiden zu können, so der Kritiker, habe sich auf die Stimmung des Publikums ausgewirkt. Wolfgang Obermüller sieht für den Protagonisten den einzigen Fluchtweg vor den nebulösen Kräften des ihn heimsuchenden Albtraums in der Realisierung des sprachlichen Codes, der ihm die Kontaktaufnahme mit den anderen Mitspielern ermöglicht hätte, die bei der Wiederkehr zu der nicht minder unerfreulichen Wirklichkeit ihm behilflich sein könnten.<sup>581</sup> Henriks Ausruf: *Wir müssen eine gemeinsame Sprache finden*, den Gombrowicz nicht vorgegeben hat, interpretiert Obermüller als den Schlüsselsatz der Inszenierung. Freise würde eher befürworten, wenn Henrik seine Mitspieler zur Suche nach gemeinsamen Zeichen aufforderte, in der Überzeugung, dass *Die Trauung* – verstanden als das frühe postmoderne Drama – sich in einer semiotischen Welt abspiele und auf deren Grundregeln aufbaue.<sup>582</sup> Wenn Henrik gegen Ende allein stehe und niemanden habe, mit dem er die Zeichen austauschen könne, müsse er sich seine Niederlage bei der Wiederherstellung der menschlichen Würde eingestehen. Freises Deutung erscheint durchaus überzeugend, und insbesondere dann, wenn man sich die Schlüsselszene vergegenwärtigt, in der Mania und Władzio zu einem absoluten Zeichen der „Gegentrauung“ erstarren.

Zu der Inszenierung in der Studiobühne Köln aus dem Jahr 1992 und der im Wiener Akademietheater aus dem Jahr 1999 liegt jeweils nur eine Rezension vor, so dass ausgeschlossen ist, ein möglichst objektives Urteil über die dortigen Interpretationen zu fällen. Der einen ist zu entnehmen, dass *Die Trauung* in Köln

---

<sup>579</sup> W. Obermüller: Rostige Säge, heiliges Schwert. Elisabethbühne Salzburg: *Die Trauung* von Witold Gombrowicz. In: Kronenzeitung, 8. April 1991.

<sup>580</sup> H. Reischenböck: Und dreimal krächte der Hahn. Wagnis bei einem Stück bislang noch nie gezeigter Literatur. In: Salzburger Volksblatt, 9. April 1991.

<sup>581</sup> W. Obermüller, (Anm. 579)

<sup>582</sup> M. Freise, (Anm. 515)

– als eine „verschwebende Don-Quichotterie“ wahrgenommen – im Banalen verankert sei und dadurch die hochartifizielle parodistische Ästhetik des Dramas verspielt habe.<sup>583</sup> Der anonyme Kritiker führt als Beispiel die Beschäftigungsmaßnahmen der bunten Hofschranzen an, die sich beim Vorsprechen der tautologischen Floskeln ununterbrochen in Kniefällen übten. Das Versagen des Regisseurs Jürgen Schnelle führt er auf die Textvorlage zurück. In Wien laut der letzt vorliegenden Rezension von Bettina Sonnenschein gehe es seriöser zu. Vor dem Hintergrund der kakophonischen Klangkulisse, die sich aus dem Geklimper eines Klaviers, ruhig gestrichenen Geigen und dem Gedröhn auf Holz und Blech ergebe, breite sich eine „vom leisen Wahnwitz beherrschte“ Szenerie aus. Worin der Wahnsinn besteht, ist anhand der spärlichen Berichterstattung nur zu vermuten und in Henriks Verlangen nach der unumschränkten Macht lokalisierbar. Ähnlich wie in Salzburg tappe Henrik in Wien – gespielt von Martin Horn – in einem dämmrigen Traumambiente mit „bewußtem Sadismus“, der gegen ihn selbst gerichtet sei.<sup>584</sup>

### **17. *Geschichte und Operette***

Die signifikanten Merkmale der *Traung* als ein Traumspiel, die in der oben geschilderten Inszenierungspraxis des Dramas zum Vorschein kommen – man denke an die sprachlichen Zauberformeln, die abrupten und überraschenden Verwandlungen der einzelnen Szenen und das Rollenspiel der Akteure – kehren in *Geschichte* (1951) wieder, einem Fragment gebliebenen Drama von Gombrowicz.<sup>585</sup> Beispielsweise führen die Worte des Vaters an den Sohn: „Die Armee täte dir gut“ die Verwandlung der Familie zu einer Musterungskommission herbei. Weil der Sohn Witold sich weigert, in den Militärdienst zu treten, verwandelt sich die Familie folglich in ein Militärgericht, das ihn zu fünf Jahren Festung verurteilt. Die Rolle des trotziges Sohnes tauscht Witold gegen die eines Gesandten, der auf dem Hof des Zaren Nikolaus II. und des Kaisers Wilhelm II. verkehrt, um zwischen den Herrschern für die Aufrechterhaltung des Friedens zu vermitteln.

---

<sup>583</sup> [anonym]: Menschen als Larven. *Die Traung* von Gombrowicz in der Studiobühne. In: Kölner Stadt-Anzeiger, 2. Juni 1992.

<sup>584</sup> B. Sonnenschein, (Anm. 572)

<sup>585</sup> Der Entwurf des Dramas *Geschichte* findet sich unter den Manuskripten, die Rita Gombrowicz den Vertrauten des Autors François Bondy und Konstanty Jeleński im Sommer 1975 übergibt. F. Bondy, K. Jeleński: Zu *Geschichte*, Fragmente. Einführung. (T, 370)

Zwei miteinander konkurrierende Welten, die der Familie und der politischen Weltbühne geraten somit in Nachbarschaft.

Auf die Traumlogik der *Geschichte* verweist jedoch weder die deutsche noch die polnische Literaturkritik. Hätte sie sich mit dem Dramafragment eingehend befasst, wäre sie sicherlich auf diese Spur gekommen. Gombrowicz selber erteilt expliziert darüber keine Auskunft; an keiner Stelle gibt er einen Hinweis auf ein Traumspiel. Nicht alles aber – so die simple Formulierung – was vom Autor nicht genannt wird, ist in dessen Werk nicht vorhanden. Witold, der Protagonist in *Geschichte* könnte theoretisch genauso wie Henrik aus der *Trauung* für einen Träumenden gehalten werden, zumal er wie dieser sich eine unrealistische Mission der Weltverbesserung vorgenommen hat. Während aber Henrik in sein eigenes Schicksal, sowie in das Schicksal seiner Mitmenschen eingreifen möchte, und an dem Zwischenmenschlichen des Alltags Interesse hat, ist Witolds Bestreben auf die Verwandlung der Weltgeschichte hin ausgerichtet.

Außerdem gibt es eine inhaltliche und strukturelle Parallele gleich im Eingang der beiden Dramen, beim Zusammentreffen des Sohnes mit seiner ihn musternden Familie. Es wird jeweils die Vorkriegszeit evoziert; beide Male kommt der Sohn nach Hause und muss sich dem in der Familie obwaltenden Verhaltenskodex anpassen. Einen besonderen Wert darauf legt der Vater, der in *Geschichte* und in der *Trauung* die Züge des Vaters von Gombrowicz trägt und mit gleicher Intensität auf den Anstand und die Sittlichkeit pocht.

Die einzige nennenswerte Untersuchung zu Gombrowiczs Theater auf deutsch, verfasst von Bondy und Jeleński,<sup>586</sup> tendiert durch die vordergründige Analyse des Erzählstoffs über die Verwandlung eines Erwachsenen in einen Jugendlichen eher zum Vergleich der *Geschichte* mit *Ferdydurke*. Im Zentrum der Untersuchung wird das Leitmotiv des Dramas, die „Barfüßigkeit“, samt seinen möglichen Applikationen und Konnotationen ausführlich behandelt. Die Autoren verbinden es in erster Linie mit dem Phänomenen der sozialen Unterlegenheit. Mit anderen Worten, barfüßig bedeutet für sie hauptsächlich – wider mein Verständnis der Metapher als der Rückkehr zum naturellen menschlichen Gebaren – das Hervorheben der Sonderstellung des einfachen Bauernvolkes, mit dem sich der Protagonist Witold in dem Stück verbündet, indem er wie dieses barfuß

---

<sup>586</sup> F. Bondy, K. Jeleński, (Anm. 346)

umherläuft.<sup>587</sup> Da das Volk in seinem ewig unreifen Gemüt und der naturgegebenen Schönheit für den Autor eine pure Erotik verkörpert,<sup>588</sup> erheben Bondy und Jeleński den nackten Fuß von Witold gleichzeitig zum Symbol des Sexuellen und ziehen von dort aus eine Verbindungslinie zum nackten Finger des Säufers in der *Trauung* und unverständlicherweise zum Schweigen von Yvonne.<sup>589</sup> Dass der nackte Fuß in Verbindung mit dem Finger des Säufers steht und dass beide an die sexuelle Sphäre denken lassen, ist nachvollziehbar. Das Schweigen von Yvonne gehört aber wegen der Abstraktheit des Begriffs nicht in das gleiche Klassifikationsraster, es sei denn, man sieht von dem Sexuellen ab und betrachtet die drei Elemente ausschließlich als äußerst prägnante Provokationsquellen.

Darüber hinaus assoziieren die Autoren das Motiv der Barfüssigkeit mit der grundsätzlichen Entspannung und Gelassenheit der menschlichen Natur, die von Gombrowicz ebenso propagiert werden und ebenso in seiner Liebe zum Gesinde wurzeln. Zur Begründung der Zuordnung führen Bondy und Jeleński als Beispiel Szenen an, in denen der barfüßige Gesandte die Herrschenden und den Marschall Piłsudzki zum Ausziehen der Schuhe animiert, mit dem Versprechen, auf diese Weise zum inneren Gleichmut und einem entspannten Verhältnis zur eigenen „persona“ gelangen zu können. Gleich, was der nackte Fuß tatsächlich bedeutet, wird es zu der Metapher des „Stiefels“ in ein konträres Verhältnis gesetzt.

*Sein nackter, 'privater' Fuß wird sich mit dem Stiefel der Geschichte messen.*<sup>590</sup>

In der Inszenierung von Jens Ehlers in Wien 1985 präsentiert sich das Leitmotiv des nackten Fußes äußerst wirksam in der ganzen Vielfalt seiner Sinngebung.<sup>591</sup>

---

<sup>587</sup> Zur Empörung seiner Eltern betritt er den Salon mit dem Sohn ihres Hausmeisters Józek. In Wirklichkeit umgibt sich der junge Gombrowicz aus dem adeligen Hause gerne mit den gleichaltrigen Bauernburschen und leidet Qualen, wenn ihn die Mutter auf den sozialen Unterschied hinweist. Heimlich bewundert er seine Spielkameraden um ihre nackten Füße und die handgewebten Hemden. Siehe PE, 15.

<sup>588</sup> *Ja, ich verabscheute den Salon, ich vergötterte heimlich den Raum, wo sich das Gesinde aufhielt, die Küche, den Stall, die Stallknechte, die Bauernmädchen ... und meine früh erwachte Sexualität ... kettete mich an diese durch ihre harte Arbeit besudelten Körper.* (G, 13)

<sup>589</sup> F. Bondy, K. Jeleński, (Anm. 346), S. 76-77.

<sup>590</sup> Ebd. S. 77.

<sup>591</sup> Es ist die erste und letzte deutschsprachige Inszenierung des Dramas. Der Regisseur Jens Ehlers gilt als Verfechter des modernen polnischen Theaters, in dem er den starken Gegenpol



Dem Regisseur sei es hingegen nicht gelungen – so Otto Hochreiter – die Verschränkung von autobiographischer Familienkonstellation und Weltgeschichte solide durchzuarbeiten.<sup>592</sup> Der Gegensatz zwischen „hohem geschichtlichen Pathos und lächerlich niederem Getriebensein“ sei nicht deutlich genug unterstrichen worden. Dennoch gehe die Botschaft des Dramas nicht unter. Die Inszenierung von Ehlers habe nach Ansicht von Hochreiter belegen können, dass der eigenständigen Kraft der Geschichte ohne weiteres nicht zu trauen sei. Die großen Machthaber der Weltpolitik einigten sich gegen Ende des Dramas/der Inszenierung über die Mobilmachung im Jahre 1914, und die Mission des barfüßigen Witold, diese zu verhindern, scheitere.

Weil *Geschichte* als Familiendrama Gombrowicz nicht die Distanz gibt, die er sucht und ihn darüber hinaus durch die Mission seines Helden in die Nähe der romantischen Tradition bringt, gibt er sie zugunsten eines neuen Dramas, der *Operette* auf.<sup>593</sup> Die Hauptproblematik von *Geschichte* wird dort fortgesetzt. Sowohl das Leitmotiv der Barfüßigkeit, in *Operette* gesteigert zur totalen „Nacktheit“, als auch der historische Kontext bleiben bestehen. Gar die gleichen historischen Persönlichkeiten wie in *Geschichte* sollten ursprünglich in einer Quadrille in *Operette* auftreten.

Für das deutschsprachige Theater in den Jahren nach der Reformbewegung der 68er wirkt Gombrowiczs Drama wegen der Apotheose der Nacktheit besonders anziehend. Seit Ende der 60er Jahre entlässt man gerne auf die Bühne entkleidete Schauspieler und zielt damit gegen die in der Wohlstandsgesellschaft der Nachkriegsjahre vorherrschende affirmative Kultur. Die körperliche Nacktheit soll diese provozieren und der verfälschten Realitätsdarstellung überführen. Laut den theoretischen Ausführungen des polnischen Theaterexperimentators Jerzy Grotowski hat sie im Sinne Gombrowiczs das Bestreben bekundet, alles

---

zum deutschen zu entdecken glaubt. Er studiert an der Graphikschule in Hamburg und an der Schauspielschule in Warschau. Als Regieassistent arbeitet er mit Andrzej Wajda, Krzysztof Zanussi, Kazimierz Dejmek und Erwin Axer. In Polen und in Deutschland setzt er sich insbesondere für Witkiewicz und Gombrowicz ein. Als Resümee seiner Arbeit in Polen dreht er den Film *Manchmal besucht der Neffe die Tante*, in dem er die Texte der beiden Autoren kunstvoll umsetzt. Siehe Plädoyer für die Barfüßigkeit. Gespräch mit Jens Ehlers. In: Die Presse, 3. Jan. 1985.

<sup>592</sup> O. Hochreiter: Doch kein Theaterereignis. Die Gruppe 80 führt Gombrowicz auf. In: Die Presse, 10. Jan. 1985.

Künstliche abzulegen, um zur Reinheit und Aufrichtigkeit des Gemüts vorzudringen.<sup>594</sup> Sie, die körperliche Nacktheit, sei mit dem Wort Entwaffnung wiederzugeben, denn bewaffnet – beispielsweise mit den Kleidungsstücken – heiße nie aufrichtig sein können. Die von Gombrowicz im Drama aufgestellte Opposition von Nacktheit und Bekleidung passt daher hervorragend in die Theaterbestrebungen der kommenden 70er hinein.

Den Schlüsselbegriff der Nacktheit verkörpert in *Operette* Albertynka, die über den beim Entkleiden bescheidenen Witold die Oberhand gewinnt. Ihre Überlegenheit äußert sich aber nicht nur in der Fähigkeit der Überwindung jeglichen Schamgefühls. Während Witold erfolglos die Gnade der anderen erbittet und vergebens versucht, deren Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, ist die im Schlaf versunkene Albertynka die stets von vielen umworbene. Der Umstand verbindet sie mit ihrer Schwester Yvonne – worauf auch Jochen Schmidt aufmerksam macht<sup>595</sup> –, der es nicht gelungen ist, ihren Wunsch zu artikulieren. Albertynka geht dagegen triumphierend aus dem Drama hervor, während Witold, aber auch Henrik und Yvonne die schmachvolle Niederlage in Kauf nehmen müssen. Sie siegt, obwohl sie sich nicht wie die anderen darum bemüht und immer nur abseits träumend der Erfüllung ihrer offen und unverblümt zum Ausdruck gebrachten Wünsche nach der Nacktheit geharrt hat. Weder die aristokratisch-dekadente noch die kommunistisch-revolutionäre Gesellschaft, die im Drama zwei agierende Hauptlager ausmachen, schaffen es sich ihrer zu bemächtigen. Unbeeindruckt von deren Parolen verwirklicht sie ihren Traum und steigt gegen Ende des Dramas nackt aus dem schwarzen Sarg empor.

Für die Kritiker, die bei der Interpretation des Stücks die Kommentare des Autors heranziehen und sich direkt auf seine Aussagen zu *Operette* berufen, proklamiert das aus dem Sarg auferstandene nackte Albertinchen die Bankrotterklärung aller Ideologien in der Atmosphäre der Versöhnung des „geschichtlichen Pathos“ mit der „göttlichen Idiotie“ und der „himmlischen

---

<sup>593</sup> Bondy und Jeleński mutmaßen, dass Gombrowicz das Drama nicht abgeschlossen habe, weil er erkannt habe, dass er dort in seinem unmittelbaren Bekenntnis zu weit gegangen sei. F. Bondy, K. Jeleński, (Anm. 346), S. 73

<sup>594</sup> J. Grotowski: Nacktheit auf dem Theater – sittlich oder obszön? In: Theater heute 1971, H. 8, S. 1-3.

<sup>595</sup> J. Schmidt: Vorsicht: Brisante *Operette*. Lavelli inszeniert Gombrowicz' letztes Stück in Bochum. In: Christ und Welt, 12. März 1971.

Sklerose“ (O, 364). Zu Recht sehen manche wie Günther Rühle in der vorgeführten Apotheose der Nacktheit einen Utopiegedanken ausgedrückt.<sup>596</sup> Der Autor hat in der Tat in der *jungen Nacktheit* und *nackten Jugend* (O, 272) das einzig erstrebenswerte Idealziel, den Rettungsanker für die Menschheit vermutet. Unter dem Phänomen des entblößten jungen Körpers verbirgt sich nämlich bei Gombrowicz die unantastbare, noch nicht ausgeformte Jugendfrische, die in ihrer Undefinierbarkeit und Unreife manche fertige politisch oder sozial gefärbte Wertvorstellungen nieveliirt. In dem aussagekräftigen Finale des Dramas skizziert der Autor sein persönliches Lebensmotto, das er als eine universelle Wahrheit in der Zukunft verwirklicht sehen will.

Bei den ersten zwei Inszenierungen des Dramas in Bochum (April 1971) und Basel (Juni 1971) wird die Kritik mit der Unrealisierbarkeit des Gombrowiczschen Ideals konfrontiert, und äußert sich missmutig darüber. Einstimmig spricht sie sich gegen Jorge Lavellis<sup>597</sup> Einfall in Bochum aus, dem auferstehenden Mädchen bewaffnete Revolutionäre zur Seite zu stellen, während sich über die dekadente Gesellschaft eine Glasglocke senke, durch die sie zu bestaunen sei.<sup>598</sup> Das finale Tableau zeigt offenbar den Sieg der kommunistisch-revolutionären Partei an, die bereit wäre, Gewalt anzuwenden, wenn jemand sich an ihr Heiligtum herantasten würde. In Basel, unter der Regie von Hans Hollmann missfällt den Kritikern, dass Albertinchen nach dem Ausstieg aus dem Sarg anstatt vor Siegesfreude zu strahlen, verwirrt und verängstigt aufgetreten sei.

*Wie die Akt-Mädchen auf wilhelminischen Postkarten steht sie da, neckisch und züchtig, etwas frierend, nicht sehr von sich und ihrem Leib überzeugt.*<sup>599</sup>

Ungeachtet der Tatsache, dass sie sich weder für die aristokratische noch für die revolutionäre Seite entscheiden könne, sei sie außerstande gewesen, ihren

---

<sup>596</sup> G. Rühle: Vorwärts, zurück ins Theater. *Operette* von Gombrowicz, inszeniert von Hollmann in Basel. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 21. Juni 1971.

<sup>597</sup> Gombrowicz hat für die Pariser Uraufführung 1970 Jacques Rosner vorgezogen. Lavelli wollte er *Operette* nicht anvertrauen.

<sup>598</sup> E. Plunien: Aus dem Happy-End hinein in die Katastrophe. Deutsche Erstaufführung der *Operette* von Witold Gombrowicz in Bochum. In: Die Welt, 8. März 1971, H. Schwab-Felisch: Aufstand fürs „nackte“ Leben. Deutsche Erstaufführung von Gombrowicz's *Operette* in Bochum. In: Frankfurter Allgemeiner Zeitung, 9. März 1971, C. N. Schwoerbel: Ungeheuer Jugend ist Sieger. *Operette* von Gombrowicz. In: Ruhr-Nachrichten, 8. März 1971.

eigenen Wunsch nach der Nacktheit zu erfüllen.<sup>600</sup> Mit Skepsis muss die Kritik dem zuschauen, wie sie im entscheidenden Moment vor eigenen Träumen und Sehnsüchten flieht und das Spektakel anti-visionär und anti-Gombrowicz enden lässt.

Die sich aufdrängende Frage, wieso das deutschsprachige Theater in Bochum und in Basel vor Gombrowiczs Utopiebild zurückschreckt, wird in der Presse nicht weiter kommentiert. Man kann nur vermuten, dass Lavelli den Entwurf der Utopie den Aufbegehrenden überlassen hat, weil er noch an die Revolutionskräfte glaubte, während Hollmann in der Folge der aufgekommenen Ernüchterung der Linksliberalen nach 1968 die Utopie der Jugend aufgegeben hat.

Das Scheitern der Utopie wird laut der Berichterstattung durch den Klamauk in den beiden Inszenierungen begünstigt.

*In der Baseler Komödie (...) fraß am Ende die Operettenform auch noch den schönsten Inhalt, die Hoffnung des armen Gombrowicz auf.*<sup>601</sup>

Bei Lavelli, berichtet Jochen Schmidt, habe die hohle Operettenform schon zu Anfang den Grundton der Inszenierung angegeben.<sup>602</sup> Noch bei geschlossenem Vorhang stolperten die „popig verummten“ Mitglieder des Damenorchesters „mit üppig quellenden Superbusen unter weiß geschminkten Gesichtsmasken“ in den Zuschauerraum und auf die Vorderbühne, indem sie lärmend ihre Geigen stimmten.<sup>603</sup> Von der *Operette*, die nach der festen Überzeugung der Kritiker den Idiotismus mit dem geschichtlichen Pathos vereinbaren sollte, sei in Bochum nur der Idiotismus geblieben.<sup>604</sup>

Das Geschichtspathos werde auch im Schiller-Theater in Berlin 1972 respektlos übergangen, was den Regisseur Ernst Schröder daran nicht gehindert habe, nach lauter komödiantisch-operettenhaften Szenen gegen das Ende der Inszenierung mit aller Kraft das Gombrowiczsche Utopiebild zu zeigen. Die Kritiker finden dort das nackte Albertinchen jung und anmutig. In ihrem

---

<sup>599</sup> R. Baumgart: Himmlischer Schwachsinn, törichte Schönheit. Hollmann inszenierte *Operette* von Gombrowicz in Basel. In: Süddeutsche Zeitung, 14. Juni 1971.

<sup>600</sup> G. Rühle, (Anm. 596)

<sup>601</sup> R. Baumgart, (Anm. 599)

<sup>602</sup> J. Schmidt, (Anm. 595)

<sup>603</sup> G. Vielhaber: Agitpr-Operette mit und gegen Gombrowicz (Bochum). In: Der Tagesspiegel, 10. März 1971.

<sup>604</sup> J. Schmidt, (Anm. 595)

unverhohlenen Drang nach der Nacktheit bemerken sie keine erotischen, bzw. sexuellen Ausdrucksmöglichkeiten, so dass Albertinchen hier wie bei Gombrowicz als Verkörperung der unbefleckten Unschuld angelegt sei und nur von einer traumhaft verklärten Nacktheit träume.<sup>605</sup> In dem Fall macht es Mühe, die von Karena Niehoff geschilderte Szene zu erklären, in der die Aristokraten, der Graf Charme und der Baron Firulet, als lässig angezogene Hippieknaben sich zu dem unschuldigen Albertinchen gesellten und ihr applaudierten, angeheizt durch ihre Nacktheit, die in der Wirklichkeit der 68er als Symbol der offen und ungebunden praktizierenden Sexualität begriffen wird. Vielleicht war Albertinchen in Berlin tatsächlich unschuldig und nur die Hippieknaben hatten ihre Bekehrung im Sinne, welche aber, wäre sie gelungen, die Dekonstruktion der Utopie zur Folge gehabt hätte. Man kann deshalb in Berlin berechtigt von einem Entwurf der bedrohten Utopie sprechen.

Die Aufmerksamkeit der Kritik gewinnt ansonsten der Modemeister Fior (Erich Schellow), der die Gegenposition im ernst zu nehmenden Spiel zwischen Adeligen und ihren Lakaien beziehe. Unter den „erlauchten Idioten“ sehen die Kritiker ihn als den einzigen, der an der Modenschau als einer Geschichtsgestaltung Zweifel hege. Zu den lärmenden Revolutionären halte er Distanz und mahne sie wegen der geplanten Bluttaten. In der lächerlichen Situation wirke er nie lächerlich. Den Respekt erweist ihm neben Niehoff auch Rolf Michaelis, der ihm gar die Hauptrolle zuerkennt.<sup>606</sup> Mit Erich Schellow als Conférencier und skeptischem Lenker des Reigens habe das Werk – so Michaelis – den Charakter eines sanft autobiographischen Künstlerdramas gewonnen. Diese Schlussfolgerung ist gerechtfertigt, weil Gombrowicz seine eigene nihilistische Auffassung von der Geschichte als Maskenfest in den Mund des Meisters legt, und wie dieser von den Zweifeln an der zukünftigen Gesellschaftsentwicklung geplagt ist.

Aus dem Schatten des Modeschöpfers tritt die Gestalt des sich ununterbrochen erbrechenden Professors heraus, in dem die Kritik Jean-Paul Sartre zu erkennen glaubt. Da Gombrowicz dazu keine Erläuterungen macht, ist davon auszugehen,

---

<sup>605</sup> W. Karsch: In Operettenschönheit sterben. Ernst Schröder inszeniert Gombrowicz *Operette*. In: Der Tagesspiegel, 30. Jan. 1972

dass sich die Kritiker bei dieser Annahme allein auf das Bild des von dem Revolutionär Hufnagel wie ein Pferd berittenen Professors stützen. Weil man einerseits darüber unterrichtet ist, dass Sartre mit den radikalen Linken sympathisiert hat und andererseits, dass Gombrowicz sonst oft auf Sartre Bezug nimmt, ist diese Parallele wohl getroffen.

Während bei den bisherigen Inszenierungen die operettenhafte Frivolität das geschichtliche Pathos überspielt, stößt man bei den Münchner Kammerspielen unter der Regie von Bohumil Herlichka im Jahr 1973 auf das umgekehrte Verhältnis. Gombrowiczs Begeisterung für den Schwachsinn der Operette spiegele die Inszenierung nicht wieder und statt dessen setze sie sehr pompös ein. Schon zu Anfang gebe sie zu verstehen, dass sie ernst vorgehen werde und dass die zauberhafte Einfältigkeit der Operette nicht im Interesse des Regisseurs liege. Benjamin Henrichs bedauert in diesem Zusammenhang, dass Gombrowiczs „pure Magie“, mit derer Hilfe er gleichermaßen mit Welttheater und Puppenspiel jongliere, bei den akrobatischen Übungen in München gestolpert sei.<sup>607</sup>

*Daß Herlichka Gombrowicz verfehlt hätte – nicht einmal das läßt sich ernsthaft behaupten. Irgend etwas passierte auf der Kammerspielbühne, irgend etwas, irgendwie – Gombrowicz war nicht dabei.*<sup>608</sup>

Auch der letzte aufmunternd wirkende Akt, – wenn auch nur wegen des splinternackten Albertinchens, das die Gemüter erhitzt – kann die Kritiker nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Inszenierung „verkorkst“ sei.<sup>609</sup>

Besser plaziert sich die *Operette* im August 1973 in Graz, dem Standort der literarischen Moderne Österreichs. Hilde Spiel, die dem Werk zwei Hauptthemen entnimmt: die Heiligwirkung der Jugend und die Proklamation der Ideologielosigkeit, findet hier nur letzteres realisiert.<sup>610</sup> Der von Gombrowicz angestrebte Bankrott jeglicher politischer Ideologie komme in den Szenen über

---

<sup>606</sup> K. Niehoff: Gift, Blut und Honig. Gombrowiczs *Operette* im Berliner Schiller-Theater. In: Süddeutsche Zeitung, 2. Feb. 1972; R. Michaelis: Zeigefinger. Witold Gombrowiczs *Operette* im Schiller-Theater Berlin. In: Theater heute 1972, H. 3, S. 12-14.

<sup>607</sup> B. Henrichs: Langweilig und irgendwie... Witold Gombrowiczs *Operette* an den Münchner Kammerspielen. In: Süddeutsche Zeitung, 22. Jan. 1973.

<sup>608</sup> Ebd.

<sup>609</sup> D. N. Schmidt: *Operette* in Fetzen. Herlichkas verkorkste Inszenierung von Gombrowiczs letztem Stück. In: Frankfurter Rundschau, 27. Jan. 1973.

den entarteten Kommunismus und über die verspotteten Mächte der Kirche, des Adels sowie in den Szenen über den zum bedauernswerten Opfer mutierten Nationalsozialismus zum Ausdruck. Nur das nackte Albertinchen, anstatt die heile Welt zu prophezeien, gleiche der „Omelette surprise eines Herrenabends“. Ihr letzter Auftritt verliere – nach dem Bericht von Spiel zu urteilen – seinen im Drama angelegten Symbolwert. Dieser, um den die Kritiker sehr wohl wissen und auf den sie immer wieder zu sprechen kommen, wird auch im März 1974 in Heidelberg verspielt. Nachdem Albertinchen (Angelika Bißmeier) sich nackt gezeigt habe, ertöne unter der im Schlussbild versammelten Gesellschaft ein lautes Gelächter, welches das Utopiebild gar nicht erst aufkommen lasse. Dadurch, als ob das schon zur Regel geworden wäre, ist dem Finale eine schlüssige gedankliche Entfaltung abhanden gekommen.

Ähnliches geschieht im Juni 1975 im Frankfurter Schauspielhaus. Im Schlusstableau nehme sich der Regisseur Hans Neuenfels die Freiheit, das nackte Albertinchen in einem Käfig einsperren zu lassen. Er verhindere das Mädchen auf diese Weise an der Vorführung eines befreienden Tanzes. Das Mädchen bleibe unbeweglich und mit ihr erstarrt das ganze Bild. Wider die Absicht des Autors seien samt dem letzten Bild auch alle vorangehenden statisch ausgefallen. Sie würden nicht – wie Günther Rühle anmerkt – im bei Gombrowicz vorprogrammierten Chaos nacheinander zerstört, sondern jedes Mal durch neu hinzukommende ausgetauscht.<sup>611</sup> Der Austausch von in sich erstarrenden Bildern wird als das gängige Charakteristikum der Frankfurter *Operette* angesehen.

Die konstatierte Statik der Bilder widerspricht Jan van der Meers These vom szenischen Triptichon als dem strukturierenden Element des Dramas, demnach nur die Bilder aus dem ersten und zweiten Akt in Erstarrung endeten, während die des dritten deutlich dynamisiert seien.<sup>612</sup>

Manche äußern sich über die vorgenommene Strukturierung des Dramas kritisch, andere hingegen werfen dem Regisseur die überzeichnete Semantik der Bilder vor. Er habe – schreibt Peter Iden – zu flink und zu grob Zeichen auf die

---

<sup>610</sup> H. Spiel: Koloniasatorische Wirkung. Gombrowiczs *Operette* in Graz. In: Theater heute 1973, H. 8, S. 58.

<sup>611</sup> G. Rühle: Auch das Leichte fällt schwer. Gombrowicz' *Operette* in Frankfurt. In: Theater heute 1975, H. 8, S. 10-11, 14.

<sup>612</sup> IJ. van der Meer: Operetka als szenisches Triptychon von Formen und Anti-Form. (Anm. 66), S. 208-231.

Bühne gesetzt.<sup>613</sup> So marschiere zum Beispiel der Graf Hufnagel mit einer Schar Hitlerjungen auf und der Priester trage ein abgebrochenes Hakenkreuz; beide vom starken „Wind der Geschichte“ angeblasen, würden an keiner Stelle auf die unbekümmerte Gattung der Operette verweisen.

*Ein wesentlicher Teil der angestregten Inszenierung (...) bestand darin, Operette schnellstens abzuschaffen.*<sup>614</sup>

Neuenfels Unterfangen, den „göttlichen Idiotismus“ und die „himmlische Sklerose“ zu ignorieren, nennt Jens Wendland eine „sehr große Enttäuschung“.<sup>615</sup>

Zwei Jahre später, im April 1977 notieren die Kritiker vorläufig einen Durchbruch in der Rezeption des Dramas und schreiben diesen dem polnischen Regisseur Kazimierz Dejmek zu, der nach den in Polen verzeichneten Erfolgen an der Seite des Choreographen Józef Matuszewski und des Bühnenbildners Andrzej Majewski sich der *Operette* im Essener Opernhaus annimmt. Es sieht danach aus, als ob das deutsche Theater den polnischen Regisseur und seine Konkretisation des Dramas schon längst erwartet hätte. Denn, wie die Kritik berichtet, sei mit Dejmek die erste, längst herbeigesehnte Interpretation des Stückes auf die deutschsprachige Bühne gekommen, deren Erfolg sie an der strikten Verfolgung der Gombrowiczschen Hinweise festmacht. Die bisherige Analyse der kritischen Stimmen bestätigt es.

Dem Stück wird in erster Linie ein Schwerpunkt gegeben, den Gombrowicz in den Vorbemerkungen zur *Operette* nennt. Jede Inszenierung, die den Anspruch erhebe, gut zu sein, habe hinter der Maske der Operette ein verzerrtes und blutendes Menschenantlitz zu zeigen (O, 364-369). Das bedeutet, dass eine leichte und einfache Form in Dekor-Funktion einen ernsten Inhalt am besten geschichtspolitischen Ausmaßes hervorbringen soll. Die Kritik sieht diese Forderung in Essen unter der Regie von Dejmek vorzüglich realisiert.<sup>616</sup> Am

---

<sup>613</sup> P. Iden: Ende in Verwirrung. Eine unverständliche Aufführung von Witold Gombrowicz' *Operette*. In: Frankfurter Rundschau, 7. Juni 1975.

<sup>614</sup> J. Wendland: Tiefe deutsche Operette. In Frankfurt inszenierte Hans Neuenfels an Gombrowicz vorbei. In: Süddeutsche Zeitung, 10. Juni 1975.

<sup>615</sup> Ebd.

<sup>616</sup> J. K. Glauber: Aus der *Operette* wird Ernst. Letztes Schauspiel von Gombrowicz mit polnischen Gästen. In: Ruhr-Nachrichten, 12. April 1977; [anonym]: W Gombrowicz's *Operette* in polnischer Regiekunst. In: Westdeutsche Rundschau, 12. April 1977; H. Jensen: Und dennoch tanzen sie... Kazimierz Dejmek's Inszenierung in Essen. In: Westdeutsche Allgemeine Zeitung, 17. April 1977; E. Plunien: Nackt aus den Ruinen. Sternstunde am Essener Theater mit Gombrowicz' *Operette*. In: Die Welt, 22. April 1977.



Anfang inszeniere der Regisseur die *Operette* entsprechend den Präferenzen der Gattung: Unter den Klängen von Léhars *Lustige Witwe* wandelten die Grafen und Gräfinnen, Barone und Prinzessinen tanzend und singend auf der Bühne. Wie marionettenhafte Masken lebten sie in ihrer „perfiden Walzerseligkeit“ tief versunken, bis die Brüchigkeit ihres Daseins nicht mehr zu übertünchen sei. Im zweiten Akt lasse sich das Abbröckeln der Fassaden dieser Operettenwelt nicht mehr aufhalten. Die Kritik konstatiert die allmähliche Verwandlung der Frivolität in schmerzenden Ernst: Die Clowns verwandelten sich in Hitler-Offiziere, in KZ-Aufseherinnen und SS-Männer; die Links-Intellektuellen „im Mao-Look“, die Gericht über die ehemaligen Faschismusanhänger halten wollten, würden zu gehetzten Horden. Die blutige Maskerade ende im versöhnlichen Auftritt eines nackten Mädchens, welches als Verkörperung einer neuen, parteiisch unabhängigen Gesellschaftsvision stilisiert werde. Auf diesem Wege sei es, der mehrheitlichen Meinung der Kritiker nach, dem Regisseur gelungen, den Bankrott jeder politischer Ideologie aufzuzeigen.

Einige unter den Kritikern konstatieren im berühmt-berüchtigten Finale einen Riss, der die Realisierung des herbeigesehnten Idealfalls wieder in weite Ferne rückt. Zur Überraschung von Hans Schwab-Felisch entscheide sich Dejmek nach so viel Einverständnis mit dem Autor am Ende doch noch gegen ihn, indem er das Mädchen ein Kostüm einer Zirkusprinzessin anziehen lasse.<sup>617</sup>

Es bleibt also festzuhalten, dass die ersehnte Utopie auch dieses Mal unberücksichtigt bleibt. Die Kritik kann nur seit der Inszenierung von Dejmek um so mehr hoffen, dass die Regieführung des Dramas im weiteren Verlauf der Rezeption neue Verbesserungsvorschläge nah am Gombrowiczschen Konzept vorlegen wird.

In dieser Hinsicht enttäuscht die nächst folgende Inszenierung im Wiener Volkstheater 1979. Vordergründig gibt es Lob. Hilde Spiel findet das Stück von Bernd Palma „frech, komisch, makaber und wie man sich’s nur wünschen kann“ verwirklicht.<sup>618</sup> Sie macht aufmerksam auf den parodistischen Darstellungsstil, in dem es gehalten sei und hebt die meisterhafte Vorführung der „göttlichen Idiotie“

---

<sup>617</sup> H. Schwab-Felisch: Die *Operette* geht weiter. Gombrowicz-Inszenierung in Essen. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 18. Juni 1977.

<sup>618</sup> H. Spiel: „Göttliche Idiotie“ am Ursprungsort. Gombrowicz *Operette* in Wien. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 19. April 1979.

hervor. Auf ihr Missfallen stößt hingegen die überspitzte Akzentuierung der politischen Konturen des Dramas, die von Gombrowicz nicht vorgegeben und lediglich insinuiert sind. Bei Palma träten Marx, Stalin und Hitler leibhaftig oder als Vermummung anderer Figuren auf. Während das Publikum daran keinen Anstoß nehme, zeige es sich gegen das Ende der Aufführung überfordert. Nach der Operetten-Persiflage und einer Polit-Satire müsse es sich auf eine Liebespantomime einstellen, zu der das nackte Albertinchen einen ebensolchen männlichen Part einlade.

Im Berliner Hebbel-Theater im Juni 1987 sei Albertinchen wieder alleine und – unterstützt durch den Schlusschoral – bewirke sie gegen Ende der Inszenierung von Henryk Baranowski einen starken parodistischen Effekt,<sup>619</sup> der laut der Vorlage an den Anfang gehört. Ein Jahr später im Landestheater Tübingen verleihe Gerhard Hess Albertinchen eine kindliche Unschuld, von der sich die „halb verweste Operettenwelt“ drastisch absetze. Vor diesem Hintergrund hebt die Kritik die Opposition zwischen der herrschaftlichen Raffinesse und dem einfachen Naturellen stark hervor. Durch die Apotheose der Nacktheit soll das Mädchen diese erfolgreich aufgelöst haben. Nach der Auferstehung aus dem Sarg nehme sie die Huldigung des „durch den epochalen Wahnsinn zerlumpfte(n) Operettenvölkchen(s)“ entgegen und erringe in den Augen der Kritik den Sieg. Dass somit das Utopiebild endlich nach Jahren auf der Bühne realisiert wird, bleibt unkommentiert. Statt dessen wird nur über Gombrowiczs Einfall reflektiert, die Maskerade des Dramas mit allzu vielen geschichtlichen Ereignissen ausgestattet zu haben. Die historische Zeit, die im Drama über die beiden Weltkriege, den Faschismus und den Kommunismus der 60er Jahre ausgedehnt ist, sprengt nach Ansicht Roland Müllers die für sie angesetzte Form.<sup>620</sup>

Ob die Historie in ihrem breit angelegten Zeitraum auch im Jungen Theater in Göttingen im Jahre 1991 vorgeführt wird, erfährt man anhand der Rezension von Ronald Meyer nicht.<sup>621</sup> Den Kritiker interessiert nur der im Drama entfachte

---

<sup>619</sup> G. Grack: *Operette* – bizarr. Hebbel-Theater mit Gombrowicz' Aufführung wiedereröffnet. In: Der Tagesspiegel, 5. Juni 1987; [anonym]: Berlin: Hebbel-Theater. In: Münchner Merkur, 10. Juni 1987.

<sup>620</sup> R. Müller: Karikatur der Karikatur. Gombrowicz' *Operette* im Landestheater Tübingen. In: Stuttgarter Zeitung, 23. Feb. 1988.

<sup>621</sup> R. Meyer: Revolution oder Nacktheit? Nacktheit oder Revolution? In: Göttinger Tageblatt, 19. Juli 1991.

revolutionäre Gedanke, den er mit der emphatisch zelebrierten Nacktheit in Verbindung bringt: Wer revoltiere, der ziehe sich wortwörtlich gerne aus. Das nackte Albertinchen erwachse zu einer Revolutionsfigur, die kämpfend ihre Wertvorstellungen erzwingen und dadurch ihre Unversehrtheit und Ungetrübtheit verliere. Den „revolutionären Kick“, den Meyer dem Drama entnimmt, findet er in der Inszenierung von Thomas Müller nicht. Die Schuld daran trage vor allem der Umstand, dass die Bühne in Göttingen mit bunt kostümiertem Volk (aus 43 Darstellern bestehend) vollgestellt gewesen sei, was dauernd die Aktionen und in der Folge die Ausarbeitung der Beziehungen gehindert und dadurch die Statik der Bilderwelt erzeugt habe. Erbarmungslos wirft der Kritiker dem Regisseur die inszenatorische Phantasielosigkeit vor.

Ein Lobeswort wird hingegen Martin Gruber erteilt, der im Künstlerhaustheater in Wien 1999 vor dem Hintergrund der Operettenmaskerade die erschreckenden Masken statt der lebendigen Gesichter gezeigt habe.<sup>622</sup> Die einander widersprechenden Ingredienzen des Dramas, der Pathos und die Albernheit, die der anonyme Kritiker als eine Doppellast empfindet und für eine Zumutung für beinahe jeden Regisseurs hält, würden zu seiner Überraschung von Gruber gekonnt auf der Bühne im gemeinsamen Wechselspiel vereint.

## **18. Gombrowicz-Jahr 2004**

Das polnische Parlament hat das Jahr 2004, an dem Gombrowicz 100 Jahre geworden wäre, zum Gombrowicz-Jahr erklärt. Angesichts der heutigen internationalen Anerkennung Gombrowiczs als Dramen- und Prosaautor ist es erstaunlich, vor dem Hintergrund der Presse-Kampagne gegen den Autor im Jahre 1963 aber erklärbar, dass sich im politischen Lager Polens Kräfte finden, die gegen die Ehrung protestieren und sich eher Jan Kochanowski zum Gedenhelden des Jahres 2004 wünschen. Der Abgeordnete der konservativ-katholischen Liga der polnischen Familien, Antoni Stanisław Stryjewski ist z.B. der Meinung, dass die Beschäftigung mit Gombrowicz Zeitvergeudung sei und dass die Nation, insbesondere die junge Generation andere Vorbilder, andere Geistesväter

---

<sup>622</sup> [anonym]: Gombrowicz – *Operette* als moderne Antiquität. In: Die Presse, 21. Aug. 1999.

brauche.<sup>623</sup> Während die einen Ängste vor dem vermeintlichen „Besmutzer des eigenen Nestes“ schüren, feiern die anderen auf Symposien, Ausstellungen und Lesungen in Polen das Werk Gombrowiczs.

Erwähnenswert ist das Symposium *Witold Gombrowicz – unser Zeitgenosse* an der Jagiellonen-Universität in Krakau (22.-27. März ), das 9. Internationale Festival *Konfrontacje Teatralne* in Lublin (6.-10. Oktober) und das 6. Internationale Festival des Jan Kochanowski-Theaters in Radom (14.-16. Oktober).

Im öffentlichen Kulturraum Deutschlands findet das Gombrowicz-Jahr nicht weniger Beachtung. Der Fischer-Verlag gibt das bereits zwei Mal komplett erschienene (im Neske- und Hanserverlag) Gesamtwerk Gombrowiczs in dreizehn Bänden noch einmal heraus.<sup>624</sup> Der Hanserverlag entscheidet sich für die Sonderausgabe von *Pornographie*<sup>625</sup> und betreut die Redaktionsarbeit Olaf Kühls im *Akzente*-Themenheft.<sup>626</sup> Darin bringt der prominente Übersetzer von Gombrowicz, Stasiuk und Masłowska die bisher unveröffentlichten Artikel von Marta Kijowska und Adam Zagajewski unter.<sup>627</sup>

Die deutsche Presse, die mit einer Reihe von Feuilletons und Rezensionen zu den Jubiläumsfeierlichkeiten ihren Beitrag liefert, behandelt sowohl die neuste Veröffentlichung des Gesamtwerks als auch die Sonderausgabe des *Akzente*-Themenheftes. Ina Hatwig rühmt Kühl für seine kluge und einfühlsame Auswahl der Texte,<sup>628</sup> Gregor Dotzauer nennt sie hochinformativ und unterhaltsam<sup>629</sup>. An *Pornographie* schätzt man atemberaubende Erfindungen, das grandiose Tempo,

---

<sup>623</sup> Zit. nach. O. Kühl: Deutsche Dichter, polnische Wiedergeburten. Witold Gombrowicz zum 100. Geburtstag. In: *Akzente*, Jg. 51, 2004, H. 3, S. 193.

<sup>624</sup> Vermutlich um das Werk Gombrowiczs einem breiteren Publikum bekannt zu machen, bietet der Fischer-Verlag eine preisgünstige Dünndruckausgabe an.

<sup>625</sup> W. Gombrowicz: *Pornographie*. Aus dem Polnischen von Walter Tiel und Renate Schmidgall. Mit dem Nachwort von Ingold Felix Philipp und Essay von Poul Vad. Hanser Verlag. München, 2004.

<sup>626</sup> *Akzente*, Jg. 51, 2004, H. 3. Der Herausgeber Olaf Kühl, zur Zeit der Russladreferent in der Staatskanzlei des Berliner Bürgermeisters Wowereit, erhält am 3. Juni 2005 den Karl Dedecius Preis der Robert Bosch-Stiftung. Außer der polnischen übersetzt er auch russische und serbokroatische Literatur ins Deutsche.

<sup>627</sup> M. Kijowska: Seltsame Dreieinigkeit. Witold Gombrowicz – Bruno Schulz – Stanisław Ignacy Witkiewicz. In: *Akzente*, (Anm. 626), S. 232-238; A. Zagajewski: Gombrowicz und die verdächtigen Schriftsteller. In: *Akzente*, (Anm. 626), S. 247-254.

<sup>628</sup> I. Hatwig: Hochmut als Form. In: *Frankfurter Rundschau*, 8. Sept. 2004.

<sup>629</sup> G. Dotzauer: Gombrowicz? Gombrowicz! In: *Der Tagesspiegel*, 25. Juli 2004.

die Verführungskraft<sup>630</sup> und die Poetik des „zielgehemmten Sexuellen“<sup>631</sup>. Ansonsten werden einleitend die markanten Perioden aus Gombrowiczs Leben aufgezählt und mit der Hervorhebung des Berliner Aufenthaltes nachgezeichnet. Der Schwerpunkt liegt auf der neu-alten Heraufbeschwörung des gegenseitigen prekären Verhältnisses von Gombrowicz zu seiner Heimat und den sich wiederholenden Verweisen auf seine mühsame und hindernisreiche Laufbahn als Schriftsteller. Rüsmierend erinnert man sich gerne an Gombrowiczs literarische Errungenschaften auf dem Gebiet der Groteske und Parodie und preist ihn als den „Meister des höheren Blödsinns“<sup>632</sup>. Die Ettiketierungen wie ein „aristokratischer Anarchist des Geistes, Priester, Clown und Sklave seiner Kunstreligion“,<sup>633</sup> ein Surrealist<sup>634</sup> oder ein „Außenseiter aus Passion“<sup>635</sup> sind nach wie vor vorherrschend.

Aus dem Umkreis der Gombrowicz wohlgesinnten, unkritischen Pressestimmen ragen besonders zwei hervor. Es sind die Feuilletons von Adam Zagajewski und Richard Kämmerlings, die sicherlich eher zufällig als abgesprochen in der Auffassung übereinstimmen, dass Gombrowicz ein begnadeter Chronist und Prophet des 20. Jahrhunderts gewesen sei.<sup>636</sup> Ebenso bei der Wahl ihres Lieblingsbuches sind sie sich einig. Kämmerlings nennt *Das Tagebuch* die „unerschöpfliche Schatztruhe“, Zagajewski schätzt den darin entblößten Gombrowiczschen Geist des Raffinements und des Spottes. Die Meinungen der beiden Autoren gehen erst beim Thema der Unreife auseinander. Kämmerlings sieht ihren sonst bevorzugten existenziellen Aspekt von einer sozialpolitischen Deutung überlagert. Die Unreife symbolisiere für ihn – wie einst für Hans Mayer – die „verspätete“, gesellschaftlich und kulturell rückständige polnische Nation

---

<sup>630</sup> H. Böttiger: Wir sind erst einmal nichts. Es geht nicht nur um *Pornographie*: Zum 100. Geburtstag des Witold Gombrowicz. In: Die Welt, 14. Aug. 2004.

<sup>631</sup> M. Rutschky: Der Graf und die Jungs. In: Frankfurter Rundschau, 8. Sept. 2004.

<sup>632</sup> C. Krauss: Mit zwanzig ist man Brandstifter, später Feuerwehrmann. Wiedergelesen zum Hundertsten: der Roman *Pornographie* und einiges andere von Witold Gombrowicz. In: Stuttgarter Zeitung, 4. Aug. 2004.

<sup>633</sup> G. Dotzauer: Gombrowicz? Gombrowicz! In: Der Tagesspiegel, 25. Juli 2004.

<sup>634</sup> M. Rutschky, (Anm. 631)

<sup>635</sup> G. Decker: Ein Fisch mit vielen Gräten. Zum 100. Geburtstag von Witold Gombrowicz. In: Neues Deutschland, 4. Aug. 2004.

<sup>636</sup> A. Zagajewski: Warum Gombrowicz? Schmerz und Trotz, Skepsis und Ironie – ein Schriftsteller im 20. Jahrhundert. In: Neue Zürcher Zeitung, 31. Juli/1. Aug. 2004; R. Kämmerlings: Den Geist am Nackenfell packen. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 31. Juli 2004.

der Zwischenkriegszeit und den Zustand ihres speziellen Minderwertigkeitskomplexes.

Zagajewski wiederum stellt Gombrowiczs Ideal der Unreife kategorisch in Frage, weil er die Reife für reichhaltiger und selbstgenügsam hält, da sie je nach dem Menschentypus die sprudelnde Energie der Unreife auch beinhalten könne. Erwähnenswert ist außerdem, dass Zagajewski als erster in der Gombrowicz-Forschung die Deutung des in *Ferdydurke* geschilderten Polnischunterrichts als Parodie ablehnt. Die Worte des Lehrers, die sich stets auf ein und dieselbe Formel über Słowacki beschränken – dieser sei ein grosser Dichter – zeugen für Zagajewski nicht von der bloßen Verkümmertheit der literarischen Reflexion, sondern von der Sprachlosigkeit, die der Respekt vor dem Dichter der Romantik hervorgerufen hat.

Außer der regionalen und überregionalen Presse sind in Gombrowiczs Jubiläumsjahr auch der Rundfunk und das Fernsehen im Einsatz. Schon am 8. Februar strahlt der Radiosender *MDR* zum 100. Geburtstag von Gombrowicz einen Bericht unter dem Titel *Befreit euch von der Form* von Aleksandra Scheibner aus, die die exzentrische, den Zeitgenossen unbequeme Natur des Autors betont. Am 4. August kommt die Sendung im Deutschlandfunk, vorbereitet von Marta Kijowska, die das Interesse an der Vielfältigkeit des Schaffens von Gombrowicz zu wecken sucht. Sie berichtet von seiner mühsamen schriftstellerischen Laufbahn, nennt die Rebellion gegen die Form als sein Hauptziel und subsumiert unter der Groteske all seine literarischen Mittel. Ein Beitrag von Marian Marzyński, ausgestrahlt am 29. November 2004 von *arte*, gibt vorwiegend Einblicke in die argentinische Lebensperiode des Dichters. Die Ausschnitte aus seinen inszenierten Prosa- und Dramenwerken (*Ferdydurke* und *Die Trauung* in der Regie von Waldemar Śmigalski und *Trans-Atlantik* von Krzysztof Galos) bieten das zwischen Ernst und Komik oszillierende Panorama seines Gesamtchaffens.

Am 2. Mai liest Olaf Kühl aus dem *Tagebuch* im Landhaus Dahlem. Am 18. August zeigt er sich mit Elke Wehr im Podiumsgespräch über Gombrowicz aus der Sicht zweier Kulturen vertieft. Bei der deutschen Erstaufführung der Verfilmung von *Pornographie* (2003, Jan Jakub Kolski) am 24. September in der Reihe *Literatur auf Celluloid* in Berlin ist Kühl ebenso anwesend und moderiert

anschließend die Diskussion mit Rita Gombrowicz. Zusätzlich trägt er auf Symposien in Krakau und Brieg mit neuen Themen bei: *Ego i autentyczność: Gombrowicz, Wilde i Gide* und *Das Ich und der freie Wille bei Witold Gombrowicz*.

Den bis jetzt noch fehlenden Brückenschlag zwischen deutschen und polnischen Bemühungen um das Erbe Gombrowiczs schaffen anlässlich seines Geburtstages mit gemeinsamen Kräften die deutschen und polnischen Slavisten, die vom 30. Juni bis zum 3. Juli zu einem Symposium *Gombrowicz und die Deutschen* in Brieg (Polen) unter der Schirmherrschaft Alexander Lawatys (Hamburg) und Marek Zyburas (Breslau) zusammentreffen. Das breite Themenspektrum reicht von Meditationen über Gombrowiczs philosophische Implikationen und seine Poetik des Körpers über den unvergesslichen Aufenthalt in Berlin bis hin zur Diskussion über die Aufführungsgeschichte seiner Dramen.

### **19. Zusammenfassung**

Von allen Werken Gombrowiczs erhält *Yvonne, die Burgunderprinzessin* den größten Zuspruch seitens der deutschsprachigen Kritik. Der Grund ist die polarisierende Wandlungsfähigkeit der Protagonistin auf der Bühne. Yvonne wird eindeutig zum Maßstab beinahe jeder Konkretisation (lediglich einige Male gibt sie ihre führende Rolle an andere Mitspieler ab, an den Todesboten, an den Prinzen oder an den König).

In der Anfangsphase, besonders nach der Erstaufführung in Dortmund 1964, wird Yvonne so gesehen, wie Gombrowicz es sich selber gewünscht hat, d.h. vorwiegend hässlich, auffallend schweigsam, geistig unbeweglich und emotional unterentwickelt. Damit wird der Werktreue Genüge getan. Gegen den Willen des Autors wird *Yvonne* 1964 aber als ein absurdes Theater nach dem Modell von Samuel Beckett und Eugène Ionesco rezipiert. Die radikale Passivität der Frauenfigur inmitten der maroden Königsgesellschaft spiegelt also zweierlei wider: erstens die Unbeweglichkeit der Konventionen des deutschen Theaters zur Zeit der konservativen Adenauerära; zweitens – vor dem Hintergrund des rezipierten absurden Theaters – die ersten Anzeichen des Protestes gegen restaurative Vorsätze jener Zeit in der Politik wie in der Literatur. Schon 1966, in dem Jahr der Veröffentlichung von Herbert Marcuses Schrift *Die Kritik der*

*reinen Toleranz*, bricht Yvonne auf der Wuppertaler Bühne ihr Schweigen und drückt mit einem von Gombrowicz nicht vorgegebenen Satz: „Ich beuge mich nicht“ ihre Protesthaltung aus. Diese verstärkt sich im Zuge der 68er-Bewegung, deren Parole der Natürlichkeit ihre ideale Verkörperung in der Gestalt Yvannes findet. Einen Extremfall präsentiert Wilfried Minks im Jahre 1971. Im „Bremer-Stil“ des übersteigerten, brutalen Aktionismus zeigt er sowohl den Königshof als auch die kleinwüchsige Protagonistin von der gar diabolischen, exzessiv-bösen Seite. Nicht unumstritten jedoch ist die Rolle Yvannes als Auslöser des allgemeinen Taumels und der allumfassenden Gewalt. Denn die Königsfamilie steht ihr von Anfang an im exzentrischen Verhalten und Äußeren in nichts nach. Man fällt übereinander her und tötet bedenkenlos seinen Nachbarn. Alles geschieht im Sinne der programmatischen, die Seele therapierenden Schockwirkung des emanzipierten Theaters der späten 60er. Minks' *Yvonne*-Inszenierung spiegelt dabei deutlich die Einflüsse der Theaterkonzeptionen Antonin Artauds. Nur am Rande der Besprechungen erscheint der Vorwurf Peter Idens, die *Yvonne* in Bremen, ein „pervertiertes Märchen“, habe bedauerlicherweise durch die absichtlich hervorgekehrten Schockeffekte den im Drama angelegten Diskurs über das Theater überschattet. Keiner scheint sonst an den Exzessen auf der Bühne Anstoß zu nehmen.

Nicht minder turbulent ist die Inszenierung von Luc Bondy (Okt. 1980). Die Turbulenz ist hier aber weniger an die Grausamkeit als vielmehr an den Klamauk gebunden. Durch die penetrante Schweigsamkeit der Protagonistin verlieren alle den Verstand: die Königsfamilie verlegt ihre Residenz in die Küche. Durch die klamaukhafte Handlungsführung und zusammenhanglose Szenendarbietung verweist der Regisseur auf die postmoderne Moral der „vernunftskleptischen Heftigkeit“ der achtziger Jahre. Seine Inszenierung bekommt das Etikett des „grotesken Schautheaters der gesellschaftlichen Peinlichkeiten“ zugewiesen.

Die Münchner Inszenierung von Ingmar Bergmann aus dem Jahr 1980 hat mit der von Luc Bondy außer dem gelegentlichen Klamauk nichts gemein. Denn Bergmann lässt wieder die Ruhe und die Resignation in das Drama zurückkehren. Vor dem Hintergrund der sich steigernden Slapstickkomik provoziert hier die untätige Yvonne durch ihr besonders abstoßendes und hässliches Gebaren, das an eine geistige Behinderung denken lässt. Die wiederholte Darstellung Yvannes als



wehrlose und verwahrloste Außenseiterin lässt sich aus der bedrückenden Stimmung auf westdeutschen Bühnen am Übergang zu den achtziger Jahren erklären. Die Bergmann-Inszenierung, davon nicht unberührt, hinterlässt trostlose, weil verwüstete Seelenlandschaften.

Mitte der 90er Jahre knüpft Karin Beier mit ihrer Inszenierung (Hamburg 1996) an den Aktivismus der Hauptfigur aus den 70ern an und erreicht damit einen Durchbruch, dessen erste Vorzeichen bei Tamás Ascher in Wien 1995 zu beobachten sind. Hier zeigt sich Yvonne zum ersten Mal verliebt. Weil ihre Gefühle aber nicht erwidert werden können, verzweifelt sie und empfindet schließlich den Tod als Erlösung. Bei Beier erwirbt Yvonne die ihr lange vorenthaltene Fähigkeit zu lieben und wird aufrichtig geliebt, denn sie ist attraktiv und begehrenswert und weiß ihre Ideale geschickt und selbstbewusst zu verteidigen. Erst in Hamburg schafft sie den Wandel von einem „willenslosen Opfer“ zu einem „Bündel von Energie“. Die Grundsätze der Neuen Frauenbewegung wie die weibliche Authentizität oder der Selbserfahrungsdrang spiegeln sich so in der Yvonne der 90er deutlich wider: Bevor sie noch mit einer heldenhaften Geste freiwillig und mutig in den Tod geht, macht sie den Prinzen zu ihrem treuen Komplizen, der sich ihrem Beispiel folgend auszieht. Yvonne benutzt daraufhin ihren entblößten Körper und den Körper des Prinzen als Waffe gegen die opportunistische Haltung ihrer Umwelt. Indem sie ihre Mitspieler schockiert, zieht sie auch durch sexistische Aktionen das Publikum in Mitleidenschaft und trifft damit den Nerv der Theaterzeit, in der die zur Schau gestellte Körperlichkeit in ihrer unmittelbaren Wirkung hohe Konjunktur hat. Entgegen Hans-Thies Lehmanns Theorie des „postdramatischen Theaters“, laut der sich der ausgestellte Körper durch Selbstreferenz auszeichnet,<sup>637</sup> wird Yvones Nacktheit eindeutig zum Zwecke der Entblößung der Doppelmoral ihrer Mitmenschen instrumentalisiert. Obwohl sie in den Inszenierungen Mitte der 90er über ihr Leben selbst bestimmt und das Leben der ihr sexuell hörigen und geistig unterlegenen Männer nach Belieben manipuliert, wird sie von der Gesellschaft benutzt und umgebracht. Die Regisseurinnen Karin Beier, Amélie Niermeyer

---

<sup>637</sup> *Der dramatische Prozeß spielte sich „zwischen“ den Körpern ab, der postdramatische Prozeß spielt sich „a-m“ Körper ab.* H.-T. Lehmann: „Postdramatisches Theater“. Frankfurt a. Main 1999, S. 367.

und Andrea Moses beklagen damit die zwar emanzipierte, aber immer noch nicht gleichberechtigte Position der Frau.

Ende der 90er steht die Münchner Inszenierung von Niermeyer (1998) – beeinflusst durch katastrophische Endzeitstimmungen – unter dem Zeichen des totalen Sinnverlustes. Die Kritiker erkennen, dass es müßig ist, die Protagonistin als eine bestimmte Person zu identifizieren und belassen es deshalb bei einer unausgefüllten „Leerstelle“.

Angesichts der zusammengefassten Kritikerurteile lässt sich feststellen, dass Yvonne eine breite Skala an Eigenschaften aufweist, die bei weitem Gombrowiczs Intentionen übertrifft. Sie zeichnet sich zum einen durch hartnäckige Stummheit und Unbeweglichkeit aus, zum anderen durch aggressive Handlungsfähigkeit. Bei all den offensichtlich soziokulturell bedingten Modifizierungen ihrer Gestalt bleibt einiges konstant: Yvonne wird immer aus der homogenen Gesellschaft ausgeschlossen, und die sie ausschließende Gesellschaft fungiert stets als Sinnträger des das Individuum unterdrückenden Kollektivs. Während die Protagonistin den Ernst des Lebens verkörpert, wirkt die sie umgebende Welt – gleich ob sie die kleinbürgerliche Gesellschaft der 50er, das ehemalige DDR-Milieu oder die High-Society der 90er abbildet – stets lächerlich und verängstigt. Und weil Yvonne mit sich selber einig ist, und fern jeglicher Bestrebungen nach der Macht, erhebt sie sich einmal ruhig, ein anderes Mal wütend über die Fehler und Unzulänglichkeiten der anderen. Unabhängig davon, von welcher Seite sie sich präsentiert, wird sie immer beunruhigen und provozieren. Ihr Wunsch, den rebellierenden Prinzen dauernd an sich zu binden, geht dennoch nicht in Erfüllung, so dass sie letztlich immer scheitern muss und vom Todesurteil (welches das Drama fordert) nie verschont bleibt.

Das Drama erscheint wegen des ihr zugeschriebenen universalistischen Charakters zeitlos und lässt sich deshalb leicht in Einklang mit jedem geistigen und soziopolitischen Klima der jeweiligen Epoche lesen, aufführen und rezipieren.

Während unter *Yvones* Konkretisationen unzählige sind, gibt es hinsichtlich der *Trauung* nur wenige sehenswerte. Auffallend große Resonanz erfährt die Berliner Inszenierung von Ernst Schröder (1968). Die Träger der Sinngebung sind hier der heimkehrende Soldat Henrik und sein Gegenspieler, der Säufer. Während

Henrik durch die Legitimation seiner Liebesbeziehung zum Mädchen Mania die Wiederherstellung einer heilen Welt anstrebt, durchkreuzt der Säufer, der den Krieg nicht vergessen machen will, alle seine Pläne.

Das Stück oszilliert deshalb zwischen der ersehnten Würde und deren Zerfall, zwischen dem positiv konnotierten Wort der Trauung und der Geste des ordinär erhobenen Fingers. Der Körper (=Finger), im postmodernistischen Sinne neben der Sprache und den Bühnenrequisiten ein gleichwertiges Inszenierungsmaterial, gewinnt zum Schluss die Oberhand. Er, vom Krieg gebrandmarkt, unterbindet den philosophischen Disput (die Sprache) und macht das Aufkommen einer besseren Zukunft unmöglich. Schröders *Trauung* ist demzufolge als ein Antikriegsdrama markiert.

Auch in diesem Fall lässt sich der Einfluss der aktuell obwaltenden soziokulturellen Norm auf die Sinnkonstituierung des Aufführungstextes nicht verhehlen. Diese fordert als Folge der Jugendrevolution 1968, dem Zeitpunkt der Inszenierung, nicht nur sexuelle Freizügigkeit, Befreiung von Konsumzwängen und Frauenemanzipation, sondern auch eine pazifistische Haltung. Der siegreich ausgestreckte Finger des Säufers bringt außer den Assoziationen des gegen die Vernunft gerichteten Krieges (aktuell in Vietnam) die sexuelle, nicht minder destruktive Komponente ins Deutungsspiel.

Die Inszenierungen des Dramas in den 70er Jahren setzen sich von Schröders Trauungsvariante ab, so dass diese eine Sonderposition einnimmt. Der Grund dafür liegt in den szenischen Arrangements: in Berlin ist der theatralische Raum in die Ebene der Wirklichkeit und des Traums einteilt; in Essen, München, Zürich und Wiesbaden durchdringen die Traum- und Realitätsebenen einander. Während die einen Kritiker die erste Variante lobend hervorheben, sprechen sich die anderen eindeutig für die zweite aus. Es herrscht auch Uneinigkeit darüber, welcher Gattung das Stück zugeschrieben werden soll.

Wird Schröders Inszenierung als ein vorausweisendes postdramatisches Antikriegsstück gedeutet, so ordnet man die Inszenierungen der 70er Jahre aufgrund der Rollentransformationen, des häufigen Wechsels von Schauplätzen und der allgemeinen Verschwommenheit des aufgeführten Bildes der Gattung Traumspiel ohne nähere Konnotationen zu. Für den Paradigmenwechsel in der Deutungsgeschichte der *Trauung* ist die ästhetische Norm nicht ohne Bedeutung,

die seit der Desillusionierung der 68er Jugendbewegung die Forderungen nach der Politisierung des Theaters zurückstellt und statt dessen die Pluralität und Widersprüchlichkeit thematisiert. Man denke besonders an Claus Leiningers Inszenierung in Essen (1972), in der die Szenerie aus durchlöchernten Wellblechwänden, umgestürztem Kruzifix, Kanzel, Sandsäcken und schwebenden Kronleuchtern den lemurenhafte Menschengestalten in zerfetzten Kostümen als Handlungshintergrund dient.

Seit den 80er Jahren interessiert sich kaum jemand im deutschsprachigen Raum für die *Trauung*; es finden zwar gelegentlich noch Aufführungen statt (die letzte am 27. Jan. 1998 in München an der Hochschule für Musik), weil sie aber in der Presse kaum Widerhall finden, lässt sich keine Tendenz bei dessen Sinnkonstituierung festmachen. Nur eines kann mit Sicherheit festgestellt werden: Hat das für die *Trauung* aussagekräftige Element des Wortes in den 60er Jahren den Kampf zugunsten des Körpers verloren, um in den 70ern in der träumerischen und nebulösen Atmosphäre des Theaters unterzugehen, haben die späteren Jahre das Wort als ein autonom regierendes Zeichen in der direkten Konfrontation mit dem Körper wiederbelebt.

Die *Operette* feiert unter den äußerst günstigen soziokulturellen Aufnahmebedingungen Erfolge auf der Bühne der 70er. Weil das Drama 1966 als Apologie der Jugend konzipiert wurde und die Inhalte der revolutionären 68er-Bewegung vorwegnahm, wurde es in Westdeutschland nur begrüßt. Der Umstand, dass Gombrowicz einer Frau seinen Utopieentwurf anvertraut – da nach 1968 ihre Rolle im gesellschaftlichen wie im privaten Leben bedeutend aufgewertet wurde – , bringt ihm offenbar noch mehr Sympathiebekundungen seitens der zeitgenössischen Theaterkenner. Sinngebend ist die Hauptfigur des Dramas, das schweigende Mädchen Albertinchen. Sie macht die Nacktheit ihres Körpers, die die vollkommene Aufrichtigkeit demonstrieren soll, zu ihrem Markenzeichen, und zeigt sich damit von den theoretischen Ausführungen Jerzy Grotowskis stark beeinflusst. Wird Yvonne als einer Außenseiterin die Aufgabe des Aufrüttelns der konformen und verlogenen Gesellschaften zuteil, so vertraut man dem Albertinchen einen Utopieentwurf an, der auf die ideologiefreie Zukunft im Zeichen der ewigen Unmündigkeit abzielt. Weil die Utopie in der letzten Szene des IV. Aktes realisiert werden soll, richtet die Kritik ihr Augenmerk

hauptsächlich auf diese. Damit wird zugleich die Gesamtbedeutung auf die Teilbedeutung der letzten Szene reduziert. Den Rahmen dieser Bedeutung bildet die Versöhnung des „geschichtlichen Pathos“ mit der „operettenhaften Idiotie“, die selten auf der Bühne gelingt. Man harrt des Utopiebildes entweder vor dem Hintergrund des parodierenden Klamauks oder des Ernstes der blutigen Geschichte des 20. Jahrhunderts.

Wird das Utopiebild im Finale realisiert – was auch dem Wunsch des Autors entspricht – dann gilt die Inszenierung als gelungen. Von den zahlreichen Inszenierungen wird nur die Berliner aus dem Jahr 1987 dem von der Kritik aufgestellten Kriterium gerecht. Vor langem Warten anspruchslos geworden, nimmt man sie ohne große Emotionen wie selbstverständlich auf. In den Inszenierungen davor wird aus der Sicht der Kritik stets eine Verhinderungsstrategie entwickelt, die das Aufkommen des Utopiebildes unmöglich gemacht hat. Mit Ausnahme der erwähnten Berliner Inszenierung ist Albertinchen jedes Mal daran gehindert, ungezwungen und siegesgewiss aufzutreten. Entweder wird sie von den bewaffneten Revolutionären begleitet (Bochum, 1971), in einem Käfig eingesperrt (Frankfurt, 1975), oder sie muss ihren nackten Körper einem ebenso nackten Mann anbieten (Wien, 1979).

Seit Dejmeks vielversprechender und bejubelter Inszenierung des Jahres 1977 ist *Operette* nur sporadisch gespielt worden, weil im Laufe der Zeit, und verstärkt nach dem Fall der Berliner Mauer 1989 und den damit einhergehenden Enttäuschungen des „goldenen Westens“, die Utopien keine Konjunktur mehr haben.

Während bei der Rezeption der Theaterstücke *Yvonne* die Spitzenposition belegt, kann im Bezug auf die Prosawerke kein eindeutiger Favorit genannt werden. Man wird hier mit einem Konglomerat aus Erzählungen, Romanen und autobiographischen Schriften konfrontiert, die alle in einem komplementären Verhältnis zueinander stehen, wobei *Ferdydurke*, *Pornographie* und *Kosmos* besonders eng miteinander auf struktureller wie thematischer Ebene verbunden sind. Ein Sonderstatus fällt dem Roman *Trans-Atlantik* zu, weil er nicht nur das stark hervorgehobene Autobiographische mit den Elementen der Groteske und der „schwarzen Magie“ am geschicktesten zu verbinden weiß, sondern auch durch die explosive Mischung der Sprachqualitäten des sarmatischen Barock und der

unzähligen Neologismen auffällt. Als seine Eigentümlichkeit gilt auch die auf die Spitze getriebene Parodie auf das übersteigerte Nationalbewusstsein der Polen und auf das Emigrantendasein schlechthin. Gombrowiczs Humor in dem Buch wird als typisch slavisch empfunden und lässt an Gogol denken. Insgesamt wird *Trans-Atlantik* als ein in sich geschlossenes, radikales Sprachkunstwerk gefeiert. *Die Besessenen*, tatsächlich nur eine Fingerübung des Autors, wird trotz der eigenen Ausstrahlungskraft weitgehend unterschätzt.

Ähnlich wie bei den aufgeführten Dramen divergieren die Kritikerurteile über ein- und dasselbe Prosawerk stark voneinander. *Ferdydurke* wirkt z.B. abgedroschen sowie höchst innovativ. Man findet einerseits Anstoß an den skurrilen Einfällen im Buch wie an dem Duell auf Grimassen, oder an jeglichen Sinnes entbehrenden Schimpfkanonaden und führt sie andererseits als Beweis für Gombrowiczs Genialität. Man tut sich auch schwer bei der Entscheidung, ob die auf den surrealistischen Bildern fußende Sprache oder der Inhalt, die Problematik des Infantilismus, den ästhetischen Wert ausmachen. Den Kritiken des *Tagebuch* ist zu entnehmen, wie extrem die Person des Autors, der zur interpretatorischen Instanz erhoben wird, polarisiert. Während die einen ihn für einen unausstehlichen Provokateur und unverbesserlichen Chauvinisten halten, stellt er für die anderen einen aufgrund des ihm jahrelang missgönten Erfolgs verunsicherten und bescheidenen Menschen von einer ausgesprochen kosmopolitischen Weltanschauung dar. Einerseits ist er der Geschichtsschreiber und Prophet, andererseits ein Clown und unverbesserlicher Phantast. Das *Tagebuch* selber wird aufgrund der vielen angesprochenen aber nie ausdiskutierten Themen zum einen zum wahren Exempel seiner Gattung, zum anderen zu einem „ unreinen Tagebuch“. Bei der Besprechung von *Pornographie* streitet man über dessen obszönen bzw. subtilen Inhalt. Die Blickrichtung hängt davon ab, ob der Protagonist mit seinem Doppelgänger als Duo die zwei Jugendlichen voller Wollust und Begierde ansehen, oder als zwei senile Herren lediglich Nostalgie im Hinblick auf das junge Alter empfinden. *Trans-Atlantik* wird als eine Satire auf das Emigrantendasein (generell oder spezifisch auf das Dasein der polnischen Emigranten in Argentinien) und als ein autobiographischer Roman rezipiert. *Die Besessenen* ist einerseits eine gehetzte, erzähltechnisch mangelhafte Schreibaarbeit, andererseits ein höchst spannender

Abenteuerroman. Ausnahmsweise scheint bei *Kosmos* Einstimmigkeit darüber zu bestehen, dass der Roman gekonnt die Auflösung der Wirklichkeit in einzelne Details demonstriert und dem metaphysischen Roman zuzuordnen sei.

Bei den Dramen ist es nur *Yvonne*, die ihre Figurmodelle in Shakespeares *Hamlet*, in Büchners *Leonce und Lena*, *Undine* von Giraudoux und in Handkes *Kaspar* zugewiesen bekommt; bei der Prosa werden alle Werke in ein dichtes Netz von intertextuellen Bezügen eingesponnen. *Ferdydurke* wird auf Sartres *Ekel*, Grass' *Blechtrommel* und Kafkas *Verwandlung* verwiesen, *Pornographie* auf Kirkegaards *Tagebuch des Verführers* und *Gefährliche Liebschaften* von Choderlos de Laclos, *Trans-Atlantik* an Nikolaj Gogol und Charles Dickens, *Die Besessenen* auf Heinrich Manns *Die große Sache* und Patrick Süskinds *Parfüm*.

Die Sinnggebung resultiert bei der Prosa aus den einzelnen von der Kritik gewonnenen Leitideen. Die Idee des determinierenden Anderen bildet eine Konstante, während das Phänomen der Unreife in ihrer Dialektik, das des Narzissmus, der Auseinandersetzung mit Polen, der Faszination für das Gemeine und der Liebe zum gegenständlichen und körperlichen Detail in jedem Werk mit Ausnahme der *Besessenen* mit differenziertem Ausprägungsgrad vorkommt. In den Erzählungen existieren sie laut den Rezensionen noch alle nebeneinander, ungeordnet und unausgereift im Anfangsstadium. Der Regelfall ist aber der, dass eine Idee jeweils die Hauptfunktion ausüben soll, während die übriggebliebenen als unzertrennliche Hilfsorgane fungieren. In *Ferdydurke* wie in *Pornographie* herrscht die Idee der Unreife über das semantische Handlungsgefüge, in *Trans-Atlantik* die Idee der kritischen Stellungnahme zu Polen, in *Kosmos* die Liebe zum Detail und im *Tagebuch* wie in den anderen autobiographischen Schriften die Egomane. Jeweils wird ein Held bzw. ein Paar auserkoren, der oder das die vorhandene Idee verinnerlicht und sie in einem parodistisch-grotesken Spiel vorführt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die genannten Leitideen sich in der Prosa über ihre Verkörperungsinstanzen erheben und demnach im Vordergrund bleiben. Das Drama stellt hingegen den verkehrten Fall dar. Als erstes interessiert und bewegt die Zentralfigur (=die Verkörperungsinstanz), die erst nachdem sie ihre Reize oder Abscheulichkeiten demonstriert hat, erlaubt sie dann aus diesen das Drama tragende Leitideen abzuleiten.

Der letzte Satz soll die Ausführungen auf einen gemeinsamen Nenner bringen: Während Gombrowiczs Prosa im Spiegel der Literaturkritik als ein Werk der verkörperten Ideen erscheint, zielt das aufgeführte Drama auf die ideelle Verkörperung hin.



## **Abkürzungen**

AS = *Argentinische Schriften*

B = *Bacacay*

Bes = *Die Besessenen*

F = *Ferdydurke*

G = *Gespräche (Eine Art Testament)*

I = *Yvonne*

O = *Operette*

P = *Pornographie*

PE = *Polnische Erinnerungen*

T = *Die Trauung*

TA = *Trans-Atlantik*

TB = *Die Tagebücher*

## **20. Bibliographie**

### **Primärliteratur**

1. Witold Gombrowicz: *Dzieła* (Werke). Wissenschaftliche Textredaktion: Jan Błoński. Kraków, Wrocław: Wydawnictwo Literackie:  
Bd. 1: *Bakakaj*, 1986  
Bd. 2: *Ferdydurke*  
Bd. 3: *Trans-Atlantyck*  
Bd. 4: *Pornografia*  
Bd. 5: *Kosmos*  
Bd. 6: *Dramaty*  
Bd. 7: *Dziennik 1953-1956*  
Bd. 8: *Dziennik 1957-1961*  
Bd. 9: *Dziennik 1961-1966*  
Bd. 10: *Dziennik 1967-1969*  
Bd. 11: *Opętani*, 1994  
Bd. 12: *Publicystyka. Wywiady. Teksty różne. 1939-1963*, 1996  
Bd. 13: *Publicystyka. Wywiady. Teksty różne. 1963-1969*, 1997  
Bd. 14: *Wspomnienia polskie, Wędrowki po Argentynie*, 1996

2. Gesammelte Werke von Witold Gombrowicz. Pfullingen: Neske:

Ferdydurke, 1960

Das Tagebuch, 1961

Die Begebenheiten auf der Brigg Banbury, 1963

Verführung, 1963

Trans-Atlantik, 1964

Indizien, 1966

Gespräche mit Dominique de Roux, 1969

3. Witold Gombrowicz: Gesammelte Werke. Hrsg. Rolf Fieguth und Fritz Arnold.

München: Hanser:

Bd. 1: Ferdydurke, 1983

Bd. 2: Trans-Atlantik, 1987

Bd. 3: Pornographie, 1984

Bd. 4: Kosmos, 1985

Bd. 5: Theaterstücke, 1997

Bde. 6-8: Tagebuch 1953-1969, 1988

Bd. 9: Bacacay. Erzählungen, 1984

Bd. 10: Polnische Erinnerungen, 1985

Bd. 11: Argentinische Streifzüge und andere Schriften, 1991

Bd. 12: Die Besessenen, 1989

Bd. 13: Eine Art Testament, 1996

4. Textsammlungen:

W. Gombrowicz: Aus dem Tagebuch. (Von Konzerten, von Schuhen, von Diskussionen, von Gewittern, von Existenzialisten, von Kommunisten). In: Der Monat, Jg. 13, 1960, H. 147, S. 25-31.

Aus dem Tagebuch. (Buenos Aires. Montevideo). In: Der Monat, Jg. 13, 1961, H. 153, S. 92-96.

Philidor mit Kind unternährt. In: Polen erzählt. Hrsg. Gerda Leber-Hagenau. Frankfurt a. Main, Hamburg 1961, S. 160-171.

Davongehen. In: Akzente, Jg. 9, 1962, H. 6, S. 481.

Fragment aus dem Tagebuch (über Bruno Schulz). In: Akzente, Jg. 9, 1962, H. 6, S. 564-575.

Ein Verbrechen mit Vorbedacht. In: 16 polnische Erzähler. Hrsg. Marcel Reich-Ranicki. Hamburg 1962, S. 71-99.

Das Bankett. In: Polnische Prosa des 20. Jahrhunderts Bd. 1. Hrsg. Karl Dedecius. München 1966, S. 259-267.

Jungfräulichkeit. Sechs Texte. Reinbeck 1966.

Die Ratte und andere Erzählungen. Frankfurt a. Main 1966.

Varia. Paris 1973.

Atmosphäre und Kater. In: Polnisches Lesebuch des 20. Jahrhunderts. Hrsg. Karl Dedecius. 1978, S. 140-143.

Ich bin Zirkus, Lyrik, Poesie, Grausen, Kampf, Vergnügen. München 1983.

Das Duell. In: Panorama der polnischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Prosa. Bd. 2. Hrsg. Karl Dedecius. Zürich 1996, S. 633-649.

Fratze und Gesicht. In: Polen zwischen Ost und West. Polnische Essays des 20. Jahrhunderts. Hrsg. Marek Klecel. Frankfurt a. Main 1996, S. 38-49.

„Ich, ich, ich...“. In: Panorama der polnischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Pointen. Hrsg. Karl Dedecius. Zürich 1997, S. 455-459.

Sakrilegien. (Auszüge aus dem Tagebuch). Hrsg. Olaf Kühl. Frankfurt a. Main 2003.

#### 5. Briefe:

Gombrowicz an den Bruder Janusz. In: Akzente, Jg. 43, 1996, H. 3, S. 159-162.

Gombrowicz an Juan Carlos Gómez. In: Akzente, Jg. 43, 1996, H. 3, S. 163-180.

Gombrowicz an Martin Buber. In: Akzente, Jg. 43, 1996, H. 3, S. 151-158; auch in: Dialog 1985, Nr. 7, S. 108-112.

#### 6. Andere Schriften:

Bachmann, Ingeborg: Witold Gombrowicz (Entwurf). In: Werke Bd. 4. Hrsg. Christine Koschel. München 1978, S. 326-330.

- Benjamin, Walter: Zur Literaturkritik. (Gesammelte Schriften Bd. VI.) Hrsg. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. Main 1985, S. 161-184.
- Bergson, Henri: Schöpferische Entwicklung. Jena 1912, S. 14.
- Buber, Martin: Das Dialogische Prinzip. Heidelberg 1984.  
 Das Problem des Menschen. Heidelberg 1954.  
 Schriften über das dialogische Prinzip. Heidelberg 1954.  
 Urdistanz und Beziehung. Heidelberg 1951.
- Cassirer, Ernst: Versuch über den Menschen: Einführung in eine Philosophie der Kultur. Frankfurt a. Main 1990.
- Enzensberger, Hans, Magnus: Rezensenten-Dämmerung. In: ders.: Mittelmaß und Wahn. Gesammelte Zerstreungen. Frankfurt a. Main 1988, S. 53-60
- Eörsi, István: Tage mit Gombrowicz. Leipzig 1997.
- Feuerbach, Ludwig: Grundsätze der Philosophie der Zukunft. Frankfurt a. Main 1967.
- Foucault, Michel: Was ist ein Autor? In: Schriften in vier Bänden Dits et Ecrits, Bd. 1, 1954-1969. Hrsg. Daniel Defert, François Ewald. Baden-Baden 2003, S. 1003-1041.
- Fromm, Erich: Psychoanalyse und Ethik. Zürich 1954.  
 Schriften über Sigmund Freud. Hrsg. Rainer Funk. Stuttgart 1989.
- Goffmann, Erving: Stigma. Über Techniken zur Bewältigung beschädigter Identität. Frankfurt a. Main 1967.
- Heidegger, Martin: Sein und Zeit. Tübingen 1972.
- Husserl, Edmund: Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge. Den Haag 1973.
- Ingarden, Roman: Das literarische Kunstwerk. Tübingen 1965.  
 Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks. Tübingen 1968.
- Iser, Wolfgang: Die Appellstruktur der Texte – Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. Konstanz 1970.
- Jauß, Hans Robert: Die Literaturgeschichte als Provokation. (gekürzte Fassung des gleichnamigen Aufsatzes) Frankfurt 1970.

- Racines und Goethes Iphigenie. Mit einem Nachwort über die Partialität der rezeptionsästhetischen Methode. In: Neue Hefte für Philosophie 1973, H. 4, S. 1-46.
- Johnson, Uwe: Porträts und Erinnerungen. Frankfurt a. Main 1988, S. 23-26.
- Jung, Gustav Carl: Wirklichkeit der Seele. Zürich 1934.
- Krauss, Werner: Grundprobleme der Literaturwissenschaft. Reinbek b. Hamburg 1971.
- Studien und Aufsätze. Berlin 1959.
- Liotard, Jean-François: Das postmoderne Wissen. Ein Bericht. Hrsg. Peter Engelmann. Graz, Wien 1986.
- Mukařovský, Jan: Beabsichtigtes und Unbeabsichtigtes in der Kunst. In: ders.: Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik. München 1974.
- Die Kunst als semiologisches Zeichen. In: ders.: Kapitel aus der Ästhetik. Frankfurt a. Main 1970.
- Zum heutigen Stand einer Theorie des Theaters. In: Moderne Dramentheorie. Hrsg. Aloysius van Kesteren u. Herta Schmid. Kronberg 1975, S. 76-95.
- Plessner, Helmuth: Die Frage nach der *Conditio humana*. Baden-Baden 1976.
- Einleitung in die philosophische Anthropologie. (Gesammelte Schriften 4). Hrsg. Günter Dux. Frankfurt a. Main 1981.
- Macht und menschliche Natur. (Gesammelte Schriften 5). Hrsg. Günter Dux. Frankfurt a. Main 1981.
- Sartre, Jean-Paul: Der Existenzialismus ist ein Humanismus (Gesammelte Werke. Philosophische Schriften 1. Essays). Hrsg. Vincent von Wroblewsky. Reinbek bei Hamburg 1994.
- Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie (Philosophische Schriften 1.). Hrsg. Vincent von Wroblewsky. Reinbek bei Hamburg 1994.
- Was ist die Literatur? Hamburg 1984. Hrsg. Traugott König (Schriften zur Literatur, Bd. 3)
- Schulz, Bruno: Über Ferdynand. In: Die Wirklichkeit ist Schatten des Wortes. München 1992, S. 280-288.

Streruuwitz, Marlene: *Bagnacavallo. Brahmsplatz. Zwei Stücke*. Frankfurt a. Main 1995.

*Waikiki-Beach. Sloane Square. Zwei Stücke*. Frankfurt a. Main 1992.

Vodička, Felix: Die Konkretisation des literarischen Werks. Zur Problematik der Rezeption von Nerudas Werk. In: Die Struktur der literarischen Entwicklung. Hrsg. Frank Boldt, Jurij Striedter. München 1976, S. 87-125.

Weiss, Peter: Notizbücher 1960-1971, Bd. 1. Frankfurt a. Main 1982, S. 202-203.

Witkiewicz, Stanisław Ignacy: *Dramaty I*. Warszawa 1972.

Odczyt o czystej formie w teatrze. In: *Teatr i inne pisma o teatrze*. Hrsg. Jan Dengler. Warszawa 1995.

### **Sekundärliteratur**

[anonym]: Ein Aal und Edelman. Witold Gombrowicz als Amateur und Entwindungskünstler. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27. Juli 1996.

Blutiges Denken? Ganz und gar unliterarische, viel zu knappe Anmerkungen zu Witold Gombrowicz' *Tagebuch*. In: *taz*, 25. Okt. 1988.

Drama eines Polen zur Erstaufführung angenommen. In: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, 16. Mai 1964.

Exklusives Ich. In: *Der Spiegel*, 18. Aug. 1969.

Dieses Glitzerding. In: *Der Spiegel* 1965, Nr. 46, S. 151-153.

Gombrowicz. Heim nach Polen. In: *Der Spiegel* 1968, Nr. 3, S. 101.

Gombrowicz – *Operette* als moderne Antiquität. In: *Die Presse*, 21. Aug. 1999.

Gombrowiczs *Operette* in polnischer Regiekunst. In: *Westdeutsche Rundschau*, 12. April 1977.

Heute im Funk: Hörspiel *Verführung*. In: *Frankfurter Rundschau*, 16. Dez. 1992.

Literarisches Märchen für die Großstadt. *Yvonne, Prinzessin von Burgund* von Gombrowicz in Dortmund. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23. Dez. 1964.

Märchen als Albtraum. Bergamans Inszenierung von Gombrowicz' *Yvonne* in München, In: *Neue Zürcher Zeitung*, 12. Mai 1980.

- Menschen als Larven. *Die Trauung* von Gombrowicz in der Studiobühne. In: Kölner Stadt-Anzeiger, 2. Juni 1992.
- Menschen-Neugier. Viel Lob für Bondys Kölner Debüt mit Gombrowicz' *Yvonne*. In: Kölner Stadtanzeiger, 7. Nov. 1980.
- Mit Präzision. (Elisabethbühne Salzburg: *Die Trauung* von Witold Gombrowicz). In: Die Furche, 11. April 1991.
- Die Operette geht weiter. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 18. Juni 1977.
- Polnische Passion als Tragifarce. In: Rhein-Neckar-Zeitung, 16. Dez. 1969.
- Pups-Pädagogie. In: Der Spiegel, 4. Jan. 1961, S. 55.
- Der Roman der Gegenwart: Witold Gombrowicz' *Verführung*. In: Hochland, Jg. 56, 1963/64, S. 558.
- Sakrilegien* von Gombrowicz. In: General-Anzeiger, 2./3. März 2002.
- Surreales Traumspiel. Polen spielten in Lübeck Gombrowiczs Stück *Die Trauung*. In: Kieler Nachrichten, 4. Juli 1985.
- Die Trauung* von Gombrowicz in Salzburg. In: Arbeiter Zeitung, 8. April 1991.
- Tragische Farce. Gombrowicz' *Yvonne* im Stadttheater Basel. In: Neue Zürcher Zeitung, 27. Nov. 1981.
- Traumspiel mit modernen Schimären. Berliner Akademie der Künste: Gombrowicz' *Trauung*. In: Die Welt, 15. Jan. 1965.
- Von der Macht der Suggestion (*Die Trauung* im Theater Szena Polska Hamburg). In: taz, 22. Juni 1985.
- Vorläufer des absurden Theaters. *Yvonne* von Witold Gombrowicz in Dortmund erstaufgeführt. In: Westfälische Zeitung, 22. Dez. 1964.
- Witold Gombrowicz. An der Spitze der Bestenliste. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 8. Dez. 1983.
- Witold Gombrowicz: *Pornographie*. In: Neue Zürcher Zeitung, 5. Jan. 1985.
- Albrecht, Wolfgang: Literaturkritik. Stuttgart, Weimar 2001.
- Allemann, Urs: Alle tanzen: Gombrowicz' *Yvonne* in Detmold. In: Theater heute 1976, H. 6, S. 53.

- Anz, Thomas: Theorien und Analysen zur Literaturkritik und zur Wertung. In: Literaturkritik. Hrsg. Thomas Anz, Rainer Baasner. München 2004, S. 195f.
- Der Apostel der Unreife oder das Lachen der Philosophie. Hrsg. Hans Jürgen Balmes. München, Wien 1988.
- Appleton, Tom: *Die Besessenen*: Aberwitzige Grotteske von Witold Gombrowicz. In: Die Presse, 4. Juli 1992.
- Bachmann, Dieter: Die Mechanik der Tyrannei. Witold Gombrowicz' *Die Trauung* am Zürcher Schauspielhaus. In: Die Weltwoche, 6. Dez. 1972.
- Baier, Jutta: Mord zwischen Brunch & Bridge. *Yvonne, die Burgunderprinzessin* im Kellertheater. In: Frankfurter Rundschau, 14. Dez. 1998.
- Bajoras, Fritz. Reifer Widerspruch – heitere Verzweiflung. *Die Tagebücher* des Witold Gombrowicz. In: Rheinischer Merkur, 4. Dez. 1970.
- Ball, Wolfgang: Dieser Finger wird dich antasten. In: Uni Press, April/Mai 1991, S. 8.
- Barcz, Marcin: Elemente des Konstruktivismus in der polnischen Literatur. Wrocław 2003.
- Bartmann, Christoph: Noble Unverschämtheit schlägt müde Kulturkritik. In: Süddeutsche Zeitung, 16./17. Feb. 2002.
- Bartoszyński, Kazimierz: Antynomie Gombrowicza a problemy interpretacji literackiej. In: Pamiętnik Literacki 1978, H. 2, S. 57-67.  
Teoria miejsc niedookreślenia na tle Ingardenowskiego systemu filozoficznego. In: ders.: Teoria i interpretacja. Warszawa 1985
- Bas, Osman Firat: Człowiek Gombrowiczowski. In: Pamiętnik Literacki 2004, H. 4, S. 27-36.
- Baschleben, Klaus: Viel Gräten und wenig Fisch. Theatertreffen: *Yvonne, die Burgunderprinzessin* aus Heidelberg. In: Berliner Zeitung, 21. Mai 1993.
- Baukloch, Friedhelm: Von oben herab. In: Frankfurter Hefte 1965, H. 3, S. 214-216.
- Baumgart, Reinhard: Burgunder Geisterbahn. *Yvonne* von Gombrowicz im Bremer Concordia-Theater. In: Süddeutsche Zeitung, 10. Feb. 1971.  
Himmlischer Schwachsinn, törichte Schönheit. In: Süddeutsche Zeitung, 14. Juni 1971.



- Beckmann, Heinz: Tränen auf dem Manuskript. Drama eines zeitgenössischen Menschen: *Die Trauung*. In: Rheinischer Merkur, 15. Dez. 1972.
- Beimdick, Walter: Theaterkritik. Eine literarische Gebrauchsform. Dortmund 1981.
- Bermbach, Georg Peter: Auf der Suche nach Wahrheit. Zu dem Roman *Ferdydurke* von Witold Gombrowicz. In: Die Kultur 1961, Nr. 166, S. 10.
- Bernstorf, Julia: Der Philosoph als Clown. In: General-Anzeiger, 19. April 1996.
- Berressem, Hanjo; Prill, Ulrich: ...die entbrannten Degenspitzen / Von mächt'gen Gegnern...In: arcadia, Bd. 28 (1993), H. 1, S. 47-64.
- Beschreiben, Interpretieren, Werten. Das Wertungsproblem in der Literatur aus der Sicht unterschiedlicher Methoden. Hrsg. Bernd Lenz, Bernd Schulte-Middelich. München 1982.
- Błoński, Jan: Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu. Kraków 1994.
- Gombrowicz a ethos szlachecki. In: Teksty 1974, Nr. 4, S. 117-136.
- O Gombrowiczu. In: Miesięcznik Literacki 1970, H. 8, S. 42-50.
- Der unfassbare Gombrowicz. In: Polnische Perspektiven 1970, S. 34-46.
- Bolecki, Włodzimierz: Gombrowicz, Błoński i rzeczy ostateczne. In: Polowanie na postmodernistów (w Polsce). Kraków 1999, S. 135-156.
- Opis w przedwojennej twórczości Witolda Gombrowicza. In: Pamiętnik Literacki 1979, H. 3, S. 3-32.
- Witkacy – Schulz – Gombrowicz. In: Polowanie na postmodernistów (w Polsce). Kraków 1999, S. 115-134.
- Bolten, Götz: Die Fremde muß weg. Gombrowicz in Hamburg. In: Handelsblatt, 31. Juni 1996, S. 96.
- Bondy, François: Ausgeklügeltes Spiel mit Menschen. Gombrowiczs dritter Roman. In: Die Welt, 11. Jan. 1964.
- Fisch mit Messer. *Tagebücher* von Witold Gombrowicz. In: Die Zeit, 6. Nov. 1970.
- Großer Name: Gombrowicz. In: Die Welt, 25. Feb. 1962.
- Die Jugend ist das Mindere. In: Die Zeit, 20. Sept. 1968.
- Lachorgie und Provokation. Witold Gombrowicz' Roman *Trans-Atlantik* in der Werkausgabe. In: Süddeutsche Zeitung, 12./13. Dez. 1987.

- Ein lyrischer Clown schreibt Romane. In: Deutsche Zeitung mit Wirtschaftszeitung, Bd. 16, 1961.
- Ein paradoxes Wahrheitsbrevier. In: Deutsche Zeitung, 10./11. Jan. 1962.
- Ein polnischer Abgesang. In: Neue Zürcher Zeitung, 21. Nov. 1964.
- Possenreißen und frühes Leid. In: Süddeutsche Zeitung, 19./20. Okt. 1985.
- Schwierigkeiten beim „Ansichten“-Lesen. In: Der Monat, Jg. 15, 1962/63, H. 178, S. 67-76.
- Sieg des Zeremoniellen. Zwei moderne Königsdramen. In: Die Welt der Literatur, 25. Juni 1964.
- Die Unsitte des Wir-Sagens. Zur Neuauflage von Witold Gombrowicz' *Tagebuch*. In: Süddeutsche Zeitung, 5./6. Nov. 1988.
- Wie die Menschen mit Menschen experimentieren. Witold Gombrowicz' Roman mit passendem Titel *Pornographie*. In: Süddeutsche Zeitung, 5./6. Jan. 1985.
- Witold Gombrowicz. Erinnerung an den polnischen Exilschriftsteller. In: Neue Zürcher Zeitung, 22 Juli 1989.
- Witold Gombrowicz oder: Die Schattenduelle eines polnischen Landedelmannes. In: Akzente, Jg. 12, 1965, S. 366-383.
- Witold Gombrowicz und sein Ich. Der exilierte Pole hat sich nun in der ersten Reihe der modernen Literatur etabliert. In: Der Tagesspiegel, 21. Jan. 1962.
- Witold Gombrowicz – Schriftsteller „an der äußersten Grenze“. In: Neue Rundschau 1983, H.1, S. 125-137.
- Witold Gombrowicz – Theater der Peinlichkeit. In: Der Rest ist Schreiben. Schriftsteller als Aktivisten, Aufklärer und Rebellen. Wien 1972, S. 150-155.
- Bondy, François; Jeleński, Konstanty: *Yvonne*. Eine polnische Komödie und ihr Umfeld. In: Europäische Komödie. Hrsg. Herbert Mainusch. Darmstadt 1990, S. 264-275.
- Witold Gombrowicz. München 1977.
- Borges, Jorge Luis: Erinnerungen an Witold Gombrowicz. In: Akzente, Jg. 43, 1996, S. 117-118.

- Borngässer, Rose-Marie: Gräten für die Kröte. Ingmar Bergman inszeniert in München Gombrowicz. In: Die Welt, 14. Mai 1980.
- Borski, Arnim: Aufregender Abend mit *Yvonne* von Witold Gombrowicz im Berliner Schiller-Theater. In: Berliner Zeitung, 29. Feb. 1970.
- Böse, Georg: Die *Tagebücher* von Witold Gombrowicz. In: Rheinische Post, 6. Feb. 1971.
- Breitenstein, Andreas: Der heilige Ruf des Leibes. In: Neue Zürcher Zeitung, 20./21. Juli 1996, S. 45.
- Brodsky, Dand: Witold Gombrowicz and the „Polish October“. In: The Slavic Review, Bd. 39 (1980), Nr. 3, S. 459-475.
- Bronska-Pampuch, Wanda: Komplex der Unreife. Ein polnischer Roman. In: Stuttgarter Zeitung, 23. Nov. 1960.
- Bruno Schulz und Witold Gombrowicz. In: Süddeutsche Zeitung, 18./19. Nov. 1967.
- Böttiger, Helmut: Wir sind erst einmal nichts. Es geht nicht nur um *Pornographie*: Zum 100. Geburtstag des Witold Gombrowicz. In: Die Welt, 14. Aug. 2004.
- Bukowska-Schiemann, Mirosława: „Ja sztuka ... jestem jak sen.“ O *Ślubie* Witolda Gombrowicza. In: Pamiętnik Literacki 1992, H. 2, S. 100-123
- Burg, Peter: Jan Mukařovský. Genese und System der tschechischen strukturalen Ästhetik. München 1985.
- Burger, Hermann: Der Ganove des Absurden. Das Hauptwerk des Polen Witold Gombrowicz In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 24. Dez. 1983.
- Busch, Günther: Roman einer Methode. In: Süddeutsche Zeitung, 9./10. Mai 1964.
- Buselmeier, Michael: An starren Gräten erstickt. Witold Gombrowicz *Yvonne, die Burgunderprinzessin*. In: Theater heute 1991, H. 8, S. 44.
- Bütow, Belinde: Wer alles verloren hat, nur nicht seinen Akzent. Neuer Start im Hamburger Theater in der Kunsthalle mit Gombowicz' *Trauung*. In: Die Welt, 24. Juni 1985.
- Chmielewska, Katarzyna: Podmiot jako utopia estetyczna. *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka* Friedricha Schillera a *Dziennik* Witolda Gombrowicza. In: Pamiętnik Literacki 2004, H. 4, S. 7-20.

- Chvatik, Krětoslav: Tschechoslovakischer Strukturalismus. Theorie und Geschichte. München 1981.
- Chwin, Stefan: *Trans-Atlantyk* wobec *Pana Tadeusza*. In: Pamiętnik Literacki 1975, H. 4, S. 97-121.
- Colberg, Klaus: Barfuß durch die Geschichte. In: Der Tagesspiegel, 14. April 1977.
- Conrad, Jan; Schultze, Brigitte: Methatheater bei Gombrowicz. In: Forum Modernes Theater Bd. 14 (1999), H. 1, S. 31-49.
- Czernicka, Klementyna: Odczyt Gombrowicza w Teatro del Pueblo. In: Teksty drugie 2002, H. 3, S. 252-256.
- Podróż Gombrowicza na „Chrobrym” oraz jego pierwsze dni w Argentynie. In: Teksty drugie 2002, H. 3, S. 241-251.
- Daiber, Hans: Außenseiter müssen sterben. *Yvonne* von Gombrowicz in Dortmund. In: Handelsblatt, 21. Dez. 1964.
- Verführung*. In: Neue Deutsche Hefte, Juli/Aug. 1964, S. 153.
- Wirklichkeit aus Wörtern. *Die Trauung* von Witold Gombrowicz erstmals deutsch in Berlin. In: Handelsblatt, 11. Jan. 1968.
- Decker, Gunnar: Ein Fisch mit vielen Gräten. Zum 100. Geburtstag von Witold Gombrowicz. In: Neues Deutschland, 4. Aug. 2004.
- Dedecius, Karl: Ein Drama als totale Parodie eines Dramas. Über Witold Gombrowicz' *Die Trauung*. In: Akzente, Jg. 18, 1971, S. 296-309.
- Die totale Parodie. Über Witold Gombrowicz. In: Zur Literatur und Kultur Polens. Frankfurt a. Main 1981, S. 162-183.
- Delaperrière, Maria: Kościół międzyludzki i absurd totalitarny w teatrze Gombrowicza. In: Teksty drugie 2002, H. 3, S. 22-34.
- Desalm, Brigitte: Ausgelieferte ihres Zwanges. In: Deutsche Zeitung, 1./2. Feb. 1964.
- Diez, George: Das Fest ist die Partie. Amélie Niermeyer inszeniert *Yvonne, die Burgunderprinzessin* im Münchner Residenztheater. In: Süddeutsche Zeitung, 16. Nov. 1998.
- Dobrick, Barbara: Witold Gombrowicz – *Die Besessenen*. Roman aus ferner Kindheitserfahrung. Im polnischen Schloß. In: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt, 3. Nov. 1989, S. 24.

- Dotzauer, Gregor: Gombrowicz? Gombrowicz! In: Der Tagesspiegel, 25. Juli 2004.
- Drama und Theater. Theorie – Methode – Geschichte. Hrsg. Herta Schmid, Hedwig Král. München 1991. (Slavistische Beiträge, Bd. 270)
- Dramatische und theatralische Kommunikation. Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas und Theaters im 20. Jahrhundert. Hrsg. Herta Schmid, Jurij Striedter. Tübingen 1992 (Forum Modernes Theater, Bd. 8).
- Drews, Wolfgang: Blind und nackt, Lear und Albertinchen. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 30. Jan. 1973.
- Dultz, Michael: Gebeutelt am Hof von Burgund. I. Bergman – *Yvonne*. In: Rheinische Post, 29. Mai 1980.
- Eggert, Stefan: Der Tiergarten riecht nach Tod. In: Der Tagesspiegel, 3. April 1993.
- Engelhard, Günter: Ja, ja der alte Stil. Luc Bondys beschwingtes Depressionstheater in Köln. In: Weltwoche, 29. Okt. 1980.
- Die Kapricen des Prinzen. Luc Bondys maliziöse Interpretationen versinkender Lebensform. In: Rheinischer Merkur, 7. Nov. 1980.
- Engerth, Rüdiger: Eine verrottete Gesellschaft pflegt den schönen Schein. *Yvonne, Prinzessin von Burgund* von Witold Gombrowicz im Wiener Akademietheater. In: Handelsblatt, 23./24. Dez. 1994.
- Fabian, Hans: Theater als Liturgie und Messe. Witold Gombrowicz's *Le Mariage* in der Akademie der Künste. In: Berliner Stimme, 23. Jan. 1965.
- Fabian, Walter: Kein Sieg für Gombrowicz. Zur deutschsprachigen Erstaufführung von Witold Gombrowicz' *Yvonne, Prinzessin von Burgund* in den Städtischen Bühnen Dortmund. In: Die Weltwoche, 24. Dez. 1964.
- Fabricius, Robert: Mord mit Gräten. Witold Gombrowicz' *Yvonne* im Residenztheater. In: Rheinischer Merkur, 16. Mai 1980.
- Falcke, Eberhard: Mit Stolz und Furor gegen die Isolation. In: Süddeutsche Zeitung, 23./24. Nov. 1991, S. 148.
- Faroqhi, Harun: Satire und Traktat und Drama über sich selbst. In: Spandauer Volksblatt, 4. April 1965, S. 18.
- Federmaier, Leopold: Weltliteratengeplauder. In: Die Tageszeitung, 6. Dez. 1991.

- Fehling, Dora: Tritt in die Sphäre des Traums. *Die Trauung* in der Akademie der Künste. In: Telegraf, 15. Jan. 1965.
- Ferber, Christian: Gnadenlose Komödie. In: Die Welt, 30. Jan. 1970.
- Feusthuber, Birgit: Kettenhunde im Schweinestall. Stücke von Gombrowicz und Fugard auf der Salzburger Elisabethbühne. In: Der Standard, 12. April 1991.
- Fiała, Edward: Homo transcendens w świecie Gombrowicza. Lublin 2002.  
 Oficjalność i podoficjalność. O koncepcji człowieka w powieściach Witolda Gombrowicza. In: Roczniki humanistyczne, Bd. 22 (1974), H. 1.  
 Transgresje racji moralnych w *Pornografii* Gombrowicza. In: Teksty drugie 2002, H. 3, S. 53-56.
- Fieguth, Rolf: Polnische Literatur in Deutschland zwischen 1956 und 1968. In: Rezeptionsgeschichte oder die Wirkungsästhetik. Konstanzer Diskussionsbeiträge zur Praxis der Literatur-Geschichtsschreibung. Hrsg. Heinz-Dieter Weber. Stuttgart 1978, S. 101-120.  
 Słowo, sacrum i władza. Komentarze do *Ślubu* Gombrowicza i jego tradycji romantycznych. In: Teksty drugie 1995, H. 1, S. 18-30.
- Fischbach, Ute: Vorbildliche *Yvonne*. Gombrowicz in München. In: Münchner Merkur, 5. April 1984, S. 25.
- Fischer-Lichte, Erika: Postmoderne Performance: Rückkehr zum rituellen Theater? In: arcadia, Bd. 22 (1987), H. 1, S. 55-65.  
 Semiotik des Theaters, Bde. 1-3. Tübingen 1983.  
 Von der „Universalsprache der Empfindungen“ zur „Universalsprache des Theaters“: Zur Geschichte der Theatersemiotik. In: Zeitschrift für Semiotik, Bd. 11 (1989), H. 1, S. 3-11.
- Frank Castorf, Christoph Marthaler, Christoph Schlingensiefel, Hans Kresnik – die Vier von der Volksbühne. Ein Gespräch. In: Theater heute 1999, H. 8/9, S. 12-17.
- Frank, Manfred: Was ist Neostukturalismus? Frankfurt a. Main 1984.
- Franz, Norbert: Entblümung statt Trauung. Textstruktur und Interpretationslogik in Witold Gombrowiczs *Ślub*. In: Zeitschrift für Slavische Philologie, Bd. 51 (1991), S. 174-195.

- Fritz, Walter Helmut: System von Masken. In: Christ und Welt, 9. April 1971, S. 27.
- Fuld, Werner: Eine Sphinx ohne Geheimnis. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 14. Juli 1984, S. 9.
- Funke, Christoph: Alpträume am Festungsgraben. Doppelpack im Maxim-Gorki-Theater: *Leonce und Lena*, *Yvonne*. In: Der Tagesspiegel, 4. Okt. 1996.
- Garand, Dominique: Portrait de l'agoniste: Gombrowicz. Montréal 2003.
- Gaschke, Susanne: Die Emanzipationsfälle. München 2005.
- Gegenwartsliteratur seit 1968 (= Hansers Sozialgeschichte der deutsche Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bd. 11) Hrsg. Klaus Briegleb. München 1992.
- Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. Bd. 12. Hrsg. Wilfried Barner. München 1994.
- Geschichte der deutschen Literaturkritik (1730-1980). Hrsg. Peter Uwe Hohendahl. Stuttgart 1985.
- Getschmann, Dirk: Zwischen Mauerbau und Wiedervereinigung. Tendenzen der deutschsprachigen journalistischen Literaturkritik. Metakritik und Praxis. Würzburg 1992.
- Glaser, Hermann: Die Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland. 3 Bde. Frankfurt a. Main 1990.
- Glauber, K. Johannes: Traum eines Emigranten. Witold Gombrowicz *Die Trauung* von Claus Leininger inszeniert. In: Rheinische Nachrichten, 27. Okt. 1973.
- Glitsch, Silke: Ingeborg Bachmann und Witold Gombrowicz. *Ein Ort für Zufälle* und die *Berliner Notizen*. In: Göttinger Tage der polnischen Literatur. Hrsg. Reinhard Lauer, Leszek Żyliński. Göttingen 2004, S. 81-93.
- Glötz, Peter: Buchkritik in deutschen Zeitungen. Hamburg 1968.
- Głowiński, Michał: Gombrowicz i nadliteratura. Kraków 2002.
- Gombrowicz poprawia Dantego. In: Teksty drugie 2000, H. 5, S. 58-67.
- Wokół recepcji Gombrowicza. In: Pamiętnik Literacki 1974, H. 4, S. 245-250.
- Gnauck, Gerhard: Wie ein Knochen im Halse. In: Der Tagesspiegel, 15. Mai 1992, S. 16.

- Gombrowicz i krytycy. Hrsg. Zdzisław Łapiński. Kraków 1984.
- Gombrowicz w Argentynie: świadectwa i dokumenty, 1939-1963. Hrsg. Rita Gombrowicz. Wrocław 1991.
- Gombrowicz w Europie: świadectwa i dokumenty, 1963-1969. Hrsg. Rita Gombrowicz. Kraków 1993.
- Gombrowicz, Witold. In: *Polnische Exilliteratur 1945-1980*. Hrsg. Zbigniew R. Wilkiewicz. Köln, Wien 1991, S. 164-171.
- Gombrowiczs Grimaces. Modernism, Gender, Nationality. Hrsg. Ewa Płonowska Ziarek. New York 1998.
- Görtz, Franz Josef: *Die Besessenen*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23. Sept. 1988.
- Grack, Günther: Freiheit gelebt, Freiheit gedichtet. In: *Der Tagesspiegel*, 27. Juli 1969.
- Eine Natur, die stört. Luc Bondys Kölner *Yvonne*-Inszenierung beim Theatertreffen. In: *Der Tagesspiegel*, 4. Juni 1981.
- Operette* – bizarr. In: *Der Tagesspiegel*, 5. Juni 1987.
- Wenn die Welt ins Finsternis gefallen ist. Ernst Schröder inszenierte Gombrowiczs *Trauung* im Schiller-Theater. In: *Der Tagesspiegel*, 11. Jan. 1968.
- Grimstad, Knut Andreas: Co zdarzyło się na brygu Banbury? Gombrowicz, erotyka i prowokacja kultury. In: *Teksty drugie 2002*, H. 3, S. 57-69.
- Gronau, Dietrich: Die Wirklichkeit in Elemente zerlegen und aus ihnen neue ungereimte Welten schaffen. In: *Bühne und Parkett*, Nov./Dez. 1973, S. 13-15.
- Groß, Roland: Die plötzliche Verstörung der Konvention. Die „Compagnia 82“ im Uni-Hörsaal I mit *Yvonne, die Burgunderprinzessin* von Witold Gombrowicz. In: *General-Anzeiger*, 2. Juli 1984.
- Grotowski Jerzy: *Das arme Theater*. Velber bei Hannover 1970.
- Nacktheit auf dem Theater – sittlich oder obszön? In: *Theater heute* 1971, H. 8, S. 1-3.
- Grübel, Reinhar G.: *Literaturaxiologie: zur Theorie und Geschichte des ästhetischen Wertes in slavischen Literaturen*. Wiesbaden 2001.



- Grus, Michael: Fortsetzung eines Traums? Tage des polnischen Theaters in Mainz. In: Frankfurter Rundschau, 8. Juli 1992.
- Gugulski, Grzegorz: Die Selbstdarstellung im Tagebuch. Am Beispiel des *Tagebuchs* Witold Gombrowicz'. Wien 2002.
- Günther, Hans: Struktur als Prozeß. München 1973.
- Günther, Joachim: Berlin aus der Adlerschau. In: Der Tagesspiegel, 20. Feb. 1966.
- Haas, Helmuth de: Traumspiel mit modernen Schimären. In: Die Welt, 15. Jan. 1965.
- Hädecke, Wolfgang: *Polnische Erinnerungen*. In: Literatur und Kritik, Feb./März 1986, H. 203/204, S. 183f.
- Rebellion gegen die Form. In: Neue Rundschau, Jg. 83, 1972, H. 2, S. 243-257.
- Seltsame Dreieinigkeit: Witkiewicz, Schulz, Gombrowicz. In: Literatur und Kritik, Jg. 8, 1973, S. 390-408.
- Haider, Hans: Gombrowicz komplett. In: Die Presse, 14./15. Jan. 1984.
- Yvonne, die Burgunderblutprinzessin*. Conny Hannes Meyer inszenierte Gombrowicz bei den Komödianten. In: Die Presse, 24./25. Okt. 1981.
- Quergelesen. In: Die Presse, 14./15. Jan. 1984.
- Halbey, Jochen: Die Qual des Menschen mit der Form. Zum Beginn der deutschen Gombrowicz-Ausgabe: *Ferdydurke*. In: Süddeutsche Zeitung, 29./30. Okt. 1983.
- Hallmayer, Petra: Die Frau ohne Eigenschaften. *Yvonne, die Burgunderprinzessin* im Residenztheater. In: Süddeutsche Zeitung, 13. Nov. 1998.
- Hammerschmid, Beata; Schultze, Brigitte: Inszenierte Kultur: Mahlzeiten in Gombrowiczs *Ferdydurke* – polnisch und deutsch. Göttingen 1996.
- Hammerstein, Dorothee: Ein Königshof aus dem Bilderbuch. Peter Lotschalk inszenierte *Yvonne, Prinzessin von Burgund* von Gombrowicz in Basel. In: Badische Zeitung, 26. Nov. 1988.
- Hartmann, Karl: Polens Schriftsteller sagen sich los vom Sozialistischen Realismus. In: Osteuropa, Jg. 7, Mai 1957, S. 312-328.
- Harpprecht, Klaus: Rasender Dichter. In: Die Zeit, 3. April 1992.

- Harreß, Birgit: Die Dialektik der Form. Das mimetische Prinzip Witold Gombrowiczs. Frankfurt a. Main 2001.
- Hartung, Rudolf: Aus Überzeugung das Gegenteil von einem Klassiker. In: Der Tagesspiegel, 14. März 1971.
- Demontage der Wirklichkeit. Späte Bekanntschaft mit einem Meisterwerk der phantastischen Literatur. In: Die Zeit, 11. Aug. 1961.
- Gombrowicz, der bedeutende Schriftsteller. In: Die Welt, 24. Nov. 1989.
- Der inszenierte Aufruhr. In: Der Monat, Jg. 16, 1964, H. 187, S. 79-83.
- Ist Berlin eine Idylle? In: Süddeutsche Zeitung, 29./30. Jan. 1966.
- Witold Gombrowicz' Kunst des Dechiffrierens. In: Merkur 1967, H. 234, S. 893f.
- Hartwig, Ina: Hochmut als Form. In: Frankfurter Rundschau, 8. Sept. 2004.
- Henrichs, Benjamin: Auch *Hamlet* ist idiotisch. Das Ulmer Theater zeigt im Münchner Werkraumtheater *Die Trauung* von Gombrowicz. In: Süddeutsche Zeitung, 12. Sept. 1972.
- Langweilig und irgendwie ... In: Süddeutsche Zeitung, 22. Jan. 1973.
- Hensel, Georg: Das Theater der siebziger Jahre. Kommentar, Kritik, Polemik. Stuttgart 1980.
- Hilgers, Friedrich: *Yvonne* zeugte von Mut zur Metropole. Modernes Problemstück aus Polen führte Dortmunds Schauspiel auf einen Gipfel. In: Westfälische Rundschau, 19. Dez. 1964.
- Hilsbecher, Walter: Bekenntnis zur Unreife. In: Frankfurter Hefte 1971, H. 11, S. 873-874.
- Hochreiter, Otto: Doch kein Theaterereignis. In: Die Presse, 10. Jan. 1985.
- Hommel, Friedrich: Die Kunst, klar und dunkel zu sein. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29. April 1975.
- Hove, Oliver vom: Mahnung, vorweggenommene Mutprobe. Gombrowicz' Spiel mit dem Schauerroman. In: Die Presse, 20./21. Mai 1989.
- Hübner, Ursula: Verfolgte Fremde. Gombrowicz in München. In: Handelsblatt, 20./21. Nov. 1998, S. 96.
- Iden, Peter: Eindeutig Pop. In: Theater heute 1971, H. 3, S. 9.
- Ende in Verwirrung. In: Frankfurter Rundschau, 7. Juni 1975.

- Der erstickte Widerspruch. *Yvonne* von Gombrowicz auf einer Bühne der Bremer Theater. In: Frankfurter Rundschau, 10. Feb. 1971.
- Gombrowiczs *Yvonne*, Wiesbaden. In: Theater heute 1971, H. 2, S. 15f.
- Nicht alles, aber trotzdem. In: Frankfurter Rundschau, 8. März 1974.
- Nicht versöhnt. *Die Trauung* von Witold Gombrowicz im Mannheimer Nationaltheater. In: Frankfurter Rundschau, 24. Dez. 1969.
- Theater – diese schwierige Erfindung. Oskar Fritz Schuh inszeniert Gombrowicz' *Yvonne* in Wiesbaden. In: Frankfurter Rundschau, 12. Dez. 1970.
- Traum-Brei. Gombrowicz: *Die Trauung* in Mannheim. In: Theater heute 1970, H. 2, S. 10-11.
- Traum-Faxen. Günther Büchs verfehlte Inszenierung von Gombrowicz' *Trauung*. In: Frankfurter Rundschau, 6. Dez. 1972.
- Traumtänzer. Gombrowicz *Yvonne*, Wiesbaden. In: Theater heute 1971, H. 2, S. 15-18
- Die verdämmernde Irritation. *Yvonne* von Witold Gombrowicz im Frankfurter Schauspielhaus. In: Frankfurter Rundschau, 3. Mai 1971.
- Zweimal *Yvonne* von Gombrowicz in Wiesbaden und Bremen. In: Volksbühnenspiegel 1971, H 3, S. 5f.
- Ingelhart, Stefan: Chaos im *Kosmos*. In: Münchner Buch-Magazin 1985, H. 6, S. 12.
- Ingold, Felix Philipp: Die Kunst der Trivialität. Witold Gombrowicz und der Ferdurdismus. In: Neue Zürcher Zeitung, 10. Feb. 1984.
- Jäger, Gerd: Hannover: *Yvonne, Prinzessin von Burgund* von Gombrowicz. In: Theater heute 1974, H. 12, S. 12.
- Theaterwirklichkeit. Gombrowicz' *Trauung* in Ulm. In: Theater heute 1972, H. 6, S. 11-12.
- Jakosira, Peter: Unbestechlicher Chronist. In: Rheinische Post, 3. Juli 1971.
- Jansen, Hans: Das Ärgernis des Schweigens. Doppeltes Theaterereignis in Köln: Luc Bondy inszeniert Beckett und Gombrowicz. In: Westdeutsche Allgemeine Zeitung, 19. Okt. 1980.
- Und dennoch tanzen sie ... Kazimierz Dejmeks Inszenierung in Essen. In: Westdeutsche Allgemeine Zeitung, 12. April 1977.

- Jaroszewska, Justyna: *Czytanie Mickiewicza po Gombrowiczu. Teksty drugie* 1998, H. 5, S. 193-208.
- Jarzębski, Jerzy: *Gombrowicz filozof*. Kraków 1991.
- Gra w Gombrowicza. Warszawa 1982.
- Podglądanie Gombrowicza. Kraków 2002.
- Powieść jako autokreacja. Kraków 1984.
- Trudno być Bogiem. In: *Teksty drugie* 2000, H. 5, S. 68-77.
- Jeleński, Konstanty: *Erinnerungen an Witold Gombrowicz*. In: *Akzente*, Jg. 43, 1996, S. 97-112.
- Witold Gombrowicz – eine Bombe, die noch nicht entschärft ist. In: *Die Welt*, 8. Juli 1971.
- Witold Gombrowicz. Ein polnischer Dichter in Südamerika. In: *Der Monat* 1960/61, Nr. 147, S. 23-24.
- Jeleński, Konstanty; Bondy, François: *Yvonne*. Eine polnische Komödie und ihr Umfeld. In: *Europäische Komödie*. Hrsg. Herbert Mainusch. Darmstadt 1990, S. 264-275.
- Jenny, Urs: *Als Schöpfungsakt die Katastrophe. Als Schöpfungsakt die Katastrophe. Frühe Erzählungen und der Roman Indizien von Witold Gombrowicz*. In: *Die Weltwoche*, 14. Okt. 1966.
- Gombrowiczs Selbstporträt. In: *Süddeutsche Zeitung*, 2./3. Aug. 1969.
- Kritische Notizen. In: *Süddeutsche Zeitung*, 13./14. Juni 1964.
- Wie kann ich Ich sein? Witold Gombrowiczs Selbstdarstellung in seinen *Tagebüchern*. In: *Süddeutsche Zeitung*, 11./12. Sept. 1971.
- Der Prinz und das Untier. Spiegel-Redaktuer Urs Jenny über Luc Bondy und seine ersten Theaterarbeiten in Köln. In: *Der Spiegel*, 3. Nov. 1980, S. 226-228.
- Sisyphos im Kartenhaus. In: *Süddeutsche Zeitung*, 28. Juli 1969.
- Schauspiele von Gombrowicz. In: *Süddeutsche Zeitung*, 13./14. Juni 1964.
- Vaterland und Sohnland. In: *Süddeutsche Zeitung*, 14./15. Nov. 1964.
- Die Welt als Wahn und Verstellung. In: *Süddeutsche Zeitung*, 23./24. April 1966.
- Witold Gombrowicz. Drama und Antidrama. In: *Der Monat*, Jg. 22, 1970, H. 264, S. 71-76.

- Witold Gombrowicz – Mythos der Unreife. In: Dü, Jg. 24, 1964, Nr. 280, S. 50.
- Jens, Walter: Zwei Mörder, der schönen Jugend verfallen. In: Die Zeit, 11. Okt. 1963.
- Johnen, Jörg: Vom Glück der Sinnlosigkeit und der Anarchie. Luc Bondy inszeniert Becketts *Glückliche Tage* und Gombrowicz' *Yvonne*. In: Theater heute 1980, H. 12, S. 17-20.
- Jörder, Gerhard: Freiburger Bilanz. In: Theater heute 1974, H. 12, S. 57.
- Just, Gottfried: Spät eingeholt vom Ruhm. In: Die Welt der Literatur, 14. Aug. 1969.
- Kacik, Małgorzata: Lena ocalona. In: Teksty drugie 2002, H. 3, S. 70-80.  
Mit faustyczny w *Pornografii* Witolda Gombrowicza. Pamiętnik Literacki 2003, H. 4, S. 99-115.
- Kaiser, Joachim: Wie Bergmans Kunst Faszinationen erzwingt. *Yvonne* von Witold Gombrowicz im Münchner Residenztheater. In: Süddeutsche Zeitung, 12. Mai 1980.
- Kämmerlings, Richard: Den Geist am Nackenfell packen. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 31. Juli 2004.
- Kanthak, Dietmar: Karauschen für ein stilles Wasser. Kammerspiele: Valentin Jeker spielt Gombrowicz' *Yvonne* mit angezogener Handbremse. In: General-Anzeiger, 11. Sept. 1995.
- Karasek, Daniel: Bedingungslose Darstellungskraft: Christa Berndl (zu Luc Bondys *Yvonne*-Inszenierung in Köln). In: Theater heute 1981, H. 13, S. 16-17.
- Karasek, Helmuth: Eine Welt singt sich zugrunde. In: Die Zeit, 2. Mai 1971.  
Wir Normalen. *Yvonne* in Bremen. In: Die Zeit, 12. Feb. 1971.
- Karbowska, Krystyna: Die Rezeption der polnischen Literatur in der DDR und der BRD (1956-1966). In: Germanica Wratislaviensia XVII. Wrocław 1973. S. 69-72.
- Karsch, Walther: In Operettenschönheit sterben. In: Der Tagesspiegel, 30. Jan. 1972.  
Mord – von ganz oben. Schröder inszenierte Gombrowicz im Schiller-Theater. In: Der Tagesspiegel, 28. Feb. 1970.

- Katherin, Karin: Plädoyer für die Barfüßigkeit. In: Die Presse, 3. Jan. 1985.
- Prinzessin und Dynamit: Aschers *Yvonne* in Wien. In: Die Welt, 19. Dez. 1994.
- Kacik, Małgorzata: Filozofia spotkania niemożliwego. Perspektywy dialogu w *Pornografii* i *Kosmosie* Witolda Gombrowicza. In: Pamiętnik Literacki 2004, H. 4, S. 37-56.
- Kellner, Rolf: Mißtönende Fingerübung. In: Stuttgarter Zeitung, 3. Nov. 1989.
- Kersten, Hans Ulrich: Gombrowicz in Berlin. Prinzessin *Yvonne*. Braunschweiger Zeitung, 18. März 1970.
- Kesting, Marianne: Ein europäischer Außenseiter. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 18. Juli 1969.
- Ein Pole, der keiner sein wollte. Die letzten *Tagebücher* von Witold Gombrowicz. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23. Jan 1971.
- Kepiński, Tadeusz: Witold Gombrowicz i świat jego młodości. Kraków 1974.
- Kienzl, Florian: Im Bann von Gombrowicz. Beachtliche Aufführung im Berliner Schillertheater. In: Saarbrücker Zeitung, 7. März 1970.
- Lichtspuren im Labyrinth. *Die Trauung* von Gombrowicz im Berliner Schillertheater. In: Stuttgarter Zeitung, 11. Jan. 1968.
- Kill, Reinhard: Siege mit Bondy. *Glückliche Tage* und *Yvonne* in Köln. In: Rheinische Post, 30. Okt. 1980.
- Kinmayer, Johannes; Walz, Hans: *Verführung*. In: Bücherei u. Bildung, Jg. 16B, 1964, S. 419-420.
- Kirchberg, Klaus: Ein Traumspiel vom Mißbrauch der Macht. In: Westdeutsche Allgemeine Zeitung, 25. März 1982.
- Kliemann, Peter: Aufstand der Vulgarität. Fünf Erzählungen von Witold Gombrowicz. In: Die Welt der Literatur, 22. Sept. 1966.
- Witold Gombrowicz' *Indizien*. In: Neue Rundschau, Jg. 77, 1966, H. 2, S. 304-308.
- Ein Pole im Exil. In: Die Zeit, 1. Aug. 1969, S. 13.
- Die *Tagebücher* eines Einzelgängers. In: Christ und Welt, 25. Mai 1962.
- Ein ungeformter Sohn Polens. Witold Gombrowicz' Phantasien gegen sein Vaterland. In: Christ und Welt, 18. Dez. 1964.
- Vexierbild eines Ichs. In: Der Tagesspiegel, 10. Jan. 1965.

- Witold Gombrowiczs böse Träume in Berlin. In: Welt der Literatur, 17. März 1966.
- Klier, Walter: Apostel der Unreife. Witold Gombrowicz und der Kult um den authentischen Schriftsteller. In: Die Zeit, 9. Dez. 1988, S. L.12.
- Klotz, Volker: Die ganze Welt ist ein Popo. Mit dem Roman *Ferdydurke* beginnt der Hanser-Verlag eine neue Gombrowicz-Ausgabe. In: Frankfurter Rundschau, 17. Dez. 1983.
- Tödliche Polonäse. Jan Biczyski inszenierte Gombrowiczs *Yvonne* im Berliner Forum-Theater. In: Frankfurter Rundschau, 17. Mai 1966 u. in: Theater heute 1966, H. 7, S. 48.
- Trauung ohne Priester. Deutschsprachige Erstaufführung von Gombrowicz' *Die Trauung* in Berlin. In: Frankfurter Rundschau, 18. Jan. 1968.
- Ein Wortwurzelzieher, wüst und mit Bedacht. In: Frankfurter Rundschau, 1. Sept. 1984.
- Klunker, Heinz: Logbuch eines skeptischen Individualisten. In: Europäische Begegnung 1963, H. 5, S. 312-313.
- Die phantastischen Antinomien des Herrn Witold. In: Europäische Begegnung 1967, H. 5, S. 281-286.
- Knudsen, Hans: Methodik der Theaterwissenschaft. Stuttgart 1971.
- Königsberger, Otto: Die Stumme als Richterin. Premiere in Dortmund *Yvonne, Prinzessin von Burgund*. In: Ruhr Nachrichten, 19. Dez. 1964.
- Zwischen Op-Art ein König: Martin Held. Gombrowicz – Gastspiel des Berliner Schiller-Theaters. In: Ruhr-Nachrichten, 5. Juni 1970.
- Konjetzki, Klaus: Zündstoff langwieriger Prügeleien. In: Süddeutsche Zeitung, 27./28. Juli 1996.
- Köpke, Horst: Eine, die sich nicht fügt. *Yvonne* von Witold Gombrowicz in Darmstadt. In: Frankfurter Rundschau, 25. Feb. 1995.
- Kormann, Eva: Wenn die Schauspieler kommen ... Witold Gombrowicz *Yvonne, die Burgunderprinzessin*. In: Theater heute 1996, H. 9, S. 50.
- Korn, Karl: Emigration ins Bizarre. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 20. Feb. 1965.

- Ein literarischer Rebell. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 10. März 1962.
- Ein Patagonier in Berlin. Witold Gombrowicz' Bericht über ein merkwürdiges Jahr als Gast in Deutschland. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4. Dez. 1965.
- Korte, Hermann: Eine Gesellschaft im Aufbruch. Die Bundesrepublik Deutschland in den sechziger Jahren. Frankfurt a. Main 1987.
- Kotschenreuther, Hellmut: Gealtertes Traumspiel. Gombrowicz' *Trauung* am Abschluß des polen-Projekts der HdK. In: Der Tagesspiegel, 15. Feb. 1990.
- Kott, Jan: Das ewige junge Albertinchen. In: Das Gedächtnis des Körpers. Essays zu Theater & Literatur. Berlin 1990, S. 176-181.
- Fratze und Fratze. In: Das Gedächtnis des Körpers. Essays zu Theater & Literatur. Berlin 1990, S. 164-176.
- Die Psychomanie des Witold Gombrowicz. In: Theater heute 1968, H. 2, S. 28.
- Kowalczyk, Agnieszka: Rodzina jako źródło cierpień. O motywie rodziny w twórczości Witolda Gombrowicza. In: Pamiętnik Literacki 2004, H. 4, S. 75-92.
- Kowalska, Magdalena: Gombrowicz w Berlinie, czyli Gombrowicz uwikłany w historię. In: Pamiętnik Literacki 2004, H. 4, S. 93-110.
- Koziłek, Gerhard: Bibliographie der deutsch-polnischen Wechselbeziehungen in der Literatur. Wrocław 1994.
- Kralicek, Wolfgang: Wien: Das *Yvonne*-Experiment. In: Theater heute, 1995, H. 5, S. 62.
- Kramberg, K. H.: Ein patriotischer Individualist. In: Süddeutsche Zeitung, 16./17. Dez. 1961.
- Krämer-Badoni, Rudolf: Stummes Glotzen. O. F. Schuh inszeniert Gombrowicz' Schauspiel *Yvonne*. In: die Welt, 8. Dez. 1970.
- Wortfelsen, die Ringe ins Wasser zeichnen. Zwei Aufführungen von Gombrowicz' *Die Trauung*. In: Die Welt, 13. Dez. 1972.



- Kranz, Dieter: Prinzessin Aschenputtel im Widerstand. Aufführungsvergleich: *Yvonne, die Burgunderprinzessin* in Hamburg und Dresden. In: Theater heute 1996, H. 7, S. 23-24.
- Krauß, Cornelia: Duelle mit Worten. In: Stuttgarter Zeitung, 22. Aug. 1987.  
 Gehängter Spatz im Dickicht. Wiederaufgelegt: *Kosmos*, ein Roman von Witold Gombrowicz. In: Stuttgarter Zeitung, 3. Aug. 1985.  
 Mit zwanzig ist man Brandstifter, später Feuerwehrmann; Wiedergelesen zum Hundertsten: Der Roman *Pornographie* und einiges andere von Witold Gombrowicz. In: Stuttgarter Zeitung, 4. Aug. 2004.  
 Mann, mit Kind vernäht. In: Die Presse, 25./26. Okt. 1980.  
 Schreiben auf frischer Tat. In: Stuttgarter Zeitung, 27. Dez. 1991.  
 Zerreißen, zerpulvern und zerstäuben. Zur Neuauflage von Witold Gombrowicz' Roman *Ferdydurke* in Gesamtedition. In: Stuttgarter Zeitung, 10. Dez. 1983.
- Krengel-Strudhoff, Inge: *Die Trauung* – ein Trauspiel. Zur Erstaufführung im Schiller-Theater, Berlin. In: Bühnentechnische Rundschau 1968, H. 2, S. 23-26.
- Kreuzer, Helmuth: Pluralismus und Postmodernismus. Zur Literatur- und Kulturgeschichte der achziger und frühen neunziger Jahre in Deutschland. Frankfurt a. Main 1996.
- Kricheldorf, Hans: *Ferdydurke*. In: Neue deutsche Hefte, Juli/Aug. 1961, S. 162-164.
- Kriechbaum, Reinhard: Prophetische Vorwegnahmen. Salzburg: *Trauung* von W. Gombrowicz. In: Wiener Zeitung, 9. April 1991.
- Krieger, Hans: Ein sinnloser Fischgrätentod. Amélie Niermeyer inszeniert *Yvonne* von Gombrowicz im Residenztheater München. In: Berliner Zeitung, 17. Nov. 1998, S. 10.
- Krohn, Rüdiger: Tödliche Logik des Konformismus. *Yvonne, die Burgunderprinzessin* am Staatstheater Karlsruhe. In: Stuttgarter Zeitung, 27. Juli 1996, S. 18.
- Kröhnke, Friedrich: Buchbesprechung-W. Gombrowiczs *Pornographie*. In: L' 80, H. 34, Juni 1985, S. 169.

- Kruntorad, Paul: Ein Abend exquisiter Darbietungen. Tamas Ascher inszeniert *Yvonne* von Gombrowicz am Akademietheater. In: Frankfurter Rundschau, 21. Dez. 1994, S. 8.
- Krzywon, Ernst Josef: Grenzgänger der Weltliteratur. Über die *Tagebücher* von Witold Gombrowicz. In: Stimmen der Zeit 1972, H. 2, S. 134-140.
- Kuczyński, Krzysztof: Polnische Literatur in deutscher Übersetzung von den Anfängen bis 1985. Darmstadt 1987.
- Kühl, Olaf: Deutsche Dichter, polnische Wiedergeburten. Witold Gombrowicz zum 100. Geburtstag. In: Akzente, Jg. 51, 2004, H. 3, S. 193-204.
- Die Dunkelheit enthielt den barfüßigen Burschen. In: Akzente, Jg. 43, 1996, H. 2, S. 122-138.
- Heilige Wildnis, offene Weiten. Gombrowicz in Argentinien. In: Schreibheft 1989, H. 33, S. 17f.
- Stilistik einer Verdrängung. Zur Prosa von Witold Gombrowicz. Berlin 1995.
- Kuhn, Otto: Die Prinzessin. Eine Tragikomödie von Gombrowicz in Dortmund. In: Christ und Welt, 25. Dez. 1964.
- Kuhnke, Ingrid: Polnische schöne Literatur in deutscher Übersetzung 1900-1982/83. Mainz 1995.
- Kunstmann, Heinrich: Über Witold Gombrowiczs *Iwona, księżniczka Burgunda*. In: Die Welt der Slaven, Bd. 18 (1973), S. 236-246.
- Kurczaba, Alex: Gombrowicz and Frisch. Aspects of the Literary Diary. Bonn 1980.
- Laederach, Jürg: Bordbuch jähher Bewegung oder das Immunsystem bei seiner täglichen Arbeit. Witold Gombrowicz' *Tagebuch*. In: Schreibheft 1989, H. 33, S. 73-75.
- Lamm, Andrzej: Gombrowicz. Mainzer Vorlesungen über die polnische Literatur seit 1918. München 1983, S. 97-109.
- Lange, Mechthild: Outrierte Schranzen. In: Frankfurter Rundschau, 29. Mai 1996.
- Langemeyer, Peter: Auf Leben und Tod. Polnisches Theater in Deutschland. In: Ansichten, Bd. 3 (1991), S. 240-252.
- Engel, Skins und Gottesmörder. In: Ansichten, Bd. 4 (1992), S. 200f.

- Inszenierte und wirkliche Katastrophen. In: Ansichten, Bd. 6 (1994), S. 231.
- Über Gott und die Welt. In: Ansichten, Bd. 10 (1999), S. 215.
- Wir sind doch keine Geschichtsschreiber. Wir sind Erinnerungsschreiber. In: Ansichten, Bd. 8, 1996/97, S. 217.
- Verlorene Illusionen. In: Ansichten, Bd. 5 (1993) S. 199.
- Langer, Gudrun: Witold Gombrowicz's Erzählung *Zdarzenia na brygu Banbury* als homoerotischer Maskentext. In: Zeitschrift für Slavistik, Bd. 42 (1997), S. 290-299.
- Laub, Gabriel: Falsch abgehört und verstümmelt. In: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt, 16. Dez. 1973.
- Laudenbach, Peter: Trübe Zeitgenossen, trendy Mauerfolklore. Büchner und Gombrowicz im Maxim Gorki Theater. In: Berliner Zeitung, 4. Okt. 1996, S. 27.
- Vergnügte Pathologie. Witold Gombrowicz' *Yvonne, die Burgunderprinzessin* in der Heidelberger Inszenierung beim Berliner Treffen. In: Die Tageszeitung, 22. Mai 1993.
- Lehmann, Hans-Thies: Die Inszenierung: Probleme ihrer Analyse. In: In: Zeitschrift für Semiotik, Bd. 11 (1989), H. 1, S. 29-49.  
„Postdramatisches Theater“. Frankfurt a. Main 1999.
- Leithold, Franz J.: „...über Polen sich emporschwingen“. In: Badische Zeitung, 3./4. Juni 1989, S. 4.
- Lemmermeier, Doris; Ranke, Wolfgang: Konvention als Motiv, Strukturprinzip und Übersetzungsproblem. W. Gombrowicz's Iwona deutsch und polnisch. In: Literatur und Theater. Traditionen und Konventionen als Problem der Dramenübersetzung. Hrsg. Brigitte Schultze, Erika Fischer-Lichte, Fritz Paul und Horst Turk. Tübingen 1990, (Forum Modernes Theater, Bd. 4), S. 233-259.
- Lewinski, W.-E. von: *Trauung* als Alptraumfest. In: Süddeutsche Zeitung, 14. Mai 1975.
- Literaturkritik – Anspruch und Wirklichkeit. DFG-Symposium 1989. Hrsg. Wilfried Barner. Stuttgart 1990.

- Literaturkritik. Geschichte, Theorie, Praxis. Hrsg. Thomas Anz, Rainer Baasner. München 2004.
- Literaturkritik. Theorie und Praxis. Hrsg. Wendelin Schmidt-Dengler, Nicole Katja Streitler. Innsbruck, Wien 1999.
- Löffler, Sigrid: Kulturbrüche: Wie die Kritik das Ende der Kritik überleben könnte. In: Die Zeit, 30. Dez. 1998.
- Der leere Spiegel. Witold Gombrowicz' *Yvonne* im Wiener Akademietheater. In: Süddeutsche Zeitung, 22. Dez. 1994.
- Luczak-Wild, Jeannine: Das diabolische Handtuch. In: Neue Zürcher Zeitung, 31. März 1989, S. 45.
- Luft, Friedrich: Pomp und köstliche Umstände. Witold Gombrowicz' Schauspiel *Yvonne* im Berliner Schiller-Theater. In: Die Welt, 28. Feb. 1970.
- Unsere Welt im wurmstichigen Dreivierteltakt. In: Stimmen der Kritik. Theaterereignisse seit 1965. Stuttgart 1976, S. 158-161.
- Wildnis – von innen betrachtet. Witold Gombrowicz' Schauspiel *Trauung*. Erstaufführung im Schillertheater. In: Die Welt, 11. Jan. 1968.
- Lütge, Jürgen: Das doppelte Ich des Witold G. In: Christ und Welt, 29. April 1966.
- Ein Pole in Berlin. In: Frankfurter Rundschau, 25. Feb. 1966.
- Luyken, Sonja: Verschluckte Gräte brachte Bühnentod. *Yvonne, Prinzessin von Burgund* starb in Dortmund vor einem ratlosen Publikum. In: Aachener Volkszeitung, 23. Dez. 1964.
- Luzina, Sandra: Allen Schönen ein Hohn. Gombrowicz im Theater zum westfälischen Stadthirschen. In: Der Tagesspiegel, 7. April 1995.
- Łapiński, Zdzisław: Ślub w kościele ludzkim. In: Twórczość 1966, Nr. 9, S. 93-100.
- Maciąg, Włodzimierz: Witold Gombrowicz. In: Die polnische Gegenwartsliteratur 1939-1976. München 1979, S. 199-202.
- Madela, Andrzej: Erwachen aus dem Alp. In: Sonntag, 10. Dez. 1989.
- Majcherek, Janusz: Gombrowicz a teatr. Warszawa 1983.
- Malić, Zdravko: Felietony literackie Witolda Gombrowicza. In: Pamiętnik Literacki 1973, H. 4, S. 251-261.
- Manthey, Jürgen: Alles Luftschlangen. In: Die Zeit, 7. Aug. 1987.

- Aus der Besessenheit zum Besitz. Der Schloß- und Spukroman des Witold Gombrowicz. In: Süddeutsche Zeitung, 16./17. Juni 1989.
- Odysseus in Südamerika. In: Frankfurter Rundschau, 9. Okt. 1991.
- Spiegelkabinett der inneren Äußerlichkeit. In: Der Spiegel, 23. April 1984, S. 197-200.
- Witold Gombrowicz: *Kosmos*. In: Sender Freies Berlin, 26. Aug. 1985.
- Margański, Janusz: Flirt z Dianą. Paryski epizod Gombrowicza. In: Pamiętnik Literacki 2004, H. 4, S. 21-26.
- Gombrowicz wieczny debiutant. Kraków 2001.
- Józio w piekle literatury. In: Teksty drugie 2002, H. 3, S. 7-21.
- Marinis, Marco de: Den Zuschauer verstehen: Für eine Soziosemiotik der Theaterrezeption. In: Zeitschrift für Semiotik, Bd. 11 (1989), H. 1, S. 51-62.
- Marx, Agnieszka: Unreife, Natürlichkeit, penetrante Erotik. In: Braunschweiger Zeitung, 4. Aug. 2004.
- Maskała, Maria: Einige Aspekte der Anthropologie Gombrowiczs. In: Die Welt der Slaven, 47 (2002), S. 307-330.
- „Menschsein heißt Schauspieler sein (...) Menschsein heißt Menschentum rezitieren“: *Die Trauung* von Witold Gombrowicz. In: Forum modernes Theater, Bd. 8 (1993), S. 43-56.
- Masłowski, Michał: Kościół międzyludzki w *Ślubie* Witolda Gombrowicza. In: Teksty drugie 1999, H. 1/2, S. 175-187.
- Mauer, Burkhard: Da Gombrowicz' Stück eine sehr genaue, sehr künstliche Parabel ist (...). In: Programmheft. Theater Bremen. Concordia 1970/71. H. A.
- Maybaum, Martin: *Yvonne* in Dortmund. In: Westfälische Allgemeine Zeitung, 21. Dez. 1964.
- Mayer, Hans: Ansichten des Witold Gombrowicz. In: ders.: Ansichten. Zur Literatur der Zeit. Reinbek b. Hamburg 1962, S. 180-192.
- Meer, Jan Ijsbrand, van der: *Dziwictwo* Witolda Gombrowicza: Antybaśń, antyidylla czy baśń/idylla antyformy. In: Pamiętnik literacki 1988, H. 4, S. 63-82.

- Form vs. Anti-Form. Das semantische Universum von Witold Gombrowicz. Amsterdam 1992.
- Operetka* als szenisches Triptychon. In: Russian Literature Jg. 22, 1987, S. 221-246.
- Meier, Peter: Schlag ihn tot. Theater und Theaterkritik. Bern 1987.
- Mengershausen, Joachim von: Spuk und Moder unterm Goldglanz. Witold Gombrowicz' *Yvonne* im Münchner Werkraumtheater. Gastspiel des Züricher „Theater am Neumarkt“. In: Süddeutsche Zeitung, 11. Juni. 1969.
- Mennemeier, Franz Norbert: Witold Gombrowicz. In: Das moderne Drama des Auslands. Düsseldorf 1976, S. 379-385.
- Merz, Peter: Die *Yvonne* des Witold Gombrowicz. In: Theater-Kurier, H. 2, 1965, S. 2-12.
- Meyer, Ronald: Revolution Nacktheit? Nacktheit oder Revolution? In: Göttinger Tageblatt, 19. Juli 1991.
- Michaelis, Rolf: Kleiner Totentanz. Erst Schröder inszenierte *Yvonne* von Gombrowicz im Schiller-Theater. In: Theater heute 1970, H. 4, S. 24.
- Revolution – als Zirkus und als Operette. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 2. Okt. 1971.
- Miecznicka, Magdalena: Gombrowicz à la française. In: Teksty drugie 2002, Nr. 3, S. 81-98.
- Sprawa Gombrowicza (za granicą). In: Pamiętnik Literacki 2004, H. 4, S. 111-135.
- Miklaszewski, Krzysztof: Distancia, Witoldo! Warszawa 2004.
- Miłosz, Czesław: Geschichte der Polnischen Literatur. Köln 1981.
- Wer ist Gombrowicz? In: Schreibheft 1989, H. 33, S. 65-72.
- Misterek, Susanne: Polnische Dramatik in Bühnen- und Buchverlagen der Bundesrepublik Deutschland und der DDR. Wiesbaden 2002.
- Moser, Sigrid: Kompromitierte Heiligtümer. In: Sonntag, 12. Jan. 1986, S. 11.
- Müllenmeister, Horst: Die Prinzessin stirbt. Gombrowicz-Erstaufführung in Dortmund. In: Westdeutsche Rundschau, 22. Dez. 1964.
- Müller, Wolfgang Johannes: Grotteske Parabel von einer „Behinderten“. Bergman inszenierte Gombrowicz's *Yvonne*. In: Bayernkurier, 24. Mai 1980.
- Nagel, Ivan: Kammerspiele München. In: Theater heute 1964, H. 13, S. 8.

- Naumann, Manfred: Gesellschaft-Literatur-Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht. Berlin-Weimar 1973.
- Nettelbeck, Uwe: Ein Exot in der deutschen Wohnküche. Zu den *Berliner Notizen* des Witold Gombrowicz. In: Süddeutsche Zeitung, 26. Nov. 1965.0
- Neuger, Leonard: Kosmos Witolda Gombrowicza. Genologiczne podstawy hipotez sensowności. In: *Teksty drugie* 1999, H. 6, S. 57-70.
- Niehoff, Karna: Feierliche Irrealität. Deutsche Erstaufführung der *Trauung* von Gombrowicz in Berlin. In: Süddeutsche Zeitung, 11. Jan. 1968.
- Gift, Blut und Honig. In: Süddeutsche Zeitung, 2. Feb. 1972.
- Mord macht die Welt stabil. Gombrowicz' *Yvonne, Prinzessin von Burgund* im Berliner Schiller-Theater. In: Süddeutsche Zeitung, 6. März 1970.
- Nolte, Jost: Sieg und Tod eines Außenseiters. Minsk inszeniert Gombrowicz. In: *Die Welt*, 8. Feb. 1971.
- Zweimal *Yvonne* an Gombrowicz in Wiesbaden und Bremen. In: *Volksbühnenspiegel* 17/1071, H. 3, S. 5-6.
- Nowakowski, Tadeusz: Adler und Kolibri im Parallelflug. Der Pole Witold Gombrowicz erklimmt argentinische Gipfel. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1. Nov. 1991.
- Aimez-vous Gombrowicz? In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6. Mai 1978.
- Auf Jungbrunnen ist kein Verlaß. Der sonderbare Roman *Pornographie*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26. Jan. 1985.
- Ein Engagierter im Elfenbeinturm. Der Unruhestifter Witold Gombrowicz. In: *Die Welt der Literatur*, 18. März 1965.
- Gestickte Blume auf der Lammfelljacke. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 8. März 1986.
- Gombrowicz operiert sich selbst. In: *Die Welt*, 23. März 1989.
- Nyssen, Leo: Die Macht der stummen Kreatur: Deutsche Erstaufführung in Dortmund. In: *Echo der Zeit*, 1. Jan. 1965.
- Obermüller, Wolfgang: Rostige Säge, heiliges Schwert. Elisabethbühne Salzburg: *Die Trauung* von Witold Gombrowicz. In: *Kronenzeitung*, 8 April 1991.

- Oheim, Reinhold Robert: Die tragische Bilanz zweier Gomułka-Ären in Polen. Vaterstetten 1979.
- Olejniczak, Józef: „Kłamstwo nieprzerwane nas draży”. Cztery szkice o Gombrowiczu. Katowice 2003.
- Olschewski, Adam: „Pulp“ für helle Köpfe. In: Die Weltwoche, 2. Mai 1996.
- Olschowsky, Heinrich: Tua res agitur. Zur Rezeption von Leon Kruczkowski *Die Sonnenbrucks* in der DDR. In: Weimarer Beiträge, 22. Feb. 1976, S. 41-62.
- Olszowka, Piotr: Seine verarschte Fratze. In: Die Tageszeitung, 26. Juni 1992.
- Otto Schily. Im Gespräch mit Rita Gombrowicz in Berlin am 29. Oktober 1984. In: Akzente, Jg. 43, 1996, S. 119.
- Paul, Arno: Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Hrsg. H. Klier. Darmstadt 1981.
- Paul, Wolfgang: Lilienthal und Biermann. In: Der Tagesspiegel, 13. Mai 1971. Die Unmöglichkeit, heimzukehren. *Die Trauung* am Berliner Schiller-Theater. In: Echo der Zeit, 28. Jan. 1968.
- Pavis, Patrice: Die Inszenierung zwischen Text und Aufführung. In: Zeitschrift für Semiotik, Bd. 11 (1989), H. 1, S. 13-27. Semiotik der Theaterrezeption. Tübingen 1988.
- Pawłowski, Janusz: Gombrowicz i lek. In: Pamiętnik Literacki 1977, H. 4, S. 151-164.
- Petersen, Jürgen: Witold Gombrowicz – Die *Tagebücher*. In: Neue Rundschau 1971, H. 3, S. 553-556.
- Piensch, Gerhard: Noch ein Stück Neuland. In: Theater der Zeit 1990, H. 9, S. 12f.
- Pfohlmann, Oliver: Albtraum oder Stimmenvielfalt. Die Literaturkritik im Zeitalter des Internets. In: Neue Zürcher Zeitung, 6. April 2004. Literaturkritik in der Bundesrepublik. In: Literaturkritik. Hrsg. Thomas Anz, Rainer Baasner. München 2004, S. 160-191.
- Plunien, Eo: Aus dem Happy-End hinein in die Katastrophe. In: Die Welt, 8. März 1971. Nackt aus den Ruinen. Sternstunde am Essener Theater mit Gombrowicz' *Operette*. In: Die Welt, 22. April 1977.



- Pluralismus und Postmodernismus. Zur Literatur- und Kulturgeschichte in Deutschland 1980-1995. Hrsg. Helmut Kreuzer u. Karl Riha. Frankfurt a. Main. Berlin u.a. 1996.
- Pohl, Alek: Anmerkungen zu den literarischen und geistigen Hintergründen des Dramas *Iwona, księżniczka Burgunda* von Witold Gombrowicz. In: Zeitschrift für Slavische Philologie, Bd. 49 (1989), S. 70-96.
- Polcuch, Valentin: Ein Pole, ein Weltbürger. In: Die Welt, 29. Juli 1969, S. 17.  
Angewandter Gombrowicz. Die Sonne angreifen. In: Die Welt, 13. Mai 1971.
- Polnisch-deutsche Dramenübersetzung 1830-1988. Grundzüge und Bibliographie. Hrsg. Doris Lemmermeier, Brigitte Schultze. Mainz 1990.
- Polnische Literatur in deutscher Übersetzung von den Anfängen bis 1985. Eine Bibliographie. Hrsg. Krzysztof Kuczyński. Darmstadt 1987.
- Postmoderne Literatur in deutscher Sprache: Eine Ästhetik des Widerstands? Hrsg. Henk Harbers. Amsterdam – Atlanta 2000.
- „Postmoderne“ oder Der Kampf um die Zukunft. Die Kontroverse in Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft. Hrsg. Peter Kemper. Frankfurt a. Main 1988.
- Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. Hrsg. Anreas Huyssen, Klaus R. Scherpe. Hamburg 1986.
- Raddatz, Fritz: Das Duell als Dialog. In: Eros und Tod. Frankfurt a. Main 1983.
- Rademacher, Christiana: Das bißchen Rebellion. *Yvonne, die Burgunderprinzessin*. In: Göttinger Tageblatt, 15. Juni 1998, S. 15.
- Rainer, Wolfgang: Die Sündenziege. Gombrowiczs *Yvonne* Erstaufführung in Dortmund. In: Stuttgarter Zeitung, 19. Dez. 1964.
- Raubold, Susanne: Neustes von der Schlampenfront. In: Kultur. Tageszeitung Bremen, 2. Okt. 1995, S. 23.
- Rehder, Mathes: Witold Gombrowicz' *Die Trauung* im Theater in der Kunsthalle. In: Hamburger Abendblatt, 24. Juni 1985.
- Reich-Ranicki, Marcel: Geknebelt, geschulmeistert, verpackert. Die Parabel vom Untergang des Intellektuellen – Der schwarze Humor eines Mannes aus Polen. In: Die Welt, 23. Nov. 1960.

- Reischenböck, Horst: Und dreimal krächte der Hahn. Wagnis bei einem Stück bislang in Salzburg nie gezeigter Literatur. In: Salzburger Volksblatt, 9. April 1991.
- Renner, Rolf Günter: Die postmoderne Konstellation. Theorie, Texte und Kunst im Ausgang der Moderne. Freiburg im Breisgau 1988.
- Die Rezeption der polnischen Literatur im deutschsprachigen Raum und die der deutschsprachigen in Polen 1945-1985. Hrsg. Heinz Kneip, Hubert Orłowski. Darmstadt 1988.
- Rhode, Hedwig: Einzelgänger als Doppelgänger. Witold Gombrowicz – gelesen von Hanns Zischler. In: Der Tagesspiegel, 10. Nov. 1983.
- Riess, Curt: Wortfelsen, die Ringe ins Wasser zeichnen. Zwei Aufführungen von Gombrowicz' *Die Trauung*. In: Die Welt, 13. Dez. 1972.
- Rischbieter, Henning: Wie es umtreibt. Zu Buchausgaben der Stücke von Julius Hay, Witold Gombrowicz, Elias Canetti. In: Theater heute 1964, H. 9, S. 55f.
- Ritter, Heinz: Ein Achtungserfolg nach großem Einsatz. Das späte Modell. Zweiter Gombrowicz im Schiller-Theater: Schröder inszenierte *Yvonne, Prinzessin von Burgund*. In: Der Abend, 27. Feb. 1970.
- Ritz, German: *Pornographie* oder die *Verführung* zum Welterfolg. Zu Witold Gombrowiczs Roman *Pornographie*. In: Neue Zürcher Zeitung, 22. Feb. 198.
- Rohmer, Rolf: Teaterkritik: Aufgaben und Möglichkeiten. Berlin 1979.
- Roth, Paul: Deutschland und Polen. München 1958.
- Rowiński, Cezary: Witold Gombrowicz. In: Literatur Polens 1944 bis 1985. Hrsg. Andrzej Lam. Berlin 1990, S. 213-233.
- Rühle, Günther: Ein bißchen wesenloser Radau? Was soll, kann und darf die Theaterkritik. In: Theater heute 1977, H. 11, S. 31-36.
- Idiotismus auf der Bühne. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4. Okt. 1990.
- Ein Traum, ein König und kein Reich. Witold Gombrowicz' *Die Trauung* im Schillertheater, Berlin. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 11. Jan. 1968.

- Vorwärts, zurück ins Theater. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 21. Juni 1971.
- Rutschky, Michael: Der Graf und die Jungs. In: Frankfurter Rundschau, 8. Sept. 2004.
- Sábato, Ernesto: Erinnerungen an Witold Gombrowicz. In: Akzente, Jg. 43, 1996, S. 113-116.
- Salgas, Jean-Pierre: Witold Gombrowicz ou l'athéisme généralisé. Paris 2000.
- Sand, Uwe: Die brutale Norm verlangt den Mord. Premiere im Schiller-Theater: Gombrowicz' *Yvonne*. In: Spandauer Volksblatt, 28. Feb. 1970.
- Schily, Otto: Erinnerungen an Witold Gombrowicz. In: Akzente, Jg. 43, 1996, S. 119-121.
- Schimming, Wolfgang: Unschuld muß leiden. *Yvonne* von Witold Gombrowicz im Berliner Schiller-Theater. In: Rheinische Post, 5. März 1970.
- Schmid, Herta: „Der Nackte Finger“. Zur Theatralisierung der Gegenstände in Witold Gombrowicz's *Ślub* (Die Trauung). In: Text – Symbol – Weltmodell. Johannes Holthusen zum 60. Geburtstag. Hrsg. Johanna Renate Döring-Smirnow, Peter Rehder, Wolf Schmid. München 1984, S. 457-487.
- Schmid, Ulrich M.: Egomane als Schreibprinzip. Witold Gombrowicz' *Tagebuch*. In: Neue Zürcher Zeitung, 6./7. April 2002.
- Schmidt, Christopher: Eine Art organisiertes Chaos. Witold Gombrowicz' Stück *Die Trauung*: Gespräch mit der Regiestudentin Vera Nolte. In: Münchner Merkur, 27. Jan. 1998.
- Schmidt, Dietmar N.: Fatale Ordnung am Königshof. Gombrowicz' Parabel *Yvonne, Prinzessin von Burgund* in München. In: Die Welt, 14. Juni 1969. Staat und Störenfried. Ingmar Bergman inszenierte *Yvonne* von Gombrowicz. In: Frankfurter Rundschau, 23. Mai 1980.
- Schmidt, Jochen: Köln: Luc Bondys Doppelpremiere: Winnie, die Geschwätzige, und Yvonne, die Stumme. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 30. Okt. 1980.
- Vorsicht: Brisante *Operette*. In: Christ und Welt, 12. März 1971.

- Schmidt, Krystyna: Der Stil von W. Gombrowicz' *Trans-Atlantyk* und sein Verhältnis zur polnischen literarischen Tradition. Meisenheim am Glan 1974.
- Schmidt-Missner, Jürgen: Aschenputtels Freitod. In: Stuttgarter Zeitung, 20. Juni 1996.
- Schmidt-Mühlisch, Lothar: Wenn Frauen zu Opfern werden ... Luc Bondys Einstand in Köln: *Glückliche Tage* von Beckett und *Yvonne* von Gombrowicz. In: Die Welt, 27. Okt. 1980.
- Schneider, Wolfgang: Montag Ich. Dienstag Ich. In: Die Welt, 4. Jan. 2003.
- Schnell, Ralf: Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945. Stuttgart u. Weimar 2003.
- Schödel, Helmut: Keine Spur von Staub an ihnen. Theater: Luc Bondy inszeniert Becketts *Glückliche Tage* und Gombrowicz' *Yvonne* in Köln. In: Die Zeit, 31. Okt. 1980.
- Scholle, Klaus: Witold Gombrowicz' *Indizien*. In: Bücherei und Bildung 1966, Nr. 718, S. 560.
- Scholze, Dietrich: Absage an überlebte Traditionen. In: Neues Deutschland, 9./10. Sept. 1989.
- Empörung gegen die Allmacht der Form. In: Sinn und Form. Beiträge zur Literatur 1989, H. 3, S. 651-660.
- Gombrowicz zwischen Moderne und Postmoderne. In: Zeitschrift für Slavistik, Bd. 33, 1988, S. 84-90.
- Witold Gombrowicz. In: Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur. Hrsg. Heinz Ludwig Arnold. München 1984, S. 651-660.
- Zwischen Vergnügen und Schock. Polnische Dramatik im 20. Jahrhundert. Berlin 1989.
- Schott, Andreas: Der Böse nicht gewachsen. Witold Gombrowicz' *Yvonne* im Theater Forum Kreuzberg. In: Der Tagesspiegel, 16. März 1990.
- Schrahn, Martin: Die Schönen und das Biest. In: Ruhr Nachrichten, 10. April 1995.

- Schreiber, Mathias: Gibt es eine postmoderne Moral? Die Aufklärung, der Todes-Schock und die Umkehrung des Denkens. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22. März 1984.
- Schreiber, Wolfgang: Kurt Horres' Traumarbeit. In: Süddeutsche Zeitung, 2./3. April 1977.
- Schröder, Ernst: Das Leben – verspielt. Frankfurt a. Main 1981.
- Schultze, Brigitte: Die Ablösung einer gegebenen Ordnung durch eine andere bzw. die Schaffung einer neuen Form. In: Hochzeit und Trauung in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Göttingen 1982, S. 53-67.
- Eine „kluge Literatur“: Der polnische Bauernfürst. In: Göttinger Tage der polnischen Literatur. Hrsg. Reinhard Lauer, Leszek Żyliński. Göttingen 2004, S. 23-34.
- Der Mensch – ein natürlicher Schauspieler. In: Programmheft Nationaltheater Mannheim zu: Witold Gombrowicz: *Yvonne* (Premiere 14. April 1991), S. 6-12.
- The time is out of joint: Die Rezeption von Shakespeares *Hamlet* im polnischen Drama. In: Antrittsvorlesungen 4. Mainz: Johannes Gutenberg-Universität 1989, S. 63-83.
- Tradition und Identitätsbildung in der polnischen Kultur. In: Internationales ökumenisches Jahrbuch für Theologie. Hrsg. Ulrich Nembach. Frankfurt/Main 1993, S. 53-68.
- Von Florenstan bis Firulet. Die Dramen von Witkiewicz, Gombrowicz, Różewicz und Mrozek in deutschen Übersetzungen. In: Ansichten, Bd. 4, 1992, S. 60-79.
- Schultze Brigitte; Conrad, Jan: Methatheater bei Gombrowicz. In: Forum Modernes Theater Bd. 14 (1999), H. 1, S. 31-49.
- Schümer, Dirk: Pippi Langstrumpf im Negerkußland. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 25. Mai 1996.
- Schwab-Felisch, Hans: Aufstand fürs „nackte“ Leben. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 9. März 1971.
- Mord – „von oben herab“. *Yvonne, Prinzessin von Burgund* in Wuppertal. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 28. April 1969.

- Unter Larven ein fühlendes Herz. Ingmar Bergman inszenierte *Yvonne, Prinzessin von Burgund* in München. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 20. Mai 1980.
- Yvonne, Prinzessin von Burgund*. Gombrowicz-Erstaufführung in Dortmund. In: Süddeutsche Zeitung, 28. Dez. 1964.
- Ein schwieriger Dialog. Polnisch-deutsch-österreichische Theaterkontakte nach 1945. Hrsg. Małgorzata Siugiera. Kraków 2000.
- Schwoerbel, Claus N.: Ungeheuer Jugend ist Sieger. In: Ruhr Nachrichten, 8. März 1971.
- Schyle, Hans Joachim: In Reden ertrunken, in Schweigen erstickt. Christa Berndt in den zwei Hauptrollen: eine Glanzleistung. In: Kölner Stadt-Anzeiger, 27. Okt. 1980.
- Seibt, Gustav: Sigrid Löfflers *Literaturen*. In: Die Zeit, 21. Sept. 2000.
- Seidel, Hans-Dieter: Eine Messe im Dunst der Illusion. Friedrich Beyer inszeniert *Die Trauung* von Witold Gombrowicz. In: Stuttgarter Zeitung, 17. April 1972.
- Seidenfaden, Ingrid: Von oben ausrotten: Gombrowicz *Yvonne* in München. In: Theater heute 1980, H. 7, S. 60.
- Siedlecka, Joanna: Jaśnie panicz. Warszawa 2003.
- Simhandl, Peter: Theatergeschichte in einem Band. Berlin 2001.
- Simon, Karl Günter: Höllersers Festival *Modernes Theater auf kleinen Bühnen*. In: Theater heute 1965, H. 2, S. 12-17.
- Skasa, Michael: Butterschmalzprinzessin. Gombrowicz' *Yvonne* im Stadttheater auf dem Alabama. In: Süddeutsche Zeitung, 13. Juli 1987.
- Tragische Farce. Gombrowicz' *Yvonne* im Stadttheater Basel. In: Neue Zürcher Zeitung, 27. Nov. 1981.
- Skasa-Weiss, Ruprecht: Eine mafiotische Geschichte. *Die Sonne angreifen* von Lilienthal. In: Stuttgarter Zeitung, 13. Mai 1971.
- Skrendo, Andrzej: Dwa razy Gombrowicz. In: Teksty drugie 2002, Nr. 3, S. 114-119.
- Sonnenschein, Bettina: Leiser Wahnwitz. In: Süddeutsche Zeitung, 29. Jan. 1998.

- Sparrer, Dieter: Der Mädchenkopf steckt im Aquarium. Günter Krämer inszenierte in Stuttgart *Yvonne, Prinzessin von Burgund* von Witold Gombrowicz. In: Kölner Stadt-Anzeiger, 22. Juli 1981.
- Spiel, Hilde: *Göttliche Komödie* am Ursprungsort. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 19. April 1979.
- Stadelmaier, Gerhard: Letzte Vorstellung: eine Führung durchs deutsche Theater. Frankfurt a. Main 1993/I.
- Stadlmeyer, Peter: Reif sein ist nicht alles. In: Frankfurter Hefte 1962, S. 639f.
- Staemmler, Klaus: Polnische Literatur in deutscher Übersetzung 1945-1977. Dortmund 1977.
- Stahl, Wolf: Der hehre Königshof als Kasperltheater. In: General-Anzeiger, 20. April 1999.
- Stankiewicz, Teresa: Spotkanie w Vence. In: Teksty drugie 2002, H. 3, S. 232-240.
- Stauch von Quitzow, Wolfgang: Hunger, Durst und eine Gräte. Ionesco- und Gombrowicz-Premieren in Düsseldorf und Dortmund. In: Sonntagsblatt, 17. Jan. 1965.  
Ende der schweigsamen Prinzessin. *Yvonne* von Gombrowicz in Dortmund erstaufgeführt. In: Düsseldorfer Nachrichten, 23. Dez. 1964.
- Stawiarska, Agnieszka: Gombrowicz w przedwojennej Polsce. Kraków 2002.
- Stempel, Ute: Herrenloses Niemandsland. Witold Gombrowicz oder Wie der Sohn eines Landjunkers ein Schriftsteller wird. In: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt, 22. Jan. 1984.
- Steuhl, Wolfgang: Für Polen ein Ärgernis. In: Saarbrücker Zeitung, 17./18. Juni 1987.
- Stiller, Klaus: Vom Ende der Literaturkritik. In: Kritik der Literaturkritik. Hrsg. Olaf Schwencke. Stuttgart, Berlin u.a. 1973, S. 99-103.
- Stone, Michael: Berliner Hoch. Gombrowicz' *Trauung*. In: Christ und Welt, 19. Jan. 1968.
- Sträter, Lothar: *Prinzessin Yvonne* mit Anne Bennet in Wien. Die Wirkung des Fremden auf die Gesellschaft. In: Rheinische Post, 2. Jan. 1995.
- Strauß, Botho: Alsob-Action. Gombrowicz' *Yvonne* – Wuppertaler Bühne. In: Theater heute 1969, H. 5, S. 9.

- Für Gombrowicz. In: Theater heute 1969, H. 9, S. 5.
- Den Traum alleine tragen. In: Theater heute 1968, H. 2, S. 24, 28-29.
- Striedter, Jurij: Einleitung zu Felix Vodička: Die Struktur der literarischen Entwicklung. München 1976, S. VII-CIII
- Strothmann, Dietrich: Nationalsozialistische Literaturpolitik. Ein Beitrag zur Publizistik im Dritten Reich. Bonn 1960.
- Stuckenschmidt, H. H.: Mord mit Musik. In: Süddeutsche Zeitung, 17. Sept. 1973.
- Stumm, Reinhard: Die lachende Yvonne (in Genf und Lausanne). In: Theater heute 1976, H. 12, S. 52.
- Sucher, Bernd: Hängepartie. Gombrowicz' *Yvonne, die Burgunderprinzessin* in Hamburg. In: Süddeutsche Zeitung, 26./27. Mai 1996.
- Zweimal das Schweigen erledigen. Luc Bondy inszeniert in Köln Becketts *Glückliche Tage* und Gombrowicz *Yvonne* mit Christa Berndl. In: Süddeutsche Zeitung, 28. Okt. 1980.
- Sugiera, Małgorzata: Witold Gombrowicz *Ślub*. Więzień z wyboru. In: Dramat polski II. Interpretacje. Hrsg. Jan Ciechowicz, Zbigniew Majchrowski. Gdańsk 2001.
- Szczypiorski, Andrzej: „Gombrowicz ist Polen“. In: Die Welt des Buches, 28. März 1996.
- Tamms, Werner: Gemordete Unschuld. *Yvonne* Gombrowiczs in Recklinghausen. In: Westdeutsche Allgemeine Zeitung, 5. Juni 1970.
- Geschwätzige Parodie. In Dortmund aufgeführt: *Yvonne, Prinzessin von Burgund*. In: Westdeutsche Allgemeine Zeitung, 19. Dez. 1964.
- Herniks Alptraum von der Macht. Essen: Claus Leininger inszenierte Witold Gombrowiczs *Trauung*. In: Westdeutsche Allgemeine Zeitung, 27. Okt. 1973.
- Eine Maskerade der Lemuren. In: Westdeutsche Allgemeine Zeitung, 8. März 1971.
- Theater fürs 21. Jahrhundert. In: Text + Kritik. Hrsg. Heinz Ludwig Arnold. München 2004.
- Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung. Hrsg. Renate Möhrmann. Frankfurt a. M. 1990.



- Turk, Horst: Schauplatz und Rede. Versuch einer theater- und ramentheoretischen Interpretation der *Trauung* von Witold Gombrowicz. In: Formen innerliterarischer Rezeption. Hrsg. Wilfried Floeck, Dieter Steland, Horst Turk. Wiesbaden 1997, S. 319-345.
- Ude, Karl: *Yvonne* muß an einer Gräte sterben. Ingmar Bergman inszeniert das Witold Gombrowicz-Stück im Residenztheater. In: Süddeutsche Zeitung, 10./11. Mai 1980.
- Veltruský, Jiří: Das Drama als literarisches Werk. In: Moderne Dramentheorie. Hrsg. Aloysius van Kesteren u. Herta Schmid. Kronberg 1975, S. 96-132.
- Verdin, Günther: Der Abend eines Schauspielers. Wenn der Mut das Maß verliert. Salzburg: Gombrowicz' *Trauung* auf Elisabethbühne. In: Salzburger Nachrichten, 8. April 1991.
- Vielhaber, Gerd: Das absurde Zeremoniell. In: Saarbrücker Zeitung, 23. Dez. 1964.  
Agitpr-Operette mit und gegen Gombrowicz (Bochum). In: Der Tagesspiegel, 10. März 1971.
- Viehoff, Reinhold: Literaturkritik 1973 und 1988. Aspekte des literaturkritischen Werwandels. In: Literaturkritik – Anspruch und Wirklichkeit. DFG-Symposium 1989. Hrsg. Wilfried Barner. Stuttgart 1990, S. 440-460.
- Völker, Klaus: Ein Spielverderber aus Überzeugung. In: Der Spiegel, 21. Nov. 1988.
- Volle, Jacques: Gombrowicz: bourreau, martyr. Paris 1972.
- Vormweg, Heinrich: Inbegriff leerer Konvention. Witold Gombrowiczs *Yvonne, Prinzessin von Burgund*. In: Die Welt, 22. Dez. 1964. In: Die Welt, 22. Dez. 1964.  
Witold Gombrowicz. In: Süddeutsche Zeitung, 26./27. Feb. 1983, S. 110.
- Vossen, Frantz: Mißverständlicher Augenschmaus. In: Süddeutsche Zeitung, 2. Feb. 1970.
- Wagner, Klaus: In Bremens neuer Spielhöhle. Fassbinder inszeniert Fleißer, Minks inszeniert Gombrowicz. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 9. Feb. 1971.
- Wagner, Renate: Brillant entfesselt. In: Bayernkurier, 7. Jan. 1995, S. 16.

- Wallmann, Jürgen P.: „Ich in Berlin“. Gombrowiczs *Berliner Notizen*. In: Echo der Zeit, 8. Mai 1966.
- Walz, Hans; Kinmayer, Johannes: *Verführung*. In: Bücherei u. Bildung, Jg. 16B, 1964, S. 419-420.
- Wandel, Gerhard: Trauermarsch ins Nichts. Premiere von Gombrowicz' *Trauung* in Berlin. In: Westdeutsche Allgemeine Zeitung, 11. Jan. 1968.
- Wanderscheck, Hermann: Die verzweifelte Suche nach der Reinheit. Ernst Schröder inszenierte die Deutsche Erstaufführung der *Trauung* von Witold Gombrowicz am Berliner Schillertheater. In: Weser-Kurier, 12. Jan. 1968.
- Wanzelius, Rainer: Die Prinzessin und der Grätenfisch. Wolf Redl inszeniert in Bochum *Yvonne* von Witold Gombrowicz. In: Westfälische Rundschau, 10. April 1995.
- Yvones Notstand. Gombrowicz-Stück bei Ruhrfestspielen. In: Westfälische Rundschau, 28. Mai 2001.
- Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Hrsg. Wolfgang Welsch. Weinheim 1988.
- Wegner, Georg: Zeugnis einer Reise. Witold Gombrowicz: *Berliner Notizen*. In: Berliner Stimme, 22. Jan. 1966.
- Weigel, Sigrid: Bachmann und Johnson: Differenzen im Umgang mit Exilierten. In: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. Wien 1999, S. 454-464.
- Weinzierl, Ulrich: Die fast perfekte Textmaschine. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 14. März 1989.
- Wekwerth, Manfred: Theater und Wissenschaft. München 1974.
- Welsch, Wolfgang: Unsere postmoderne Moderne. Weinheim 1988.
- Wendland, Jens: Abbilder einer verlorenen Geschichte. In: Die Zeit, 9. Mai 1975.
- Tiefe deutsche Operette. In: Süddeutsche Zeitung, 10. Juni 1975.
- Wendt, Ernst: Operette. In: Volksbühnen-Spiegel, April/Mai 1971.
- Wilkievicz, Zbigniew: Personendarstellung und Menschenbild im *Kosmos* Witold Gombrowiczs. Mainz 1986.
- Witold Gombrowicz. In: Polnische Exilliteratur 1945-1980. Köln, Wien 1991, S. 164-171.

- Wille, Franz: Am Mut hängt der Erfolg! Oder das Debakel mit dem Schauspiel.  
In: Theater heute 1996, H. 10, S. 1-2.
- Wirsing, Sibylle: Mensch unter Schimären. *Die Trauung* von Witold Gombrowicz  
als Gastspiel aus Paris. In: Der Tagesspiegel, 15. Jan. 1965.
- Wiśniewska, Lidia: Świat Gombrowicza między paradygmatami. In: Pamiętnik  
Literacki 2004, H. 4, S. 57-74.
- Witek-Swinarska, Barbara: Über die Distanz, oder das Gespräch mit dem Meister.  
In: Akzente, Juni 2004, H. 3, S. 217-220.
- Witold Gombrowicz – der Apostel der Unreife oder das Lachen der Philosophie.  
Hrsg. Hans Jürgen Balmes. München 1988.
- Witold Gombrowicz. Autobiografia pośmiertna. Hrsg. Włodzimierz Bolecki.  
Kraków 2002.
- Wolff, Eike: Arche Yvonne. Witold Gombrowicz in Tübingen. In: Stuttgarter  
Zeitung, 18. Juni 1969.  
Stein auf den Schienen. In: Stuttgarter Zeitung, 29. Juli 1969.
- Wóycicki, Kazimierz: Zur Besonderheit der deutsch-polnischen Beziehungen. In:  
Aus Politik und Zeitgeschichte, Bd. 28, 1996, S. 14-20.
- Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik bibliograficzny. Bd. 3.  
Hrsg. Jadwiga Czachowska u. Alicja Szałagan. Warszawa 1994.
- Wuthenow, Ralph Rainer: Polnische Zerstörung. Ein verschollen gewesener  
Kriminalroman von W.G. In: Frankfurter Rundschau, 1. April 1989.  
Witold Gombrowicz's *Tagebuch* erstmal vollständig auf deutsch. In:  
Frankfurter Rundschau, 26. Nov. 1988.
- Zagajewski, Adam: Warum Gombrowicz? Schmerz und Trotz, Skepsis und Ironie  
– ein Schriftsteller im 20. Jahrhundert. In: Neue Zürcher Zeitung, 31.  
Juli/1. Aug. 2004.
- Zawadzki, Andrzej: Pierwsze: Nie będziesz podglądał Boga swego Gombrowicza.  
In: Teksty drugie 2002, H. 3, S. 109-113.
- Zeichen und Funktion. Beiträge zur ästhetischen Konzeption Jan Mukařovský.  
Hrsg. Hans Günther. München 1986.
- Zima, Peter V.: Moderne/Postmoderne. Tübingen, Basel 2001.
- Zimmer, Dieter E.: Eine irrwitzige Wirklichkeit. Witold Gombrowicz' monströses  
Schauspiel *Die Trauung*. In: Die Zeit, 19. Jan. 1968.

Ziolkowski, Gregor: Leben hinter Glas. In: Berliner Zeitung, 6. Dez. 1996.