

**Stilistik einer Verdrängung**  
**Zur Prosa von Witold Gombrowicz**

von Olaf Kühl

Eingereicht 1994 als Dissertation  
beim Fachbereich 17  
Neuere fremdsprachliche Philologie  
der Freien Universität Berlin

Gutachter:  
Prof. Dr. Witold Kośny  
Prof. Dr. Klaus-Dieter Seemann

Datum der Disputation: 5. Mai 1995

## **INHALTSVERZEICHNIS**

### **ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS**

1. **DER TEXT-KÖRPER**  
Volltextcorpus der Gesammelten Werke  
Einfluss der Textform auf die Arbeitsweise
2. **Einleitung**  
Montaigne und Gombrowicz  
Stil und Psychoanalyse  
Die leitende Frage
3. **DER KÖRPER ALS FORM**  
Die neue Deutung des Formbegriffs  
Körper und Werk, Natur und Kultur  
Jacques Lacans Spiegelstadium  
Die Zerstückelungsangst  
Zerfall, Tod  
Der Panzer der Bestimmtheit  
Die Fremdheit des eigenen Körpers  
Die erste Fassung von Ferdydurke  
Euphorischer und dysphorischer Formbegriff
4. **DIE SEMANTIK DES SEINS**
5. **DIE GRUNDLEGENDE DICHOTOMIE**  
Körper - Sprache, Konkret - Abstrakt
6. **DIE POESIE DES NAMENLOSEN (NIEOKREŚLONOŚĆ)**  
Die körperliche Dimension der Unbestimmtheit  
Die sprachliche Dimension der Unbestimmtheit  
Das Beispiel "pobra... tać się"
7. **PARADOXA UND ALOGISMEN**  
Das Paradoxon als rhetorische Figur  
Das Paradoxon als psychologische Konstellation  
Liebe und Scham  
Alogismen
8. **POLYSEMIE**  
I. Begriffliche Klärung. Metapher und Polysemie

- 1) Die Welt als Geheimnis
- II. Polysemien im Fokus des Wortes
  - 1) Einfache Kalauer und Wortspiele
  - 2) Die Dichotomie Abstrakt - Körperlich
  - 3) Kontext und Polysemie
    - a) "pusto" in TA
    - b) "chodzić" in TA
    - c) "kupa"
    - d) "plunąć"
  - 4) Semantische Anomalien und der Kontext
  - 5) Unaufgelöste Polysemien auf der Wortebene
    - a) "zepsucie"
    - b) Die Vieldeutigkeit der Anormalität
    - c) "nienaturalny"
    - d) "załatwić się"
  - 6) Verhalten als mehrdeutiger Index
    - a) "wstyd"
    - b) "napierać się"
  - 7) Erzwingung von Bedeutung
  - 8) Wörter ohne kodifizierte Bedeutung
    - a) "słowo, które sam wymyśliłem"
    - b) "berg" in K
  - 9) Vieldeutigkeit und Erotik
  - 10) Das Nicht-Können, oder die Impotenz
    - a) "niemożność"
    - b) "sprostać" in I
    - c) Psychologische Deutung

## 9. **SYNTAKTISCH BEDINGTE UNBESTIMMTHEIT**

- 1) Retardierung
- 2) Referentielle Mehrdeutigkeit
  - a) Kataphora oder Schein-Anaphora
- 3) Verfremdung der dargestellten Wirklichkeit
  - a) "ale"

## 10. **MEHRDEUTIGKEIT AUF DER TEXTEBENE**

Beethoven und die Form

## 11. **POLYSEMIE UND POLYPHONIE**

- 1) Belebte Rede
- 2) Stilisierung
- 3) Zitat
- 4) Vielstimmigkeit

5) Graffiti

12. **SPRECHEN UND GESPROCHENWERDEN**

Die Zwänge der Sprache

Narzißmus und Homosexualität

Der Zwang als Maske

Exkurs 1: Zur literarischen Produktion

Exkurs 2: Nichtlineare Textmodelle

13. **ÄHNLICHKEIT UND BEGEHREN**

Paronomasien

Ähnlichkeit auf der Ebene des Sujets

Die Ähnlichkeit als Maske

a) In der dargestellten Wirklichkeit

b) Auf der Ebene Erzähler/Autor - Leser

    Beispiel: Das Hängen in *K*

Analogie kontra Logik

Nähe statt Identität

14. **DIE METAPHER**

Die Metaphora in absentia

Die Deutungen von "pupa" in der Rezeption

Der Rücken als Gesicht

Die Metaphora in praesentia

Die Besonderheit der Metapher bei Gombrowicz

15. **POETIK DER MASKE**

Die Form als Maske

Das verdrängte Begehren

16. **TRANSFORMATION UND STIL**

Die Grammatik als Oberfläche

Nominalkonstruktionen

Grammatisches und natürliches Geschlecht

Axiologische Ambivalenz

a) Beispiel "młodość"

Die Spaltung des Erzählers in F

b) "niedojrzałość"

c) "ciemność"

d) "gorszość"

e) Alter und Geschlecht

17. **SOLÖZISMEN UND SEMANTISCHE ANOMALIEN**

Transitivität und Intransitivität  
Der Instrumentalis  
Die Gestik als Sprache  
Verb und Adverb

18. **DIE REDE DER BEGIERDE**

Die Schönheit bei Gombrowicz  
Die Rede der Begierde  
Das erotische Objekt

19. **ZUSAMMENFASSUNG**

I. Stil

A. Bei Identität des Sprachzeichens

1. Polysemie
2. Überdeterminierung
3. Semantisierung
4. Entsemantisierung
5. Auswirkungen des Sprechers auf den Sinn der Botschaft

B. Bei Ähnlichkeit des Sprachzeichens

1. Lexikalisch
2. Syntaktisch

II. Psychologie

III. Rezeption

**LITERATUR**

**SACHREGISTER**

**PERSONENREGISTER**

## Abkürzungsverzeichnis

Die Texte werden nach folgenden Abkürzungen zitiert.  
Seitenangaben folgen nach einem Schrägstrich.

BankietWiad = In der Zeitschrift Wiadomości (Nr. 16, 1953, London) veröffentlichte Fassung von Bankiet, zitiert nach: Bakakaj, Dzieła tom I, S. 200-202.  
Kraków-Wrocław: Wydawnictwo Literackie 1986

Dz1 = Dziennik (1953-1956). Dzieła zebrane, tom VI.  
Paris: Instytut Literacki 1984.

Dz2 = Dziennik (1957-1961). Dzieła zebrane, tom VII.  
Paris: Instytut Literacki 1982.

Dz3 = Dziennik (1961-1966). Dzieła zebrane, tom VIII.  
Paris: Instytut Literacki 1982.

Dz4 = Dziennik 1967-1969. Dzieła tom X.  
Kraków-Wrocław: Wydawnictwo Literackie 1992. (Enthält auch die Gespräche mit Dominique de Roux).

F = Ferdurke. Dzieła zebrane, tom I.  
Paris: Instytut Literacki 1982.

Fsk: "Ferdurke (Fragment większej całości)" in: Skamander 1935, zesz. LX, S. 264-284.

Fv = Abweichender Text der Ausgabe F von 1938 gegenüber 1957 (angeführt in F, S. 277-289).

I = Iwonna, nach: Teatr. Dzieła zebrane, tom V.  
Paris: Instytut Literacki 1971.

K = Kosmos. Dzieła zebrane, tom IV.  
Paris: Instytut Literacki 1970.

Kv = Hand- und maschinenschriftliche Entwürfe zu K, die sich bei der Witwe Rita Gombrowicz in Paris befinden.

O = Opętani (s. unter V)

Opow = Opowiadania. Dzieła zebrane, tom IX.  
Paris: Instytut Literacki 1972.

Hierin:

Tancerz = Tancerz Mecenasa Kraykowskiego  
Czarniecki = Pamiętnik Stefana Czarnieckiego  
Zzp = Zbrodnia z premedytacją  
Bies = Biesiada u hrabiny Kotłubaj  
Dziew = Dziewictwo  
Przyg = Przygody  
Ban = Zdarzenia na brygu Banbury  
Nks = Na kuchennych schodach  
Szczur = Szczur  
Bankiet = Bankiet

P = Pornografia. Dzieła zebrane, tom III.  
Paris: Instytut Literacki 1982.

Pamiętnik = Pamiętnik z okresu dojrzewania (erste Ausgabe eines Teils der o.g. Erzählungen, Warszawa 1933).

Pamp = Pampelan w tubie (s. unter V).

R = Dominique de Roux. Rozmowy z Gombrowiczem.  
Paris: Instytut Literacki (Biblioteka "Kultury") 1969. Zitiert nach der Ausgabe in Dz4.

TA = Trans-Atlantyk. Dzieła zebrane, tom II.  
Paris: Instytut Literacki 1985.

Tagebuch = Witold Gombrowicz. Tagebuch. Deutsch von Olaf Kühl.  
München 1988.

V = Varia. Dzieła zebrane, tom X.  
Paris: Instytut Literacki 1973.

Hierin:

Pamp = Pampelan w tubie (V/163-170).  
O = Opętani (V/211-472).

Der bislang verschollene Schluß von O (zuerst erschienen in Argumenty Nr. 14, Warschau) wurde nach der Ausgabe in Dzieła tom

XI, Kraków 1994, berücksichtigt. Seitenangaben beziehen sich nur auf V.

Außerdem enthält V Feuilletons und literarische Kritiken der Vorkriegszeit, die jeweils mit vollem Titel genannt sind.

Wędrówki = Wędrówki po Argentynie, in: Dzieła zebrane, tom XI. Paris: Instytut Literacki 1985.

Wspom = Wspomnienia polskie, in: Dzieła zebrane, tom XI. Paris: Instytut Literacki 1985.

Sekundärtexte werden nach der Aufschlüsselung im Literaturverzeichnis (s. Anhang) mit Jahreszahl und auf einen Punkt folgender Seitenzahl angegeben. Bei mehreren Bänden steht die Bandnummer zwischen Jahres- und Seitenzahl.

Fettdruck in Zitaten soll der Hervorhebung dienen und stammt von mir, Unterstreichungen und Kursiv aus dem Original.



## 1.

Der Text-Körper

Ich konnte mich bei dieser Untersuchung des Prosastils von Witold Gombrowicz auf einen Volltextkorpus des Gesamtwerks stützen. Dieser Textkorpus enthält alle fünf Romane (also auch die *Besessenen*), sämtliche Bände der Tagebücher, die Gespräche mit Dominique de Roux (das sog. "Testament"), die Erzählungen und zahlreiche Feuilletons sowie kleinere Texte aus dem Band *Varia*. Zu seiner Herstellung habe ich die Bände der Pariser Ausgabe im Verlag Kultura, ersatzweise die Krakauer Ausgabe, gescannt und mit Hilfe OCR-Programms RECOGNITA 2.0, das Polnisch und andere osteuropäische Sprachen liest, in ASCII-Dateien übersetzt.

Ein auf der Grundlage dieses Textcorpus erarbeitetes Häufigkeits-Wörterbuch und/oder eine Konkordanz sollen Gegenstand einer gesonderten Publikation werden.

Obwohl sie nahegelegen hätte, wäre eine rein statistische Untersuchung des Wortschatzes von Gombrowicz für die Fragestellung, mit der ich in dieser Arbeit an Gombrowiczs Stil herangehe, wenig sinnvoll gewesen. Selbst der Vergleich der Gombrowiczschen Frequenzlisten mit Häufigkeitswörterbüchern, wie ihn Pierre Guiraud zur Ermittlung von "Schlüsselwörtern" fordert, hätte über die spezielle Bedeutung jedes einzelnen Wortes bei Gombrowicz noch wenig ausgesagt. Ich gebrauche daher den Begriff des "Schlüsselwortes" weniger in einem statistischen, als von semantischen Kriterien bestimmten Sinn. Eine kontrollierende Prüfung der Häufigkeit war dann im Einzelfall immer leicht möglich.

Einfluss der Textform auf die Arbeitsweise

Sehr wohl hat aber die Seinsform des Textes Einfluss auf den Fortgang dieser Arbeit gehabt. So sehr die beliebige und rasche Abrufbarkeit großer Textmassen "Verfügbarkeit" auch nur vortäuschen mag, da der Zugriff auf die Information im elektronischen nicht weniger als im Gutenbergschen Medium vor allem von der Sprache abhängt, in welcher die Fragen gestellt werden, so begünstigt diese elektronische Verfügbarkeit doch Untersuchungen, die ohne sie erheblich zeitaufwendiger wären. Insofern bevorzugt das Medium einige Fragestellungen vor anderen. Der rasche Zugriff durch Suchfunktionen macht es möglich, die unterschiedlichen Kontexte eines Begriffs oder eines Wortfeldes systematisch zu verfolgen und die unterschiedliche Bedeutung der Schlüsselwörter in einer Art "metonymischer Lektüre" (Gallop 1985.129) herauszuarbeiten. Diese Lesart ist nicht die "natürliche"; sie ermöglicht eine

gewissermaßen subversive - im Wortsinne alle bis zum nächsten etymologisch oder sonst verwandten Wort linear folgenden Wörter "unterlaufende" - Lektüre. Dies hat vielleicht dazu beigetragen, Gombrowiczs Masken, die zu einem Gutteil aus Oberflächen-Kohärenzen auf syntagmatischer Ebene gemacht sind (s. die Kapitel 12 und 13) an einigen Stellen zu lüften.

## 2. EINLEITUNG

Eine Monographie über "die Sprache" oder den Stil von Witold Gombrowicz liegt bislang nicht vor. Beobachtungen zu einzelnen Aspekten des Stils dieses Autors finden sich verstreut in Zeitschriften, oder sie werden am Rande im Rahmen anderer Fragestellungen angesprochen.

Dies muß verwundern bei einem Autor, in dessen Werk und Rezeption der Begriff der "Form" eine so zentrale Rolle spielt. Was wäre exemplarischer Form als das literarische Werk, das doch die Wirklichkeit erstens als ein aus natürlicher Sprache gemachtes Produkt, zweitens als "sekundäres modellbildendes System" (Lotman 1972.61) strukturiert? Was Gombrowicz unter Form versteht, wurde bislang eher in der Interaktion der Personen des Werkes, also als ein im weiteren Sinne soziales Phänomen untersucht (Łapiński 1966, Woźny 1983). Wo aber ließe sich die praktische Behandlung dieses Themas besser aufzeigen, als an der Art und Weise, wie dieser Autor mit der Sprache Wirklichkeit "formt"?

Für Gombrowicz selbst sind "Form" und "Stil" Bezeichnung ein und desselben Phänomens. Die beiden Begriffe sind für ihn synonym, wie die häufige Apposition beweist:

"Gdyż żadna forma, żaden styl nie wyraża pełnej rzeczywistości" (V/163)

"forma owa, ów styl, sposób bycia nie jest tylko z nas, lecz jest nam narzucony z zewnątrz" (F/85)

Auch diese Untersuchung erhebt nicht den Anspruch, alle beschreibbaren Merkmale des Prosastils von Gombrowicz (im doppelten Wortsinne) "erschöpfend" zu inventarisieren. Statistische Aspekte der Lexik oder etwa die Frage, aus welchen Bereichen dieser Autor seine Metaphern schöpft, werden nur von Fall zu Fall angesprochen. Was den Roman TA angeht, so sind die lexikalischen Besonderheiten, Neologismen und Archaismen sowie die archaisierende Syntax und andere Stilmittel, ausführlich beschrieben (Schmidt 1974, Sławkowa 1981).

Die vorliegende Arbeit nähert sich Gombrowicz' Stil unter einem ganz bestimmten Gesichtspunkt, der die Beobachtungen am Text strukturiert. Dieses Vorgehen erlaubt es, die theoretische Diskussion des Stilbegriffs auf wenige - kritische - Bemerkungen

an geeigneter Stelle zu beschränken. Ich verweise für diese theoretische Diskussion auf die Einleitung von Hultberg 1969, die Beiträge in Sebeok 1960, Chatman 1971, Fowler 1975 und Gumbrecht 1986, sowie Trabant 1974, Paszek 1976, und Sanders 1973 und 1977.

Richtungsweisend soll eine Besonderheit der Gombrowicz-Rezeption sein, die ihre Ursachen wiederum nicht zuletzt in dem Stil dieses Autors hat. Leo Spitzers "hermeneutischer Zirkel" ist natürlich bereits mehrmals umrundet, sobald diese Analogie erkannt ist.

Gombrowiczs Stil wird vor allem durch einen Bruch interessant, der sich sowohl vom Standpunkt der Rezeptionsforschung, wie auch als Widerspruch im Werk selbst beschreiben läßt.

Die Gombrowicz-Rezeption weist eine schmale Nebenlinie auf, die sich nicht in das allgemeine Bild des Autors fügen will. Diesem allgemeinen Bild zufolge ist Gombrowicz der große Skeptiker und "Maskenabreißer" ("wielki mistrz od zrywania masek", Sandauer 1985.584) - der die Polen in der Zeit der Knebelung durch einen aufgezwungenen Kommunismus auf das Ziel der Wahrhaftigkeit einschwor und dessen Stärke vor allem die schonungslose Offenheit war. Diese Auffassung ist vor allem durch das seit 1953 im Pariser Verlag "Kultura" veröffentlichte Tagebuch (im weiteren Dz) untermauert worden. Das der späteren Buchausgabe des Dz vorangestellte viermalige "Ich" als abgeschlossener Tagebucheintrag ist in diesem Sinne programmatisch. Die polnische Literatur, so Gombrowicz, müsse eine feste Grundlage in dem "Ich" des Individuums bekommen, das solange vernachlässigt worden sei. Das Programm müsse lauten:

- "1. Literaturze polskiej, fatalnie spłaszczonej i skapcaniałej, słabowitej i lękliwej, przywrócić pewność siebie. Stanowczość i dumę, rozmach i lot.
2. Oprzeć ją mocno na "ja", uczynić z "ja" jej suwerenność i siłę, wprowadzić na koniec to "ja" w polszczyznę..." (Dz1/137)

Kritik und Literaturgeschichte haben diesen selbsterhobenen Wahrhaftigkeitsanspruch in immer wieder ähnlichen Formulierungen festgeschrieben:

Adam Michnik: "ein nie erlahmender Aufruf zu Ehrlichkeit und geistigem Mut, ein permanenter Appell zur Überwindung der eigenen Beschränkungen, zu einer authentischen und schöpferischen Existenz" (Michnik 1992.190).

Czesław Miłosz: "Sein Oeuvre ist ein einziger Ruf nach Echtheit" (Miłosz 1981.345)

Auch in den USA haben sich die Intellektuellen offenbar gerade den "Demaskierer" Gombrowicz zu eigen gemacht.

Artur Sandauer formulierte dieses Image, allerdings als Ausgangspunkt seiner Kritik:

"cała jego twórczość jest jednym wielkim wyznaniem całkowitej i bezwzględnej prawdy o sobie" (Sandauer 1985.584).

Dieser Ruf der Offenheit wurde verstärkt von Gombrowicz's harter, fast genüßlicher Kritik an der nationalen Nabelschau und Selbstüberschätzung der Polen und der schonungslosen Darstellung der politischen Situation im Lande (so dass die Tagebücher noch 1986 in Polen nur mit zensorischen Kürzungen erscheinen konnten, die vor allem das "Bruderland" Sowjetunion betrafen). Dass diese großen Belehrungen oder Anklagen zugleich zu den uninspiriertesten Texten Gombrowicz's gehören, die allein ihm keineswegs seinen Platz in der Weltliteratur verschafft hätten, ist ein anderes Problem, dessen Gründe ich unten (S. 106 f.) behandeln werde.

Die Dz erweckten von ihrem selbstgeäußerten Anspruch den Eindruck, dass hier jemand auch persönlich jede Rücksicht fallen ließ und sich schreibend nicht zuletzt der Wahrheit des eigenen Ich nähern wollte.

Natürlich ist dieses "Ich" des Tagebuchs letztlich auch eine Rolle, und Gombrowicz hat es als solche begriffen. "The diary-I is no more, no less than a stylized persona." Auch Andrzej Falkiewicz weist auf die Vielstimmigkeit dieses Textes hin:

"Okazuje się bowiem, że nie ma jednego narratora Dziennika, a wielu, którzy przebywają ze sobą w ciągłym swarze."

Die Polyphonie des Dz wird in dieser Arbeit nur insoweit behandelt, als sie für die Ambivalenz bestimmter Begriffe von Bedeutung ist. Die Komplexität dieser Vielstimmigkeit beruht darauf, dass der Erzähler des Dz sich nicht nur in unterschiedlichen Rollen (und Stilen) probiert, sondern sich - unerklärt - auch an unterschiedliche Adressaten wendet. Es macht die existentielle Grundhaltung dieses Erzählers im Dz aus, dass er sich nie allein, nie im Angesicht des Transzendenten, fühlt, nicht einmal am menschenleeren Strand in Mar del Plata, Argentinien. Auch dort, wo nur leere Blechdosen über den Sand rollen, steht er unter dem Einfluss der Erwartungshaltung seiner - virtuellen - Zuhörer:

"Cóż z tego, że miasto bez ludzi? Nieobecność to nieprawdziwa, oni są we mnie i za mną, to ogon mój i pióropusz" (Dz1/158)

Dies hat gewiß auch etwas mit der "voyeuristischen Erzählperspektive" zu tun, die in Gombrowiczs Texten so ausgeprägt ist; immer beobachtet dort der eine den anderen - man denke an die Mütter hinter dem Zaun des Schulhofs in F, an Leons Zelebrierung vor Zuhörern in K und andere Szenen. Gombrowicz unterstreicht den Rollencharakter seines literarischen Ich viel stärker als Max Frisch, mit dem er sich als Autor eines ebenfalls von Anfang an zur Veröffentlichung gedachten Tagebuchs vergleichen läßt. Betrachtet man bei Frisch Konfrontationen mit einsamer Landschaft - also der Natur! - (etwa Frisch 1958.70, 141, 178), so erkennt man, wieviel mehr Gombrowicz "in den Menschen verwurzelt" ist.

Die Polyphonie des Dz kann aber den Wahrhaftigkeitsanspruch des Autors an sich selbst, und die diesbezügliche Erwartung des mehr oder weniger naiven Lesers, nur immer wieder erschüttern, nie entwerten. "Irgendwo" - nicht als Ort, sondern als Funktion verstanden - ist auch bei Gombrowicz die eine, höchste Instanz – das eigene Ich? - gegenwärtig, an der die Aufrichtigkeit sich bewähren muß und der gegenüber es zum fragilen Gleichgewicht zwischen Rolle und Identität kommt. Und von der Wirklichkeit hat Gombrowicz einen sehr hohen Begriff (s. das Kapitel Die Semantik des Seins). Das Wort "rzeczywistość" und seine Derivate und Synonyme sind nicht nur ausgesprochen häufig, sondern auch emphatisch besetzt. Auch den Begriff der Form versteht Gombrowicz in Bezug auf eben diese Wirklichkeit, die sie zum Ausdruck bringen muß - und sei es dadurch, dass sie nie sich selbst gleich bleibt.

### Montaigne und Gombrowicz

Gerade unter diesem Gesichtspunkt muß man aber fragen, ob die Dz und das Werk insgesamt ihrem selbstgeäußerten Anspruch gerecht werden. Diese Frage drängt sich noch mehr auf, wenn man Gombrowiczs Dz in der Traditionslinie sieht, die mit Montaigne (oder gar mit Augustinus' Bekenntnissen, s. Auerbach 1982.285) beginnt. Alex Kurczaba (1980) hat auf diese Gemeinsamkeiten ausführlich hingewiesen. Den Namen seines Vorbilds Montaigne nennt Gombrowicz im Dz wiederholt:

"A jednak osobowość Żeromskiego, czy Prusa lub Norwida, ba, nawet Mickiewicza nie była zdolna wzbudzić (przynajmniej we mnie) tego zaufania, jakim wypełnia po brzegi Montaigne." (Dz1/18)

Tatsächlich erinnern die Formulierungen, mit denen er den Anspruch seines Dz formuliert, über weite Strecken fast wörtlich an den großen Franzosen. Das gilt für die immer wieder betonte Einheit zwischen dem Autor und seinem Werk, die auch für Gombrowiczs Stilauffassung bedeutsam ist (s.u.):

"Hier kann nicht geschehen, was ich so oft geschehen sehe: dass der Verfasser und sein Werk nicht miteinander ... Eine gelehrte Person ist nicht in allen Fächern gelehrt; aber ein dem Leben genügender Mensch genügt zu allem, auch zum Nichtwissen. Hier gehen wir zusammen, mein Buch und ich. Anderswo mag man das Werk kritisieren oder empfehlen, ganz unabhängig von dem, der es gemacht hat; hier geht das nicht; wer vom einen spricht, spricht vom anderen."

Es gilt weiterhin für die Art, mit der das Thema der eigenen Person, des "Ich", behandelt wird:

"Die Schriftsteller teilen sich dem Publikum in einer speziellen, erworbenen Fähigkeit mit; ich als erster in meinem gesamten Wesen, als Michel de Montaigne, nicht als Grammatiker oder Dichter oder Jurist. Wenn die Welt sich darüber beschwert, dass ich zu viel von mir spreche, so beschwere ich mich darüber, dass sie nicht einmal an sich denkt. [...] noch nie hat ein Mensch einen Gegenstand besser verstanden und gekannt als ich diesen, den ich zu behandeln unternommen habe; in ihm bin ich der gelehrteste Mensch, der lebt."

Montaignes Essais waren bereits 1917 in der Übersetzung von Boy-Żeleński als Pisma bei G. Gebethner in Krakau erschienen, eine Neuauflage folgte 1931-32 unter dem Titel Próby in Warschau. Ein direkter Einfluss Montaignes auf Gombrowicz ist also keineswegs ausgeschlossen.

Gombrowicz als Autor des 20. Jahrhunderts muß sich gerade auch in Bezug auf seine Aufrichtigkeit mit dem älteren Franzosen (1533 – 1592) messen lassen.

Michel de Montaigne "spricht ausführlich von seinem Körper und seinem körperlichen Wesen, weil es ein wesentlicher Bestandteil seiner selbst ist" (Auerbach 1982.289). "Was er ihnen [den Systemen der Moralphilosophie, O.K.] vorwirft, das Abstrakte, die Wirklichkeit des Lebens Verkleidende ihrer Methoden und das Aufgeblasene ihrer Terminologie, läßt sich alles zuletzt darauf zurückführen, dass sie teils schon in der Theorie, teils zumindest in der Lehrpraxis Geist und Körper trennen und den letzteren nicht zu Wort kommen lassen." (Auerbach 1982.289).

Gombrowicz ist nun gewiß kein Moralphilosoph. Dennoch trifft der hier von Auerbach zitierte Vorwurf Montaignes einen Punkt, der für Gombrowiczs Rhetorik von zentraler Bedeutung ist. Ich meine das Thema des eigenen Körpers und die Art, wie über ihn gesprochen wird, also den Körper als Gegenstand der Rhetorik. Gombrowicz spricht in seinen literarischen Texten nicht eigentlich vom Körper, schon gar nicht von seinem eigenen. Das meint Pier Paolo Pasolini mit der folgenden Äußerung:

"Bis zu diesem Zeitpunkt [d.h. bis zu dem "Traktat über die czangos" im Dz] hatten wir uns daran gewöhnt, den Autor als eine Art unruhigen Seminaristen anzusehen, der um sich herum nichts anderes sieht als Literaten und Literatencafés, eine Gestalt ohne körperliche Konsistenz".

Eine solche Behauptung scheint übertrieben angesichts der Vielzahl von Körperteilen, die allein F bevölkern. Aber es sind eben Teile, die den Körper nur in einem übertragenen Sinne meinen. Genau hier setzt der Begriff des Stils an. Schon ihre groteske Vereinzelung und Verselbständigung, auf deren psychologische Hintergründe ich später komme, verhindert, dass sie als Indices eines personalen "Körpers" verstanden werden. Welche Bedeutung haben die Körperteile in F? In der Sekundärliteratur werden sie vor allem als Symbole "höherer", übertragener Bedeutungen genommen (s. Kapitel Dichotomie). Jerzy Jarzębski forscht vergeblich nach einem "Code" der Körperteile bei Gombrowicz. Gombrowiczs Rhetorik wurde beschrieben als Tendenz zur Darstellung des Unfaßbaren in Kategorien des Faßbaren, des Geistigen in Kategorien des Körperlichen (Thompson 1979.112). Eine solche Deutung übersieht, dass die Körperteile in F keineswegs "greifbar" oder "physisch", sondern Produkte einer grotesken Verfremdung sind. Prominente Körperteile, wie die "Hand", stehen bei Gombrowicz immer im Begriff, alles Physische zu verlieren und zu unkörperlichen Symbolen zu werden. Wie diese Übertragung in der Sprache funktioniert, zeige ich unten.

Gombrowicz hat zu einer Redeweise der Unbestimmtheit und Mehrdeutigkeit Zuflucht gesucht, sobald er auf seinen wichtigsten, persönlichen Konflikt - und zugleich den Quell seiner Inspiration - zu sprechen kam. Hierbei handelt es sich, so meine Annahme in dieser Arbeit, um die nie ganz ausgesprochene, vermutlich körperlich auch nur begrenzt ausgelebte, Liebe zu dem "Jungen". Je näher er diesem Thema kommt, desto ausgeprägter wird die Stilisierung. Stil hat unter diesem Gesichtspunkt die Funktion, das Verbotene sagen zu lassen:



"jak zawsze, gdy wzmagam w sobie szczerłość, wzmaga się też ryzyko szarży, zgrywy, a wtedy stylizacja staje się nieunikniona" (Dz3/86-87)

Hier deutet Gombrowicz selbst einen Begriff von Stil an, der in dieser Arbeit als Leitlinie dienen wird:

"Der 'Stil' in der Literatur hätte demnach eine ähnliche Funktion wie sie die 'Traumarbeit' hat, nämlich die, die verschwiegensten Gedanken so zu verschleiern und zu verschlüsseln, dass sie sich in der Öffentlichkeit sehen lassen können."

### Stil und Psychoanalyse

Stil als ein Mittel, Scham zu überwinden und die freie Rede zu ermöglichen - das trifft auch eine Kernaussage psychoanalytischer Ästhetik:

"Dass wir unsere eigenen Phantasien ohne Vorwurf und Scham genießen können, das wäre die allgemeinste Absicht des Kunstwerkes; diese Intention würde sich dann zweier Verfahren bedienen: den egoistischen Tagtraum durch geeignete Abänderungen und Verhüllungen zu mildern, und durch einen rein formalen Lustgewinn zu bestechen, der mit der Darstellung der Dichterphantasien verbunden ist. 'Man nennt einen solchen Lustgewinn, der uns geboten wird, um mit ihm die Entbindung größerer Lust aus tiefer reichenden Quellen zu ermöglichen, eine Verlockungsprämie oder eine Vorlust' (GW VII, 223). Diese Gesamtkonzeption der ästhetischen Lust als eines Auslösers tiefer Entladungen bildet die kühnste Erkenntnis der gesamten psychoanalytischen Ästhetik". (Ricoeur 1976.176)

"Alle Elemente von Form und Stil" muß der Autor aufbieten, um sich dem schamvollen Quell seiner Inspiration zu nähern:

"Meine Quellen sprudeln in einem Garten, an dessen Pforte ein Engel mit Flammenschwert steht. Ich kann dort nicht hinein. Niemals werde ich dorthin gelangen und bin dazu verdammt, diesen Ort, an dem meine wahrhaftigste Bezauberung zelebriert wird, ewig nur zu umkreisen.

Es ist mir verwehrt, weil... diese Quellen sich in Scham ergießen, gleich Fontänen! Und dennoch dieser innere Ruf: Komm den Quellen deiner Scham so nah, wie möglich! Allen Verstand, alles Bewußtsein, alle Disziplin und alle Elemente von Form und Stil, alle Technik, zu der ich fähig bin, muß ich aufbieten, um eine Annähe-

rung an die geheimnisvolle Pforte jenes Gartens zu erreichen, hinter der meine Scham blüht." (Tagebuch, S. 493)

Der Makel in der so gerühmten Ehrlichkeit dieses Autors, der sich hier auftut, ist nur vereinzelt angesprochen worden. Das Thema der Homosexualität blieb in der Rezeption, auch wenn es beim Namen genannt wurde, so etwas wie ein abgelegenes, "weites" Feld, ein Kuriosum, das nichts mit den gleichsam geschlechtstranszendierenden Hauptaussagen des Werks zu tun hatte. Dieser blinde Fleck in der Rezeption spiegelt nun einen Bruch im Stil selbst. Die unterirdischen Verbindungen, die diese Leidenschaft zur Semantik des ganzen Werks besitzt, sind bisher nicht beschrieben worden. Artur Sandauer, der diese Frage am deutlichsten formuliert hat, zog sich sogleich Vorwürfe von Gombrowicz selbst (Dz) als auch späteren Kritikern (Jarzębski 1983) zu. So blieb das Thema ein Nebenschauplatz der Gombrowiczrezeption. Dabei hätte Gombrowicz im Dz gar nicht deutlicher darauf hinweisen können, dass die treibende Kraft in seinem Werk die Leidenschaft ist. Er nennt sie aber auch hier nicht beim Namen:

"Ich aber spielte mit weniger offenen Karten, spielte ein verbotenes Spiel. Ich konnte nicht alles sagen. Konnte nicht die nachtumwehte Stelle in mir aufdecken, die ich 'Retiro' nannte. Ich setzte Mastronardi die Arbeit meines entgleiten Hirns vor, das nach irgendwelchen 'Lösungen' suchte, ohne die Quellen meiner Inspiration zu nennen – und er wußte nicht, woher diese Leidenschaft rührte, mit der ich alles 'Alte' angriff, mit der ich forderte, dass in der Kultur (die sich auf das Supremat des Höheren, Älteren, Reiferen stützt) jene von unten kommende Strömung aufgedeckt werden müsse, die wiederum das Alter von der Jugend und das Höhere vom Niederen abhängig macht. 'Der Erwachsene muß dem Jüngeren unterworfen werden', forderte ich. Forderte, dass endlich unser Streben nach immerwährender Verjüngung legalisiert und die JUGEND als eigener und authentischer Wert anerkannt werde, der unsere Einstellung zu anderen Werten ändert. Als Vernunftschluß mußte ich erscheinen lassen, was in Wirklichkeit meine Leidenschaft war, und verirrte mich so in ein Labyrinth von Gedankenkonstrukten, an denen mir überhaupt nichts lag... Aber wird so nicht der Gedanke geboren: als beliebiges Surrogat blinder Bestrebungen, Bedürfnisse, Leidenschaften, denen wir bei den Menschen zu keiner Anerkennung verhelfen können?" (Tagebuch, S. 224).

Hier wird eine Bewegung deutlich, die man metaphorisch als

Verdrängung bezeichnen kann. "Metaphorisch" bleibt dieser Verweis deshalb, weil der Begriff der "Verdrängung" bei Freud stets mit dem "Unbewußten" korreliert ist. Gombrowicz dagegen war sich der Funktion seiner uneigentlichen Rede sehr bewußt. Seine Haltung läßt sich am besten als "raffinierte Naivität" (lat. *dissimulatio*) bezeichnen und mit Józios Taktik gegenüber Konstany veranschaulichen. Unter diesem Vorbehalt ist der Begriff der Verdrängung sehr wohl brauchbar, um Gombrowiczs Umgang mit seiner Körperlichkeit und Sexualität zu beschreiben. Im Dz sagt er einmal selbst, dass die "normale Liebe, der gewöhnliche Zauber" bei ihm "in den Untergrund verstoßen, unterdrückt, erstickt" seien (Dz1/156).

Was hinderte ihn dennoch daran, die volle Wahrheit auszusprechen? Hierüber kann man nur Vermutungen anstellen. Es dürfte die Tatsache gewesen sein, dass er seine Homosexualität selbst moralisch nicht akzeptieren konnte und seine Neigung zur "Jugend" als eine geschlechtslose, unkörperliche zu begreifen versuchte. Einer Verdrängung unterliegt demnach weniger die Neigung zum Jungen, als vielmehr ihr erotisch-körperlicher Aspekt.

Pier Paolo Pasolini, der Gombrowicz in erfrischender Klarheit mangelndes Bewußtsein für den Grund seines existentiellen Unglücks vorhält, wirft ihm andererseits einfach Feigheit vor:

"Alles was er sagt - mit großer Bissigkeit und immer als Ausrufesatz - ist 'Ersatz'. Nie berührt er das Thema seines Unglücks: nicht aus Scham jedoch oder wegen jenes humorvollen Abstands, den er für so zwingend notwendig hält, sondern weil er es nicht kennt." (Pasolini 1989.130) Und:

"Diese *czangos* sind ganz und gar poetische Geschöpfe, die sich allem als der 'andere Zustand', als Gegenbegriff, entgegensetzen - wir könnten ihn 'Jugend', 'Anmut' oder 'Schönheit' nennen -, der aber in Wirklichkeit namenlos bleibt, weil der Autor ihn von seiner wahren Realität, der Sexualität, abgetrennt hat. [...] Wie auf glühendem Sand, unter einem kleinen Flammenregen, wandert Gombrowicz in den Fußspuren seiner '*paides*', ein armer Hund, der Sklaven nachläuft. Aber er wagt es weder, diese Tatsache beim Namen zu nennen, noch (was wir aus völlig menschlichen Gründen von ihm verlangen könnten) sie als das zu beschreiben, was sie ist, nämlich '*Päderastie*'." (Pasolini 1989.131).

Pasolinis naive "Erklärung" für Gombrowiczs Unglück – die Unkenntnis von Freud und Marx - dürfen wir getrost übergehen. Neben Freud und Marx fehlt hier bloß noch Nietzsche, um die "drei Meister des Zweifels" (Ricoeur 1974.45) zu versammeln, die dem Anspruch auftreten, das Bewußtsein im ganzen als "falsches"

Bewußtsein zu enttarnen und die wahren Triebkräfte menschlicher Geschichte zu zeigen (Produktivkräfte, unbewußte Seelenkräfte, oder den "Willen zur Macht").

Ist die menschliche Sexualität für Gombrowicz also ein "gesondertes, abgeschlossenes Zimmer"? Gerade dies hatte er seinem Kritiker Sandauer in einem merkwürdigen, vermutlich vorsätzlichen Mißverständnis vorgeworfen:

"Cóż, pytam, ten kaktus [A. Sandauer] może wiedzieć o Eroście, zboczonym, lub nie? Dla niego świat erotyczny będzie zawsze osobnym, na klucz zamkniętym, pokojem, nie połączonym z innymi pokojami ludzkiego mieszkania." (Dz3/181).

Es ist nämlich überhaupt nicht zu erkennen, durch welche Äußerung Sandauers dieser Vorwurf berechtigt sein soll. Dieser hatte bei schöpferischen Persönlichkeiten gerade ausdrücklich eine Art Strukturgleichheit zwischen Geschlechts- und Geistesleben postuliert:

"że zaś wielką osobowość twórczą cechuje duży stopień jednolitości, więc życie jej duchowe ma tę samą strukturę, co płciowe, i metafizyka zawiera te same zagadnienia, co erotyka." (Sandauer 1985.585).

Paul Ricoeur spricht in einem vergleichbaren Zusammenhang von einer "Identität des Stils":

"[...] die Sexualität ist nicht eine isolierte Funktion unter anderen; sie affiziert das gesamte Verhalten. Es ist auch keine kausale Beziehung, denn ein Sinn kann nicht Ursache eines anderen Sinns sein; zwischen sexuellem Verhalten und totalem Verhalten kann es nur eine Identität des Stils oder, wenn man so sagen darf, ein Homologieverhältnis geben." (Ricoeur 1974.392).

Seit der von Platon postulierten Einheit von Eros und Dichtung ist dieser Zusammenhang zum Gemeinplatz geworden. Homologiesthesen dieser Art haben immer einen einleuchtenden Klang, unabhängig davon, ob als ontisch realer (*ens realissimum*) nun die Sexualität, die materiellen Produktionsverhältnisse oder sonstige - meist verborgene - Kräfte gesetzt werden. Die Schwierigkeit beginnt, sobald man die Zusammenhänge zu beschreiben oder nachzuweisen versucht. Auch Sandauer hat zwar in anderem Zusammenhang sehr Interessantes über die "figura mitologiczna" bei Gombrowicz gesagt, aber er ist der von ihm postulierten "Strukturgleichheit" nicht bis auf die Ebene der literarischen Sprache, des Stils, nachgegangen. Genau diese Strukturen sind das Thema der vorliegenden Arbeit.

Da es nicht um genetische Gesetze gehen kann, hat jeder Versuch eines Nachweises immer nur den Status einer Übersetzung

von einer Sprache (etwa: das Begehren, die Verdrängung) in die andere (Merkmale des literarischen Textes). Letztlich geht es hier um den Übergang von der Kraft zum Sinn. Diese Frage berührt Freuds Kategorien der Energie (ökonomische Betrachtung) und des Sinns (topologische Betrachtung) und ist hier nicht zu lösen.

Selbst bei vermeintlich "genetischen" oder kausalen Deutungen handelt es sich letztlich um Übersetzungen. Diese Auffassung vertrat vor aller strukturalen Semantik schon Karl Mannheim:

"Sieht man näher zu, so ist der vermeinte Unterschied zwischen idealistischer und positivistischer Außenbetrachtung gar nicht so radikal, denn die Sphäre, von wo aus die gemeinten geistigen Gehalte erfaßt werden, auf die sie hin funktionalisiert werden, ist auch nicht etwas sinnfremd Naturales, 'Materiales', sondern der Positivist ist hier genau so, wie der Idealist gezwungen, in dieser positiven Sphäre einen Sinnzusammenhang herauszuarbeiten." (Mannheim 1926.429).

Dieser "Sinnzusammenhang" aber ist nichts anderes als Sprache.

Auch in dieser Arbeit wird der Stil nicht mit der Psychologie "erklärt". Dort, wo ich psychologische Texte heranziehe, besonders Jacques Lacans "Spiegelstadium" und Freuds Ausführungen zur Entwicklung der Homosexualität, benutze ich sie wie Folien, also selbst Texte, die ich über Gombrowiczs Texte lege. Es ist wichtig darauf hinzuweisen, dass die Analyse der stilistischen Verfahren bei Gombrowicz unabhängig von ihrer psychologischen Deutung Gültigkeit haben sollte.

Entgegen dem bisweilen möglichen Anschein war es nicht das Ziel dieser Arbeit, ein Psychogramm des Witold Gombrowicz zu geben. Obwohl viele der beschriebenen semantischen Zusammenhänge Hinweise dafür liefern, lag der Schwerpunkt dieser Arbeit auf der Untersuchung und Beschreibung der allgemeinen semiotischen und stilistischen Strukturen, in denen "das, was Gombrowicz ist", zum Ausdruck kommt, und die demnach – nach Gombrowiczs eigenem Verständnis, s.u. - seinen "Stil" ausmachen. Diese semiotischen Strukturen sind aber nie leer; sie transportieren Bedeutungen, die häufig ins Psychologische verweisen und sich nicht einfach übergehen lassen. Die dadurch bedingte Zweigleisigkeit der Argumentation zwang gelegentlich zu Inkonsistenzen der Darstellung. Eine anthropomorphe, von menschlichem Begehren ausgehende Untersuchung kann nicht so kristallin sein, wie die Beschreibung eines subjektlosen semantischen Universums.

Unterhalb dieser Ebene der hier untersuchten semiotischen und stilistischen Strukturen liegt eine Symbolik, die zu einer eindi-

mensionalen Übersetzung in bestimmte Bedeutungen geradezu einlädt. Hierzu gehören elementare, man sollte sagen "vulgärpsychologische" Motive wie das "Hineinstecken des Fingers in den Mund des Priesters", die meisten Motive in den Erzählungen des Pamiętnik, auch die oralen Symbole in O, die analen in F. Diese Symbolik und ihre Auslegung interessieren mich hier nicht. Sie ist auch nicht geeignet, dem wirklichen Geheimnis dieses Autors näherzubringen. Es existiert keine eindeutige Beziehung zwischen dieser Art von "psychoanalytischer Chiffre" und Gombrowicz's Wirklichkeit, wie Jerzy Jarzębski richtig feststellt:

"W pisarstwie autora Ferdydurke istnieje pozór symbolizmu lub może raczej tendencja symboliczna - łatwo zauważalna tam choćby, gdzie pojawiają się motywy odsyłające do szyfru psychoanalitycznego. Odniesieniem dla tych motywów jest jednak nie 'sens ukryty' zdarzeń, ale szyfr właśnie. Krytyk, który poprzez mniemane symbole zechce dotrzeć do 'głębszej prawdy' Gombrowiczowskiego świata, zawiedzie się srodze: punktem dojścia dla takiego procederu będzie zawsze jakaś znaczeniowa konwencja - nie realność egzystencji." (Jarzębski 1983.232).

Mit dieser Mahnung weiß sich Jarzębski im Einklang mit jener Interpretation von Bedeutung, die für den Strukturalismus charakteristisch ist. Eine typische Definition lautet:

"Es wird heute allgemein angenommen, dass jede Erklärung oder Beschreibung des Sinnes nichts anderes als eine Operation der Transcodierung ist. Erklären, was ein Wort oder ein Satz bedeutet, heißt andere Wörter und andere Sätze benutzen, indem man versucht, eine neue Version 'der gleichen Sache' zu geben. Die Bedeutung kann in diesem Zusammenhang als eine Korrelation zwischen zwei sprachlichen Ebenen oder zwei verschiedenen Codes definiert werden." (Greimas 1978.316).

Allerdings hat diese Auffassung auch eine zweite Wurzel, nämlich in der Psychoanalyse:

"Nicht eine reale, selbst psychische Sache enthüllt die Deutung; der Wunsch, auf den sie verweist, ist selbst wieder ein Verweis auf die Reihe seiner 'Abkömmlinge' und unbestimmte Symbolisierung seiner selbst." (Ricoeur 1976.185).

Abgesehen davon, dass Jarzębski seine Warnung selbst in den Wind schlägt, wenn er etwa feuilletonistisch von einem "podtekst erotyczny" (Jarzębski 1983.380) oder "ukryty sens erotyczny" (op.cit. 350) der Morde bei Gombrowicz spricht, will ich mich bereits hier von einer anderen Tendenz abgrenzen, die seine Formulierung verrät.

Gerade Jarzębskis Gombrowicz-Buch ist getragen von der postmodernistischen Neigung, ein Jedes nur als Zeichen für ein Anderes, und das literarische Werk als ein einziges großes Spiegelkabinett von Zeichensystemen zu betrachten, aus dem kein Blick und kein Verweis hinaus in "die Wirklichkeit" möglich ist. Diese Tendenz, in den letzten Jahren modisch (Ortheil 1987), widerspricht Gombrowicz' eigener hoher Begriff von "der" Wirklichkeit. Für die kulturellen Produkte - also "ein Geistiges, das gemacht, nach der Sprache der Philosophie, 'bloß gesetzt' ist" (Adorno 1970.198) - gilt ihm, dass das Werk seine Wirklichkeit vor allem aus der Person des Autors beziehe. Losgelöst von dieser Wirklichkeit, ist es und sind seine Deutungen in Gefahr, beliebig zu werden. Für diese ontologische Abhängigkeit des Werks vom Autor, die er sehr klar gesehen und häufig betont hat, kennt Gombrowicz das Wort "osadzony". Im Kapitel über die Semantik des Seins zeige ich, wie diese Auffassung mit seinem emphatischem Seinsbegriff korrespondiert, der sich auch in den folgenden Zitaten durch Schlüsselwörter wie "fakt", "rzeczywisty", "istnieć", "konkret" verrät:

"poza bajką, którą mi opowiada Poe muszę odnaleźć tego kto opowiada, jako - zrozumcie to - jedyną rzeczywistość, jedyny konkret. [...] prawda o Hamlecie jest taka, że go wymyślił Szekspir [...] i dopiero taki królewicz duński, związany ze swym twórcą, osadzony w twórcy, jest rzeczywisty na sto procent. [...] Choć Hamlet, królewicz duński, jest marzeniem, jest pewne, że to szekspirowskie marzenie o Hamlecie istniało i to jest ten fakt konkretny, którego na gwałt nam potrzeba." (Dz2/151 - 152)

Vergleiche auch:

"Lecz utarło się powszechne, a mylne mniemanie, że krasopisarz winien ukryć swą osobę za swym dziełem [...] Postaci twych powieści są blade, kłamliwe, nieprzekonywujące i w związku z niczym - ty sam jesteś jedną swą postacią, jedynym realnym swoim bohaterem." (Fv/285)

So nimmt es nicht Wunder, dass Gombrowicz's eigene Stilauffassung am ehesten mit de Buffons Aphorismus "le style c'est l'homme meme" (1753) ausgedrückt ist. Danach ist Chopin's Stil die "Organisation" der Chopin'schen Seele, und Rabelais Stil die "Entbindung" der Rabelais'schen Persönlichkeit (Dz2/151). Diesen engen Zusammenhang von Werk und Autor hat Gombrowicz schon sehr früh betont:

"Nie każda książka zainteresuje nas fabułą, psychologią, myślą czy stylem - ale każda staje się wymowna, a nieraz wstrząsająca, gdy ujmemy ją w głębokim, organicznym związku z autorem, jako myśl, styl, formę osobowości autora." ("Pół czarnej ulęgło książkę", Kurier Poranny 1935, nr 232 (V/41)).

In diesem Punkt trifft Gombrowicz sich wieder mit Montaigne.

Indem wir uns die hier postulierte organische Einheit von Stil und Autor einerseits, die Funktion des Stils als verhüllende andererseits, zur Richtlinie nehmen, können wir uns die wenig versprechende Wiederaufnahme der theoretischen Diskussion des Begriffs ersparen.

### Die leitende Frage

Offenbar findet die oben angedeutete Spaltung in der Rezeption ihre Entsprechung in den "Narben eines verderbten Textes" (Habermas 1973.269), welche die Bruchstellen in der Semantik und dem Stil des Werks markieren. Würden alle Ebenen des literarischen Textes, vom klaren, scheinbar rationalen Diskurs bis hin zum dunkelsten Bild, die gleiche "Sprache" sprechen, so wären zwei derart auseinanderklaffende Deutungen nicht möglich.

Man kann daher die Frage nach dem "Stil" Gombrowiczs folgendermaßen formulieren: In welchen stilistischen Verfahren (Tropen, Figuren, syntaktischen Auffälligkeiten) der Texte sind diese Bedeutungsbrüche - im doppelten Sinne - "aufgehoben"? In welchem Verhältnis steht und welche sprachlichen Verbindungen hat Gombrowicz' "Rede der Begierde" zu seiner offiziellen "Philosophie" der Form? Wie läßt sich Gombrowiczs Stil, verstanden im obigen Sinne als eine Art und Weise, etwas zu sagen und doch nicht zu sagen, beschreiben? Geht man mit Émile Benveniste davon aus, dass die Eigenschaften, die Freud als bezeichnend für die "Traumsprache" entdeckt hat, eher im Stil als in der Sprache zu suchen sind, dann müßte gerade die Untersuchung der stilistischen Verfahren Aufschlüsse über die unterirdischen Bewegungen des "verbotenen" Signatum (Lacan) ergeben.

Die Polysemie, die sich als eines der prägenden Merkmale des Gombrowicz'schen Stils erweisen wird, gilt dem französischen Psychoanalytiker Jacques Lacan als ein Wesenszug menschlicher Rede überhaupt. Lacan war es auch, der die seit Freuds Traumdeutung bekannten psychoanalytischen Termini "Verschiebung" und "Verdichtung" mit den rhetorischen Begriffen der Metonymie und Metapher in Verbindung gebracht hat. Das letztgenannte Begriffspaar ist seit Roman Jakobsons grundlegender Arbeit über die Aphasie als Erweiterung des Saussure'schen Begriffspaares von



Paradigmatik (bei Saussure noch "Assoziation") und Syntagmatik zu einer zentralen Dichotomie des Strukturalismus geworden. Bei Gombrowicz ist nun gerade ein sehr dominanter Einfluss der Syntagmatik auf die - paradigmatische - Achse zwischen Signifikant und Signifikat zu beobachten. Auf diese Teilung geht auch Benvenistes Unterscheidung zwischen *signifiante* und *signifiante du discours* zurück.

Lacan hat aber auch in einer ganz anderer Hinsicht eine Interpretationshilfe für Gombrowicz gegeben: seine Beschreibung der als "Spiegelstadium" bekannten Entwicklungsstufe des Kleinkindes dient als Folie für eine neue Deutung des Formbegriffs bei Gombrowicz, durch die die körperliche Dimension in der Semantik dieses Begriffs und damit gerade jener Pol der aus dem Mittelalter überkommenen Dichotomie von Geist und Materie, Göttlichem und Sinnlichen verdeutlicht wird, der bisher in der Rezeption vernachlässigt wurde.

Dass wir uns bei der Metapherntheorie vor allem auf Paul Ricoeur beziehen, der sich in seiner großen Freud-Arbeit (Ricoeur 1965) den sprachphilosophischen Aspekten der psychoanalytischen Theorie gewidmet hat, ist insofern kein Zufall. Ricoeur vertritt in der Metaphernforschung nachdrücklich die sogenannte "Interaktionstheorie", die zur Beschreibung der unaufgelösten Ambiguitäten in Gombrowiczs semantischem System sehr gut geeignet ist.

### 3. DER KÖRPER ALS FORM

Ich beginne diese Untersuchung mit einer neuen Interpretation der Semantik "des" zentralen Begriffs bei Gombrowicz - der Form. Diese Deutung verdankt sich vor jeder Stützung durch die psychoanalytische Theorie einer genauen Textlektüre. Diese neue Deutung erlaubt es, die großen Brüche oder Dichotomien, die Gombrowiczs Rhetorik als Ganzes bestimmen, auch am Beispiel der Semantik des Formbegriffs exemplarisch darzustellen.

Die Gombrowiczologen haben bisher den Begriff der Form, der in der Rezeption dieses Autors eine zentrale Rolle spielt, auf unterschiedliche Weise gedeutet. Von Anfang an hielten sich dabei die meisten Autoren recht eng an Gombrowiczs eigene Vorgaben und paraphrasierten dessen "Philosophie". Diese Abhängigkeit der Kritik von Gombrowiczs Selbstinterpretation moniert Michał Głowiński. Es gibt hier eine soziologische Linie (Z. Łapiński) und eine weitergehende, die den Formbegriff bis hin zur Erkenntnistheorie ausdehnt (Jarzębski 1971, 1982). Auch eine neuere Arbeit wie Van der Meer (1992) kommt über den von Gombrowicz selbst und seinen Kritikern (Sandauer, Łapiński, Jarzębski u.v.a.) geprägten theoretischen Formbegriff nicht hinaus. Dieser Autor teilt ihn in Anlehnung an Jarzębski in einen soziologischen und einen "allgemeinen", bleibt aber insgesamt auf der von Gombrowicz theoretisch vorgegebenen Ebene. Gombrowicz selbst hat in seinen späteren Texten (ab Dz1) immer die "zwischenmenschliche" Komponente der Form betont:

"formy, która nie wynika bezpośrednio z niego, tylko tworzy się "między" ludźmi." (Dz1/26-27)

Die oft beschworenen Aporien, vor die ein solcher Formbegriff stellt, bleiben jedoch nur so lange ausweglos, wie man Gombrowiczs "System" weniger als parole denn als langue betrachtet, also als eine Art "semantisches Universum", das in seiner Menschenleere an das von Gott entleerte Weltall Pascals erinnert. Der Versuch, ein solches vermeintliches "System", das in seiner Geschlossenheit Merkmale eines Kalküls hätte, mit Hilfe atomistischer semantischer Sememe und Klasseme (Greimas, strukturalistische Semantik) analysieren zu wollen, läuft ohnehin Gefahr, im lebendigen literarischen Text nur diejenigen Antinomien und Synonymien wiederzuentdecken, die bereits in der langue kodifiziert sind, und sich in akribisch herauspräpapierten Tautologien zu erschöpfen. Ein derar-

tiges Vorgehen ist gerade typisch für jene Eigenschaft des modernen Strukturalismus, die Gombrowicz selbst zutiefst an dieser Richtung abgestoßen hat: das Bestreben nämlich, den Menschen möglichst vollständig aus allen Gedankengebäuden zu eliminieren. Sich fragend, weshalb ihn an dieser Richtung (wobei er den "nouveau roman français" und den Strukturalismus als wissenschaftliche Richtung zusammenwirft) bei aller Ähnlichkeit mit der eigenen Theorie doch etwas zutiefst abstößt, kommt Gombrowicz nach einigen weniger prinzipiellen Gründen (der Verbissenheit, Pedanterie, Ungeselligkeit "dieser Professoren") auf den entscheidenden Grund:

"Otóż dla mnie wszelkie dążenie człowieka do wydobywania się z siebie, czy to będzie czysta estetyka, czy czysty strukturalizm, czy religia, marksizm - jest naiwnością, skazaną na fiasko" (Dz3/197)

Sobald man fragt, wer dort spricht, also aus einer dem Strukturalismus wieder abgerungenen Naivität heraus das Werk als ein Menschenwerk betrachtet, wird das vermeintliche Kalkül zum biographischen Subjekt hin aufgebrochen, und so manche Aporie lösbar. Natürlich behaupte ich damit nicht, dass dieser Sprecher leicht und eindeutig zu identifizieren wäre. Gombrowicz selbst spielt im Dz auf dieses subjektive Schwenden der eigenen Identität im Werk an:

"ja przecież tu w dzienniku piszę tak na dziesięć procent, nie więcej. Sapienti sat. I zresztą, kto to pisze ?...  
Kto?  
Hallo, hallo! Kto mówi?  
Nie wiem." (Dz3/209)

Diese Entfremdung zwischen dem Werk und seinem Autor, zwischen "ergon" und "energeia", wächst mit der Menge des geschriebenen Textes:

"Ale w miarę upływu lat moje słowa, te słowa napisane, coraz bardziej odbiegają ode mnie" (Dz3/208)

Die Alternative zwischen einer Mechanik der Energien und dem freien Subjekt ist ohnehin nur eine scheinbare (Lang 1986.268; vgl. auch Eco 1985.412). Sie wird hier im Abschnitt Sprechen und Gesprochenwerden angesprochen werden.

Selbst, oder gerade, so geistreiche Untersuchungen wie die

von Jerzy Jarzębski (1971, abgewandelte Thesen 1983) haben nicht gesehen oder für nicht beachtenswert gehalten, dass der Begriff der Form bei Gombrowicz auch eine durchaus konkrete, nämlich körperliche Bedeutung hat - dass "Form" bei Gombrowicz auch eine Metapher für den eigenen Körper ist. Die Einäugigkeit der Rezeption mag dadurch befördert worden sein, dass Gombrowiczs ängstlich begleitende Selbstinterpretation, die schon beim Erscheinen von F in einem Artikel mit dem bezeichnenden Titel *Aby uniknąć nieporozumienia* einsetzte, diese elementare Bedeutung, die im Text von F geradezu auf der Hand liegt, nicht aufnimmt, sondern die kulturelle, zwischenmenschliche Komponente in den Mittelpunkt stellt. Gombrowicz zeigt eine fast panische Angst, er - und das heißt vor allem, seine Texte als der öffentlich sichtbare Teil von ihm - könnte dem Blick des Kritikers wie ein Gegenstand ausgesetzt sein, ohne das letzte Wort zu haben. Es ist dies die Angst, zum "stimmlosen Objekt" einer monologischen Betrachtung im Sinne Bachtins zu werden. Damit erklärt sich auch seine Vorliebe für Vorworte und Interpretationen der eigenen Texte.

In den Gesprächen mit de Roux heißt es folgerichtig über die Erfahrung mit den ersten Rezensionen in Polen:

"Byłem obiektem, nie mogłem się bronić" (Dz4/34)

Auch in diesem Sinne ist sein Loblied auf den "Ameisenzug der Sätze" im Gegensatz zu dem Bild des Malers zu verstehen, das ein für allemal gegeben und sichtbar sei - wie ein Ding (Dz2/58). Den körperlichen Aspekt dieser Angst vor jeder Art von Bestimmtheit (poln. *określoność*), zu der die Sichtbarkeit wesentlich gehört, entwickle ich unten.

In den publizistischen Äußerungen Gombrowiczs weist der Begriff der Form von Anfang an eine sehr große Beweglichkeit auf. Er erscheint in ganz unterschiedlichen Kontexten und nimmt immer neue Bedeutungsschattierungen an. Diese kontextuelle Polysemie teilt der Begriff mit zahlreichen anderen bei Gombrowicz. Dabei zeigt Gombrowiczs eigene Verwendung dieses Wortes schon vor dem Krieg Anzeichen einer nachträglichen Rationalisierung jener Art, gegen die er selbst sich in anderem Zusammenhang wehrt. So wird die Erosion "der Formen" vor allem als historisches Phänomen "erklärt". In dem genannten Aufsatz heißt es:

"Żyjemy w epoce gwałtownych przemian, przyspieszonego rozwoju, w której dotychczas ustalone formy pękają pod naporem życia" ("*Aby uniknąć nieporozumienia*", V/154)

Ganz ähnlich in einer Rezension der Kriegserinnerungen von Lloyd George:

"W czasach potężnych i konwulsyjnych, jak obecne, sprawa form towarzyskich w sferze odgórnjej staje się tym trudniejsza, że zanika dawniejszy, tradycyjny rytuał i, co więcej, narody tworzą sobie nowe formy" ("Obyczaje dostojników", V/183)

Derartige historisierende "Erklärungen" hatte Gombrowicz ein Jahr zuvor (1936) in einer Rezension selbst in Frage gestellt:

"Zbyt smaczna, zbyt poetyczna to prawda, że 'wojna zniszczyła młodzież naszą', aby mogła być prawdziwa. Prawdy prawdziwe nigdy, niestety, nie bywają poetyczne. Nie sądźmy, aby historyczne wstrząsy, choćby najbardziej gwałtowne, mogły mieć sens decydujący dla życia jednostki. Pojedynczy człowiek, zwłaszcza dziecko, żyje w świecie konkretnym i prywatnym, z dala od historii" ("W sidłach taniej mitologii", V/90)

Unser Misstrauen gegen solch großen Begriffe bei einem Autor, der später Wert auf die Feststellung legen wird, sein einziges Thema sei er selbst:

"Ja jestem najważniejszym i bodaj jedynym moim problemem: jedynym ze wszystkich moich bohaterów, na którym mi naprawdę zależy." (Dz1/149)

finden wir damit bei ihm selbst bestätigt. Aber derartige Widersprüche sind bei Gombrowicz nicht selten; sie machen es so schwer, eine in sich stimmige Philosophie aus diesem Werk, das doch reich an diskursiv-interpretierenden Äußerungen ist, zu extrahieren. Sie sind aber zugleich Symptom dafür, dass solche Pseudo- oder Alogismen nur die Brüche unter der diskursiven Oberfläche markieren. Die Diskrepanz zwischen einer je zu definierenden Oberfläche (grammatische Oberflächenstruktur, die dominante Bedeutung auf den ersten Blick) und der Tiefenbedeutung macht nun gerade ein konstituierendes Merkmal dieses Stils aus.

#### Die neue Deutung des Formbegriffs

Eine der Bedeutungen von "Form", und vielleicht die elementare, ist die Gegebenheit des eigenen Körpers. Diese, man könnte nach dem Primat des Anthropomorphen und Physischen sagen:

ursprüngliche - Bedeutung von "Form" bleibt parallel zu den anderen, schon in F und der Vorkriegspublizistik vorhandenen und von Gombrowicz in der Interpretation des eigenen Werks sekundär entwickelten Bedeutungen auf Dauer virulent, auch wenn der Name "forma" sich von ihr ablöst. Auch am Lebensende von Gombrowicz ist diese Bedeutung noch lebendig, wenn er in den "Gesprächen" mit D. de Roux als Beispiel für die Gewalt der Form über den Menschen darauf verweist, dass er zehn Finger hat und nicht 328584598208854 (s. Zitat unten).

Verfolgen wir diese Bedeutung von "Form" zunächst eingehend am Text von F, wobei die Tatsache, dass es sich hier um einen frühen Text handelt, nicht zu der lockenden, aber falschen Annahme verführen darf, man hätte es mit einem noch weniger sekundär überformten Material zu tun, das Rückschlüsse auf frühe, traumatische Erlebnissen des Autors zuließe. Zwar sehen wir in keinem späteren Text die beiden Formbegriffe so deutlich nebeneinander; auch für andere Lexeme ("niedojrzałość", "młodość") gilt, dass F gleichsam ein Tigel der Unreife auch in dem Sinne ist, dass die zentralen Begriffe hier noch nicht an dem Pol der Emphase und erotischen Besetzung zur Ruhe gekommen sind, sondern starke axiologische Schwankungen aufweisen (s. Kapitel 16). In F läßt sich so gleichsam die Entstehung einer Art "Privatsprache" (Lorenzer 1976) verfolgen. Aber auch in F sind die abstrakten, vom Körperlichen abgezogenen Bedeutungen von "Form" schon voll entwickelt – die Spaltung ist vollzogen, die Diskurse des Körperlichen und des Unkörperlichen existieren nebeneinander.

Die körperliche Bedeutung von "Form" ist deutlich in einer Anfangsszene von F entwickelt, wenn der Erzähler seinen Doppelgänger - die Erscheinung wird mit einem Spiegelbild verglichen ("Jak w lustrze, gdy się ujrzymy niespodzianie", F/17) - sieht und -entsetzt ist. Diese Stimmung dominiert schon den Traum, der auf den ersten Seiten geschildert wird:

"wewnętrznego rozdarcia, rozproszenia i rozproszkowania.

Lęk nieprzyzwoitej drobnostkowości i małostkowości, popłoch dekoncentracji, panika na tle ułamka" (F/7)

Die vorherrschende Empfindung ist die der Nichtidentifizierung des Ich mit diesem Bild des eigenen Körpers:

"Nie, to wcale nie ja! To coś przypadkowego, coś obcego, narzuconego, jakiś kompromis pomiędzy światem zewnętrznym a wewnętrznym, to wcale nie moje ciało!" (F/19)

Und gleich darauf heißt es:

"Ach, stworzyć formę własną!" (aaO.)

Was erschreckt und beschämt den Erzähler in dieser Szene? Es ist zunächst die Deutlichkeit und bis ins Einzelne gehende Konkretheit der betrachteten - das heißt seiner eigenen - Gestalt:

"zdziwiła mnie i obrazila zaskakująca konkretność tego kształtu" (F/18)

Dieser Körper, wiewohl der eigene, ist nicht nur fremd, sondern er beschämt auch dadurch, dass er so scharf gezeichnet ist und in lauter Einzelteile zerfällt:

"Sprecyzowany - wyraźny w konturze i drobiazgowo określony, szczegółowy... zbyt wyraźny." (F/19)

Und diese einzelnen Körperteile "kriechen überall heraus":  
"zawszad wylaziły mu części ciała" (F/19).

Hier haben wir gleichsam die Geburt und das Urbild jener mysteriösen Körperteile Popo, Fresse, Schenkel, Wange, Fuß usw., deren metonymischer Zusammenhang dem Roman F sein, vom Autor selbst nicht ohne Ironie gepriesenes, Konstruktionsgerüst verleiht:

"poszczególne części ciała oraz słowa stanowią wystarczającą więź konstrukcyjną estetyczno-artystyczną" (F/74)

### Körper und Werk, Natur und Kultur

Die Beziehung zwischen den Begriffen Körper und Werk ist in dieser Szene unübersehbar. Ihre Prägnanz ist einmalig in Gombrowiczs Werk, die Gestalt aber wird, mehr oder weniger transponiert, immer wieder zu erkennen sein. Schockiert von dem Bild des eigenen Körpers, den er weder als den eigenen akzeptieren, noch lieben kann, weil er in überdeutliche, durch ihre Deutlichkeit beschämende Einzelteile zerfällt, geht der Erzähler daran, ein "Werk" zu schaffen, das "so wie ich, identisch mit mir" wäre - er beginnt, ein Buch zu schreiben. Da schon sein Körper nicht "so ist, wie ich", schafft er sich einen Text, der diese Forderung erfüllt.

Natur (das Gegebene) und Kultur (das Gemachte, "natura naturata") werden in eine metaphorische Beziehung gesetzt. Das Werk ist der selbstgemachte Körper, der zu der verlorenen Identifizierung mit dem eigenen Ich zurückverhelfen soll. "Niech utwór stanie się mną" – erläutert Gombrowicz seine ursprüngliche Absicht beim Schreiben von F, und:

"Oto styl!" (Dz4/41)

Doch als Pimko erscheint, bietet der selbstverfaßte Text nicht weniger Anlaß zur Scham, als vorher der eigene Körper. Und wie der Text (der Stil) zur Maskierung des Körperlichen, so dient jetzt der Körper zur Verdeckung des Textes:

"rzuciłem się na moje teksty zakrywając je całym ciałem"  
(F/20)

Diese Parallele von Körper und Werk wird im weiteren Text von F auf verschiedenen Ebenen entfaltet, so durch die Metapher von "części ciała" und "części dzieła" ("słowa") (F/74). In ihrer Gesamtheit ist diese Beziehung selbst wieder Ausdruck für das Postulat der Einheit oder Identität von Werk und Autor, das Gombrowiczs Erzähler in F erhebt und das ihn, wie wir sahen, mit Montaigne verbindet.

#### Jacques Lacans Spiegelstadium

1936, ein Jahr bevor F in Buchform erschien (Fragmente des Romans waren von 1935 an in mehreren Zeitschriften vorabgedruckt worden, die Buchausgabe ist datiert von 1938), trug der französische Psychoanalytiker Jacques Lacan seinen Beitrag "Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint", der 1949 im Druck erschien, auf dem Internationalen Psychoanalytischen Kongreß in Marienbad vor.

Der Begriff des Spiegelstadiums ("stade du miroir") bezeichnet folgendes Ereignis: In einem Alter, in dem der Säugling infolge der spezifisch menschlichen Entwicklungsretardierung an Geschicklichkeit noch dem Schimpansen unterlegen ist, gewahrt er sich im Spiegel. Er stellt unter großem Entzücken fest, dass die Bewegungen, die der Spiegel reflektiert, seinen eigenen entsprechen ("L'assomption jubilatoire de son image spéculaire"). Es handelt sich hierbei um die ursprüngliche Identifikation mit der sichtbar gewordenen Gestalt des eigenen Körpers.



Das Spiegelstadium ist daher mit einem euphorischen Erlebnis verbunden, das aus der narzisstischen (Laplanche 1980.476) Identifizierung mit der eigenen Gestalt herrührt. Angesichts der ursprünglichen Diskordanz ("discorde primordiale"), wie sie in den Phantasien vom zerstückelten Körper zum Ausdruck kommt, schafft sich der kleine Mensch die Illusion einer Einheit, das Ich:

"Von der Struktur des Subjekts her gesehen kennzeichnet die Spiegelstufe einen fundamentalen genetischen Augenblick: die Konstituierung der ersten Ichanfänge." (Laplanche 1980.475).

Lacan bringt das Spiegelstadium in einen Zusammenhang mit der allgemeinen Beobachtung, dass eine "Gestalt" bildnerische Wirkungen auf den Organismus ausüben kann. Die "Schönheit als bildende und erogene" spielt im Kontext dieser homomorphen Identifikation eine besondere Rolle (Lacan 1973.65). Das Bild des eigenen Körpers antizipiert die Erfahrung mit dem "Anderen" überhaupt:

"Die Erfahrung des Ich im Spiegel gibt so das Modell ab für die Erfahrung des Ich im Anderen und somit auch für die Erfahrung des Anderen als Anderen." (Lang 1993.50).

Die zunächst euphorische Identifikation mit der Imago des eigenen Körpers ist nun ständig gefährdet; einerseits droht diese Form zu zerfallen, andererseits zum beengenden, entfremdenden Panzer zu werden:

"das Spiegelstadium ist ein Drama, [...] das für das an der lockenden Täuschung der räumlichen Identifikation festgehaltene Subjekt die Phantasmen ausheckt, die, ausgehend von einem zerstückelten Bild des Körpers, in einer Form enden, die wir in ihrer Ganzheit eine orthopädische nennen können, und in einem Panzer, der aufgenommen wird von einer wahnhaften Identität, deren starre Strukturen die ganze mentale Entwicklung des Subjekts bestimmen werden."

Unschwer erkennt man hier die Analogien zu den "Antonymien" in Gombrowiczs Formbegriff. Sie sollen nun eingehender untersucht werden.

### Die Zerstückelungsangst

Lacans Beschreibung der Zerstückelungsangst erinnert frappierend an die verselbständigen Körperteile in F:

"Dieser zerstückelte Körper, dessen Begriff ich ebenfalls in unser System theoretischer Bezüge eingeführt habe, zeigt sich regelmäßig in den Träumen, wenn die fortschreitende Analyse auf eine bestimmte Ebene aggressiver Desintegration des Individuums stößt. Er erscheint dann in der Form losgelöster Glieder und e-

xoskopisch dargestellter, geflügelter und bewaffneter Organe, die jene inneren Verfolgungen aufnehmen, die der Visionär Hieronymus Bosch in seiner Malerei für immer festgehalten hat."

Das Motiv dieses Zerfallens und Auseinanderlaufens ist nun keineswegs auf den Roman F beschränkt. Es ist in Gombrowiczs Texten omnipräsent. Das Bild des körperlichen Zerfalls, das den Menschen ständig bedroht, weil die einmal erlangte Identifizierung immer gefährdet bleibt (Lang 1993.50), ist bei Gombrowicz auch eine Metapher für das Ende der erotischen Attraktivität - und auch hierin eine Gegenbewegung der narzißtischen Identifizierung.

Der Tod beginnt für Gombrowicz, das sagt er im Dz wiederholt, nicht erst mit dem physischen Zerfall - das Sterben setzt vielmehr mit dem Ende der erotischen Blütezeit ein, wenn die Attraktivität des eigenen Körpers schwindet. Dass auch der Ältere durchaus noch Begierden haben kann, die er nur im geschickten Verein mit "der Jugend" verwirklichen kann, ist ja gerade das Thema in P. Der bei Gombrowicz so zentrale Begriff "der Jugend" ist verstrickt in diese (metonymische) Bewegung des Begehrens. Der ältere Mann ist - sicher in Gombrowiczs Welt, aber auch statistisch - nicht mehr begehrenswert, er ist nicht mehr Teil der "Jugend", ja nicht einmal der Natur:

"już ostatecznie jestem wyrzucony z czaru i że nie mogę się podobać naturze" (Dz1/180)

So wie in der Erzählung Przyg, wo die Haut der Eingeborenen sich leprös verunstaltet, sobald sie erwachsen werden, signalisieren die ersten Falten in Gombrowiczs Dz den Beginn des "Verlassens der Jugend". Dieses Ende des Begehrenswertseins beginnt um die 30 ("na granicy trzydziestki następuje katastrofa, zupełne przeobrażenie się młodości w dojrzałość", Dz1/95), bei Gombrowicz selbst - wie er sagt - außergewöhnlich spät (mit vierzig Jahren - vgl. Dz1/179, Dz4/118). Mit dieser Katastrophe der eigenen Attraktivität kommt es zur Krise der narzißtischen Identifizierung. In der Tat zeigt Fryderyk, als in P die erotische Spannungskurve einen Augenblick zusammenbricht und er ohne einen Funken Inspiration dasteht, alle Anzeichen einer metaphorischen Zerstückelungsangst:

"Trudna do opisania obrzydliwość tej sceny. Oblicze człowieka starszego trzyma się skrytym wysiłkiem woli, zmierzającym do zamaskowania rozkładu, lub przynajmniej zorganizowania go w całość sympatyczną - w nim zaś nastąpiło rozczarowanie, rezygnac-

ja z czaru, z nadziei, z namiętności i wszystkie zmarszczki rozsiadły się i żerowały na nim, jak na trupie. Był potulnie i pokornie podły w tym poddaniu się własnej ohydzie - i mnie zaraził tym świństwem tak bardzo, że robactwo moje zaroilo się we mnie, wylazło, oblażło. Nie na tym jednak polegał szczyt obrzydliwości" (P/57).

Diese Stelle belegt übrigens eindrucksvoll, dass Gombrowicz sehr wohl auch sprachlautliche Mittel zu nutzen wußte. Das Präfix "roz-" zieht auch "rozczarowanie" in den Bedeutungskreis des Zerfalls ("rozkład") hinein und unterstreicht seine psychische Konnotation - die dann durch ein etymologisierendes Bravourstück ("rezygnajca z czaru") wieder auf den konkreten körperlichen Niedergang zurückverweist. Ein ganzes Arsenal von ähnlich klingenden Wörtern ("zaraził", "zaroilo się"), sämtlich mit Krankheit und Ekel assoziiert, wird zur Verstärkung dieser Wirkung aufgeboten.

#### Zerfall, Tod

Die Bewegungsverben "wylażyć" und "wypełzać", die in F noch metaphorisch zu deuten waren ("Wady i usterki wypełzały mu na światło dzienne" F/19), erhalten hier durch "robactwo" eine stärkere konkrete Komponente. Eine deutliche Konnotation verweist auf das Gewürm, das die Toten zersetzt ("jak na trupie"). Die lautliche Ähnlichkeit zwischen "rozkład" und "robak" ist kein Zufall. In dem obigen Zitat wird diese paradigmatische Ähnlichkeit durch die syntagmatische Nachbarschaft verstärkt.

Zwei Seiten weiter ist aus diesem metaphorischen "Gewürm" ein wirklicher Wurm in der dargestellten Wirklichkeit "enstanden", in der für Gombrowicz so charakteristischen Genese (s. Abschnitt Sprechen und Gesprochenwerden):

"Wysunął się pantofel Heni i ona rozgniotła robaka" (P/59)

Die Untersuchung der Lexik zeigt, dass "robak" bei Gombrowicz eine ähnlich wichtige Funktion als Schlüsselwort besitzt, wie "reka", und auch semantisch Gemeinsamkeiten mit ihm aufweist. Das den Hof kompromittierende Äußere des Fürstensonns Pampejan und seine Schüchternheit werden in der gleichnamigen Erzählung in Kategorien des Zerfalls ("pojedyncze", "szczegół", "szczegółowe") beschrieben, die in ganz unterschiedlichen Kontexten auftauchen - auch hier erscheint die Hand zum Vergleich:

"I nie miał myślenia generalnego, lecz myślenie jak

najbardziej pojedyncze, szczegółowe, szare, bez szlif i akselbantów, takie mniej więcej jak dość duża i dość spocona ręka." (Pa/164)

Die für die Zerstückelung so signifikanten "Einzelheiten" sind bisweilen auch in einem Kontext eingebettet, der sie vollständig zu legitimieren - man könnte sagen: semantisch "aufzusaugen" - scheint:

"objął dozór nad technicznymi szczegółami imprezy" (Pa/165)

Man sieht hier im Mikrokontext des Satzes ein Verfahren, das für Gombrowiczs Stil von elementarer Bedeutung ist: das Lexem "szczęgół" verweist deutlich auf die körperlichen Einzelteile, die in ihrer Fragmentierung den Zusammenbruch der narzisstischen Identifizierung symbolisieren. Diese Bedeutung ist bei Gombrowicz sowohl durch die Erzählung Pamp, als auch durch intertextuelle Parallelen (zur Entstehungszeit von Pamp vor allem F) konstituiert. Durch den aktuellen Kontext - den oben zitierten Satz - wird aber diese Bedeutung dieses Wortes überdeterminiert. Später werde ich zeigen, wie das gleiche Verfahren auf größere bedeutungstragende Einheiten, wie Situationen oder Verhaltensweisen der handelnden Personen, angewandt wird. Das Problem der Überdeterminierung spielt eine entscheidende Rolle bei der Zweiteilung zwischen formalen Kohärenzstrukturen und einer Ebene der Erzählung, die man vorläufig als "psychologisch" umschreiben könnte.

Die zweite, durch den Kontext hinzutretende Bedeutung kann dabei die erste in unterschiedlichem Grad verdunkeln. Im folgenden Zitat sind die "Einzelheiten des Körperbaus" stärker überdeterminiert, als die "Einzelheiten" ohne jede Bestimmung:

"stąpając tak za ojcem, do którego był podobny w szczegółach budowy (tylko że to, co u ojca było z ręcznie maskowane tuszą oraz duszą, u niego nieporządnie porozkładane leżało na wierzchu) - wywlekał z ojca te niemiłe szczegóły i wystawiał na widok publiczny" (Pa/166)

Man denke auch an die Wirkung, die Iwona im gleichnamigen Drama auf die dramatis personae des Hofes ausübt:

"Jej [Iwony] biologiczna dekompozycja rodzi niebezpieczne skojarzenia, nasuwa każdemu na myśl własne lub cudze braki i defekty." (W.Gombrowicz, Einleitung zur "Iwona" im Skamander, Abdruck in *Dzieła T. VI*, S. 325)

In Auslegung dieser Beobachtungen kann man sagen, dass Pampelan am Ende der gleichnamigen Erzählung, in der Gombrowicz mit der Polysemie des Verbs "rozłazić" und seiner Etymologie spielt (die Gäste "gehen auseinander", der Vater "geht auseinander") das gleiche Motiv der narzißtischen Identifizierung verkörpert ("władczy, wspaniały, porywający, silny", Pa/169), wie Józio in der ersten Fassung von F (Fsk), wenn er plötzlich hart und glanzvoll dasteht (s.u.). In dieser Erzählung finden wir auch das Wort "Form" als Bezeichnung jener Gestalt, die der Zerstückelung gegenübersteht:

"Generał brydżysta [...] tudzież hrabina matka powrócili w ich oczach do dawnej nieskazitelnej formy" (Pa/167)

Das Motiv der Zerstückelung ist bei Gombrowicz untrennbar mit dem der Form verbunden:

"jękiem jednostki, która broni się przed rozprzężeniem, gwałtownie domaga się hierarchii i formy, a zarazem widzi, że każda forma uszczupla ją i ogranicza" (V/157)

Dabei meint Zerfall insgesamt den Verlust der Form, der integralen Gestalt, unabhängig davon, ob diese Gestalt in Stücke zerfällt oder etwa zerfließt:

"Wszyscy oni gorączkowo poszukiwali jakiejś formy, aby się nie rozpuścić..." (Dz1/217)

Jerzy Jarzębski spricht in dem betreffenden Zusammenhang von "dezintegracja fizyczna" (Anatomia.47).

Dieses Motiv nimmt schließlich auch Formen an, in denen nicht mehr die körperlichen Zerfallsmerkmale im Vordergrund stehen, sondern diese gleichsam metonymisch durch die psychische Reaktion beschrieben werden, die sie hervorrufen. Besonders signifikant ist dabei die Verbindung der dysphorischen Körperempfindung mit der Scham. Als Beispiel diene Majas Veränderung in O:

"Twarz dziewczyny w ciągu tej jednej sekundy zmieniła się w sposób tajemniczy i straszny. Na przeciw niego ciągle siedziała Maja, ale była to Maja zgoła inna, nieprawdopodobna. Była to Maja czerwona, z opuszczonymi oczami, z rozchylonymi w bolesnym grymasie ustami, z rękami opuszczonymi niezręcznie wzdłuż boków" (O/372)

Indizien für meine These sind hier - neben dem Gesamteindruck, vergleiche etwa mit der Beschreibung Pampelans - das Präfix in "rozchylonymi" und natürlich "rękami" (auch versteckt in "niezręcznie").

Entfernen wir uns noch weiter von der körperlichen Bedeutung und halten über die psychologische Dimension hinaus Ausschau nach einem semiotisch-kulturellen Äquivalent des Zerfalls, so finden wir es etwa in Gonzalos Bibliothek und Kunstsammlung (TA). In F heißt es wiederholt: "Świat mój się załamał" (F/21, und passim). Am deutlichsten ist es aber in K, wo das Chaos, das zusammenhanglose Wirrwar der Einzelteile, der "Kleinigkeiten", vom Erzähler gebändigt, d.h. zu einer Gestalt zusammengefügt werden muß. Wenn Witold dort schließlich "die Münder" mit "dem Hängen" verbindet, indem er dem hängenden Ludwik den Finger in den Mund steckt, scheint die Integration für einen Augenblick gelungen.

#### Der Panzer der Bestimmtheit

Der zweite Aspekt der genannten dysphorischen Formerfahrung ist die Bestimmtheit. Die Semantik des Schlüsselworts "określoność" verbindet dabei die Doppeltheit von körperlicher Umrissenheit und sprachlicher Eindeutigkeit.

Eine ganz wesentliche Konsequenz dieser Umrissenheit ist die Sichtbarkeit ("widoczność") - vor allem die Sichtbarkeit des eigenen Körpers. Diese Sichtbarkeit ist mit Scham verbunden. Das hat die Spiegelszene in F deutlich gezeigt. Die mit einem unangenehmen Empfinden verbundene Sichtbarkeit finden wir auch in der Erzählung Szczur, wo sie - scheinbar unmotiviert – eine verdeckte Bedeutungsebene dieser Erzählung aufscheinen lässt:

"widoczność naszego ciała od nas niezależna" (Szczur/188)

Die Ratte ist jene vereinzelte und deshalb auffällige Gestalt, die der selbstverliebten, raumgreifenden Gestalt des Hulgans - Form als euphorische Identifizierung! – Angst einimpft. Gerade unter dem Gesichtspunkt, dass bei Gombrowicz der verbale Vergleich nicht selten die "reale" Existenz des Vergleichsgegenstandes in der dargestellten Wirklichkeit hervorruft, ist es bestimmt kein zufälliger intertextueller Bezug, dass in F in dem betreffenden Kontext ("Wady i usterki wypęły mu na światło dzienne" F/19) der Vergleich mit einer Ratte erscheint:

"jak szczur przyłapany na środku pokoju" (F/19)

Ewa Thompson weist in ihrer Darstellung des Theaterstücks Iwona auf den Zusammenhang zwischen Scham und Sichtbarkeit ("shame and exposure") hin. Iwona macht den Personen am Hof ihre kleinen Mängel bewußt und bringt sie gleichsam ans Tageslicht (Thompson 1979.47-48).

Einzelne Körperteile sichtbar zu machen, sie hervorzuheben, wird bei Gombrowicz zu einer Standardfigur, einer Art Topos. Bei den Schlüsselverben "wydobyć", "wystawiać na widok (publiczny)" (Pa/166), "wyodrębnić" (F/126) handelt es sich um die kausativen Entsprechungen der Verben der Klasse von "wyłazić", "odrzynać się", die ich oben behandelt habe. In der Spiegelszene in F heißt es:

"Widziałem palec, paznokcie, nos, oko, udo i stopę, a wszystko wyprowadzone na wierzch" (F/19)

Die Umrissenheit ist also als Merkmal verbunden mit der Vereinzelung. Im visuellen Bereich ist der Gegenstand umso deutlicher, je isolierter er dasteht. In Ähnlichkeit und Begehren werde ich zeigen, wie die Reproduktion des Einzelnen in einer Reihe von ähnlichen Gestalten dieser Vereinzelung und damit zugleich seiner Kenntlichkeit entgegenwirkt. Eine zusätzliche wichtige semantische Komponente ist dabei das Hervorragen, Hervorstehen:

"A ja jeden mam stać - ja jeden mam sterczeć jak kołek?" (Ban/161)

Die Semantik dieser Situation überträgt sich vom Körper auf andere visuelle Bereiche, und so finden wir bei Gombrowicz Darstellungen, in denen etwas Vereinzelt gerade dadurch, dass es allein ist, besonders sichtbar wird. Als Józio mit Miętus aus der Großstadt Warschau aufs Land kommt, also plötzlich der Vielzahl der anderen Menschen entkleidet ist, heißt es scheinbar unmotiviert:

"zaszeleściły liście, jeden zwłaszcza przeraził mnie na samym czubku drzewa, wystawiony na przestrzeń bez pardonu" (F/207)

### Die Fremdheit des eigenen Körpers

In der Formulierung "die von uns unabhängige Sichtbarkeit unseres Körpers" (Szczur/188) manifestiert sich eine deutlich empfundene Fremdheit zwischen dem Ich und dem eigenen Körper. Diese Fremdheit ist die körperliche Dimension der Entfremdung

von der Form. Sie ist elementar für Gombrowicz und zeigt sich immer wieder in der Sprache. Schon in in F hieß es charakteristisch:

"Precz! Precz! Nie, to wcale nie ja! To coś przypadkowego, coś obcego, narzuconego, jakiś kompromis pomiędzy światem zewnętrznym a wewnętrznym, to wcale nie moje ciało! Jęknął i znikł - dał susa. A ja zostałem sam, a właściwie nie sam - gdyż nie było mnie, nie czułem, abym był, i każda myśl, każdy odruch, czyn, słowo, wszystko wydawało się nie moje, lecz jakby gdzieś ustalone poza mną, zrobione dla mnie – a ja właściwie jestem inny!" (F/19)

In R führt Gombrowicz als Beispiel für die Form den eigenen Körper an:

"Gdyż w ciągu mojego życia wyrobiłem sobie szczególną wrażliwość na Formę i ja naprawdę lękam się tego, że mam pięć palców u ręki. Dlaczego pięć? Dlaczego nie 328584598208854? A dlaczego nie wszystkie ilości naraz? I dlaczego w ogóle palec? Nic dla mnie bardziej fantastycznego, jak że tu i teraz jestem jaki jestem, określony, konkretny, taki akurat, a nie inny. I boję się jej, Formy, jak dzikiego zwierza!" (Dz4/130)

Sieht man genauer hin, so erkennt man, dass das Personalpronomen "Ich" in dem ersten Satz in "lękam się" und "mam" nicht koreferent sein kann. Seine Oberflächengleichheit ("ich schrecke davor zurück" und "ich habe fünf Finger an der Hand") verdeckt diese Differenz, die von wesentlicher Bedeutung für den körperlichen Formbegriff ist. Was da zurückschreckt, ist nicht jenes "Ich", das Finger "hat" - nämlich der Körper. Auf die Schwierigkeiten des Ich-Begriffes hat Ludwig Wittgenstein hingewiesen:

"Eine der am meisten irreführenden Darstellungsweisen unserer Sprache ist der Gebrauch des Wortes 'ich' [...]."  
(Wittgenstein 1984.88-89).

"Habe" ich meinen Körper, oder "bin" ich ihn auch? Statt von der Referenz des Personalpronomens, läßt sich dieses Problem auch von dieser Semantik des Verbs "haben" angehen. Der Tiefenstruktur vieler Formulierungen mit dem Verb "sein" liegt bekanntlich die Bedeutung "haben" zugrunde. Ein Satz "Die Flagge ist schwarz und weiß" wäre logisch widersprüchlich, wenn "ist" hier nicht bedeuten würde: "hat (auch) die 'Farbe' schwarz." Diese inkonsequente Scheidung der beiden genannten Tiefenbedeutungen von "sein" an



der Oberfläche wird bei jedem zwischensprachlichen Vergleich deutlich ("ich habe Hunger", poln. "jestem głodny"; vgl. die Darstellung bei Ziomek 1990.191, der sich auf Jean Cohens Theorie de la figure stützt). Das Problem von grammatischer Oberfläche und Tiefenbedeutung, das sich hier auftut, vertiefe ich im Abschnitt Transformation und Stil.

In diesem Bruch unterhalb der grammatischen Oberfläche kommt präzise jener ontologische Zwischenstatus zum Ausdruck, den de Waelhens dem Körper zuschreibt:

"Der Körper ist jene Seite von uns, jene ursprünglich nach außen gekehrte Dimension, die uns gleichsam außerhalb unserer selbst zur Existenz bringt." (De Waelhens 1959.200)

"Diese radikale Nachbarschaft zwischen den Dingen und uns entfaltet und formt sich in einem Milieu, einem vermittelnden Element, das weder ich noch Ding ist (oder das sowohl das eine wie das andere ist): dem Körper. Ob sie es nun ausdrücklich formuliert oder nicht, ist diese These die Grundlage jeder Psychoanalyse, und die Phänomenologie muß sich ihr stellen." (De Waelhens 1959.192).

Diese Entfremdung ist nichts anderes als die ewige Diskrepanz zwischen dem Ich und der Form, wie Gombrowicz sie immer wieder beschreibt.

#### Die erste Fassung von Ferdydurke

Das abstoßende, beschämende und beängstigende Bild des Selbst als eines Doppelgängers in F kann als literarische Darstellung jenes Aspekts der "Spiegelstufe" gedeutet werden, die Lacan als "image du corps morcelé" bezeichnet. Die narzisstische Identifizierung, der andere Pol dieses Stadiums wird hier vereitelt; selbst die Ersatzhandlung, das Schreiben des eigenen Werks - ("dzieła mojego własnego, takiego jak ja, identycznego ze mną, wynikającego wprost ze mnie", F/20) – wird mit Pimkos Eintritt unterbrochen.

Wo also finden den euphorischen Pol - die narzisstische Identifizierung mit der eigenen Gestalt? Wir finden sie in einer ersten Fassung von F, die 1935 als Fragment in der Zeitschrift Skamander erschien. Diese Variante zeigt die narzisstische Identifizierung mit dem eigenen Ebenbild - dem Ich - in seltener Klarheit. Anders als in der endgültigen Fassung, ist der Erzähler hier in sein Ebenbild verliebt und nennt diese Liebe auch beim Namen:

"miłość własna" (Fsk/272)

Die Rede ist ausdrücklich von "brudny narcyzym" (Fsk/267). So groß ist die Eigenliebe, dass der Erzähler seinem Ebenbild

schließlich aus "großartiger Selbstverleugnung" ins Gesicht spuckt, um sich - auch hier der ewig Beobachtete! - nicht zu blamieren. In der endgültigen Fassung dagegen vertreibt der Erzähler das Spiegelbild durch eine Ohrfeige, die ihm mehr oder weniger ausrutscht.

Was Gombrowicz in der ersten Variante (Fsk) beschreibt, ist die narzißtische Identifizierung; in der Buchfassung des Romans erkennen wir die literarische Darstellung der von Fragmentierung und Umrissenheit bestimmten, dysphorischen Körpererfahrung. Wie kam es zu diesem Umschwung? Jarzębski erklärt ihn mit dem Einfluß der von Tośka nachwirkenden "sorglosen Verantwortungslosigkeit für die geäußerten Worte", die Gombrowicz auch in der ersten Fassung von F zu einem gerade passenden Stil habe greifen lassen:

"Autor zaczyna w takim stylu - bo po prostu taki styl istnieje, jego wzorce są na podorędziu - w licznych, sentymentalnych zwrotach ku 'bezgrzesznym latom', 'szczęśliwej krainie młodości', w jakie obfitowały powieści realizujące wzorzec 'edukacyjny'." (Jarzębski 1984.214).

#### Euphorischer und dysphorischer Formbegriff

Die Deutung vor dem Hintergrund des Lacan'schen Spiegelstadiums macht klar, dass hier von Beliebigkeit keine Rede sein kann. In einer faszinierenden Koinzidenz von Wissenschaft und Literatur beschreibt Gombrowicz erzählerisch die beiden Pole jener Dialektik, die Lacan zur gleichen Zeit diskursiv darlegt.

Zweifellos ist der eine Pol dieser dialektischen Wechselbeziehung, der Narzißmus in seiner populär verstandenen Bedeutung als egozentrische Selbstverliebtheit, bestimmend geworden für das negative Image des Autors in Teilen der Öffentlichkeit.

Wichtiger ist, dass diese Deutung durch die narzisstische Identifizierung eine Möglichkeit gibt, die inhärente Ambivalenz des Formbegriffs bei Gombrowicz zu klären. Sobald man erkennt, dass der Formbegriff die positive und negative, euphorische und dysphorische Bedeutung unter einem Namen ("forma") vereint und damit paradigmatisch für die grundsätzliche Polysemie des Gombrowicz'schen Stils ist, erübrigt sich die Konstruktion einer Anti-Form, wie sie Van der Meer (1992) versucht. In dem Körper als der elementaren Bestimmtheit, der wir - solange wir leben - nicht entrinnen können, manifestiert sich diese Doppeltheit zwischen einer höchst labilen Identifikation und ihrem ständig drohenden Zerfall. Labil ist jede Identifikation deshalb, weil sie auch zugleich immer Maske ist (Lang 1986).

Jacques Lacans Worte vom "Panzer einer entfremdenden

Identität" ("l'armure [...] d'une identit, ali,nante", Lacan 1966.94) entsprechen erstaunlich genau Gombrowiczs "pancerz stalowy Formy" (F/91). Gombrowicz spricht auch von einem "Prokrustesbett" ("człowieka rozpiętego na prokrustowym łożu formy", Dz1/123). Diese Bildhaftigkeit von starrem, maskenhaftem Äußeren und menschlicher Beweglichkeit, die zwischen dem Verlangen nach Integrität (Form) und der Angst vor dem Zerfall schwankt, entdecken wir bei Gombrowicz überall. Im Dz findet der Autor sie beim Anblick einer Skulptur, die Christus am Kreuz zeigt:

"Uprzypamniam sobie niechętnie całą nieustępliwość drzewa krzyżowego, które nie jest w stanie pofolgować wijącemu się ciału ani na milimetr i nie może przerazić się męczarni, nawet gdy ona przekracza ostatnie granice stając się czymś już niemożliwym - ta gierka między absolutną obojętnością drzewa torturującego i bezkresnym naporem ciała, to rozmijanie się wieczne drzewa i ciała ukazuje mi, jak w błysku, okropność naszego położenia - świat rozłamuje mi się na ciało i krzyż." (Dz2/80)

Die positive Bedeutung von "forma", die in Sätzen wie "Potrzeba znalezienia formy na to co w człowieku jest jeszcze niedojrzałe" (V/155), "młodość jest pełna zgrywy, fałszów, niedostrojenia, że nie umie sobie poradzić (wskutek braku formy) ze sferą instynktu" (V/156), oder "Ach, stworzyć formę własną!" (F/19) noch erkennbar ist, ist im Laufe der Zeit, in Werk und Rezeption, untergegangen. Da jede Form beengt, jeder Name seinen Gegenstand verrät, ist die ursprüngliche narzisstische Erfahrung, mit der Gombrowiczs homosexuelle Erotik wesentlich zusammenhängt, zur Domäne der Sprachlosigkeit geworden. Auf diesen Grund lassen sich letztlich alle Stilmittel Gombrowiczs zurückführen.

## 4.

**DIE SEMANTIK DES SEINS**

Nachdem die innere Zwiespältigkeit des Formbegriffs bei Gombrowicz in seiner körperlichen Dimension dargestellt wurde, sollen die Konsequenzen dieser Ambivalenz für die Semantik eines anderen Begriffs exemplifiziert werden, der auf den ersten Blick wenig damit zu tun hat - dem des Seins. Auch bei dieser Darstellung gehe ich zunächst von der "Spiegelepisode" in Fsk und F aus.

Nach dem Verschwinden des Ebenbildes, das heißt aber - nach der Zerstörung der narzißtischen Beziehung - empfindet der Erzähler in Fsk eine Leere:

"A ja pozostałem sam, a raczej nie sam, ale z uczuciem dojmującej pustki, jakby mi życie uciekło" (Fsk/267)

In der endgültigen Fassung ist diese beschreibende Darstellung einer paradoxen und zugleich genaueren Definition gewichen:

"A ja zostałem sam, a właściwie nie sam - gdyż nie było mnie, nie czułem, abym był" (F/19)

An dieser Stelle erscheinen das Ich und die Wirklichkeit in einem direkten Zusammenhang. In der ersten Textvariante, Fsk, in der eine euphorische Identifizierung mit dem eigenen Körper an die Stelle von Scham und Angst vor dem körperlichen Auseinanderfallens tritt, leuchtet das Verb "Sein" erstmals in seiner emphatisierten Bedeutung auf. Der Seinsbegriff ist geladen mit Anteilen (Konnotationen), die von der normalen zweiwertigen Seinslogik und von der lexikalisierten Bedeutung der langue abweichen. Ganz deutlich werden die emphatischen Bedeutungsanteile, wenn dem (narzißtisch-euphorischen) "Sein" nicht ein "Nicht-Sein" gegenübergestellt wird, sondern das Gefühl der Scham:

"Radość! Spokój - szczęście, a więc nie potrzebuję bać się, ani wstydić, mogę istnieć, ja, ja, o rozkoszy!" (Fsk/267)

"Existieren" im nicht-emphatischen Sinne kann der Erzähler auch, während er sich schämt. "Istnieć" erhält hier also ex contrario eine semantische Komponente, die es in den Kontext des narzißtisch-euphorischen Existenzgefühls verweist. Wir können hier somit von einem euphorischen oder, in Anlehnung an Lacan

und gestützt auf Gombrowiczs eigene Lexik ("brudny narcyzym", Fsk/267), einem "narzißtischen" Seinsbegriff sprechen.

In Fsk wird dieses Erlebnis der narzißtischen Identifizierung wiederholt klar mit dem Begriff der Wirklichkeit verknüpft:

"Gdzież jest rzeczywistość? Gdzie jest miłość własna?" (Fsk/272), und:

"Czy niema sposobu, aby ponownie stać się rzeczywistym" (Fsk/271-272)

Sich selbst zu lieben, bedeutet in Gombrowiczs privatisierter, von den allgemeinen Regeln der Sprache abweichenden Semantik, stärker zu "sein". In Fsk erkennt man das sehr deutlich (vgl. auch oben, Fsk/267):

"poczuję fakt, smak życia, pewność siebie i miłość, miłość własną, od której wszystko się zaczyna?" (Fsk/272)

Diese Abweichung des Seinsbegriffs von der Norm ist bei Gombrowicz nun an semantischen Anomalien (Todorov 1971) oder anders abweichenden Syntagmen zu erkennen, und zwar unabhängig von den grammatischen Kategorien, in denen er zum Ausdruck gebracht wird. Das Sein, ob es nun von Verben, Adjektiven oder Substantiven ausgedrückt wird, läßt sich bei Gombrowicz nicht in einer dualen Logik ("Sein oder Nichtsein") erschöpfend beschreiben. Es ist mehr als ein Hilfsverb, eine Kopula. Vielmehr herrscht hier auf den ersten Blick eine modale Logik, gibt es unterschiedliche Grade des Seins, das Sein selbst wird zu einer aktiven, effektiven (also im Wortsinne "bewirkenden") Tätigkeit.

Ich werde im Folgenden zunächst die sprachlichen Abweichungen, in denen diese spezifische Semantik sich äußert, erläutern und dann versuchen, sie insgesamt in den Kontext des Formbegriffes, so wie er im Abschnitt Der Körper als Form erarbeitet wurde, einzuordnen.

Zur Veranschaulichung ein charakteristisches Beispiel:

"...żeby ten pomysł wspólnej jazdy nie był doszedł do skutku! Albowiem, wsadzony w cielesność, był jednym więcej ciałem wśród ciał, niczym więcej... ale jednocześnie był... i był jakoś odrębnie, a nieubłaganie. (...) on był w tym ścisku i był." (P/12)

Ich habe etwas ausführlicher zitiert, weil hier auch deutlich wird, wie Gombrowicz das Verfahren der Rede in statu nascendi (Hopensztand 1937), das auch den russischen "каз" kennzeichnet, dazu benützt, um seine subversiven semantischen Operationen gleichsam beiläufig einzuführen: In "był jednym więcej ciałem" erfüllt das "był" noch seine normale Funktion als "Hilfsverb", und infolge der syntaktischen Parallelität suggerieren die drei Pünktchen zunächst, dass der Erzähler einer besseren Definition nachgrübelt - tatsächlich aber bleibt die Kopula plötzlich ohne Ergänzung stehen, regelwidrig; und um jede Deutung zu vereiteln, die das isolierte "był" vielleicht doch als Satzfragment interpretierte, folgt der bewußt regelwidrige Gebrauch mit dem Adverb: die reine logische Kategorie des Seins wird durch eine nähere Bestimmung seiner Art und Weise "verunreinigt". Charakteristisch ist dabei besonders das "nieubłaganie", das zu jener Gruppe von Attributen gehört, die Gombrowicz dem Sein zuschreibt. Wie bewusst und zielgerichtet Gombrowicz hier mit der - von ihm schon in F propagierten - Technik der Wiederholung arbeitet, zeigt die Form des im modernen Polnisch fast völlig verschwundenen Plusquamperfekts "był doszedł", die hier nicht zwangsläufig wäre. Der "czas zaprzyszły" ist unersetzbar nur dann, wenn es kein perfektives Äquivalent der unvollendeten Form gibt, und gilt daher als stilistische Variante des "czas przeszły". Auch ohne abweichende Formulierungen hat die Wiederholung der Kopula schon eine emphatisierende Wirkung:

"Wówczas, a było to w 1943-im, przebywałem był w byłej Polsce i w byłej Warszawie, na samym dnie faktu dokonanego."  
(P/9)

Diese vorübergehende Öffnung des Sinns durch Retardierung hat einige strukturelle Ähnlichkeit mit jener Art des kontextuell bedingten Wortwitzes, wie wir ihn mit "ciało... pedagogiczne" oder "klatka... schodowa" im Abschnitt Polysemie sehen werden. Während dort aber der offene Satzabschluß zur Aktualisierung einer - später enttäuschten - Bedeutung genutzt wird, wächst hier die abweichende, neue Bedeutung aus ihrer Parallelität mit der normalen heraus.

Formulierungen wie die oben zitierte verstoßen deshalb gegen die Regeln der geltenden Semantik, weil sie die in der Struktur des Satzes implizit enthaltene Seinsbehauptung auf redundante Weise duplizieren:

"Každy wie - niestety tylko nawykowo - że 'istnieć' nie jest zwrotem z tej samej kategorii, co np. 'milczeć', czy 'być zielonym'; że

nie oznacza jakiegoś stanu czy atrybutu, który można prawdziwie lub fałszywie orzec o przedmiotach. Nie powiemy 'Ryby istnieją i milczą' czy 'kwadratowe koła nie istnieją i nie są zielone'..." (Hołówka 1986.71).

Diese Redundanz der Seinsbehauptung erfüllt bei Gombrowicz ganz offensichtlich auch die Funktion der Emphase. In einem anderen Fall aus einer unveröffentlichten handschriftlichen Variante zu K spielt Gombrowicz ähnlich wie im obigen Fall mit der Parallele von regelgerechtem und regelwidrigem Gebrauch:

"...włókł się z paluchami swoimi chłopskimi, o których wiedziałem, że są i że, napewno, skłonne są do ruszania..." (Kv/161, s. Abbildung auf S. 56).

Nicht weniger abweichend ist es, wenn das Sein als solches gesteigert wird:

"chorzy, nie dość będący" (K/109)

Auch dies ist kein Einzelfall:

a w miarę oddalania mego on [dom], zamiast rozplywać się, jest coraz silniej! (Dz1/143)

Diese abweichende Semantik ist nun nicht auf das Verb (die Kopula) beschränkt, sondern erfaßt den gesamten, mit dem Seinsbegriff zusammenhängenden Lexemkomplex. Als Beispiel mit einem adjektivischen Äquivalent (einer "лексическая замена", in Ju. Apresjans Terminologie) sei zitiert:

"...i bodaj Fryderyk był teraz prawdziwszy od trawy. Prawdziwszy? Męcząca myśl..." (P/17)

Der adverbialen Steigerung von "być" entspricht die adjektivische von "prawdziwy".

" 'p' ist wahr, sagt nichts anderes aus als p! (...)

"p'ist wahr' ist - nach dem obigen - nur ein Scheinsatz, wie alle jene Zeichenverbindungen, die scheinbar etwas sagen, was nur gezeigt werden kann." (Wittgenstein 1988.97, Tagebücher 6.10.1914).

Im traditionellen, abendländischen Wortgebrauch ist etwas "wahr" ("echt"), oder es ist nicht wahr. Der Selbstkommentar des Erzählers ("Męcząca myśl.") macht hier ganz deutlich, dass die

stilistische (semantische) Auffälligkeit mehr als nur ein Wortspiel ist. Formal könnte man diese Abweichung auch als "Solözismus" bezeichnen, in diesem Fall einen Verstoß gegen die Subkategorisierungsregel, dass "wahr" ebenso wenig steigerbar ist, wie "gleich". J. Ziomek führt als Beispiel das bekannte Zitat aus Orwells 1984 an: "Alle Menschen sind gleich, nur manche sind gleicher." (s. Kapitel Solözismen..., S. 187 ff.). Das Sein, das Gombrowicz meint, ist kein normales:

"Nie, to nie było zwykłe istnienie, lecz coś bardziej drapieżnego, napiętego krańcowością o jakiej dotąd nie miałem pojęcia!" (P/14)

Diesem euphorischen Seinsbegriff steht bei Gombrowicz ein vom sprachlichen Ausdruck an der grammatischen Oberfläche oft nicht zu unterscheidender gegenüber, den man in Analogie zur axiologischen Spaltung des Formbegriffs als "dysphorisch" bezeichnen könnte. Einerseits bezeichnen Verben wie "być" und "istnieć" (auch andere grammatische Kategorien, s. unten) jenes grandiose Ich-Gefühl, das in den obigen Zitaten zum Ausdruck kam, andererseits markieren sie gerade das Gefangensein im Prokrustesbett der körperlichen Konkretheit ("konkretność") und Umrissenheit ("określoność"). Ganz deutlich zeigt sich dieser negative Pol des Seinsbegriff um 1956, also zu einer Zeit, als Gombrowicz an dem Roman P schrieb. Im Dz heißt es damals:

"zanadto jestem. Pośród tej nieokreśloności, zmienności, płynności, pod niebem nieuchwytnym jestem, już zrobiony, wykończony, określony... jestem i jestem tak bardzo, że to mnie wyrzuca poza obręb natury." (Dz1/225)

Gombrowicz "erklärt" diese Erfahrung hier mit seinem wachsenden Alter - eine Erklärung, die im aktuellen Zusammenhang durchaus stimmig sein mag. In Wirklichkeit handelt es sich auch hier um eine Art von Rationalisierung, hat doch Gombrowicz die gleiche Erfahrung schon mit ca. 33 Jahren in F beschrieben:

"Sprecyzowany - wyraźny w konturze i drobiazgowo określony, szczegółowy... zbyt wyraźny. (...) A więc taki byłem. Dziwny, doprawdy, jak pani de Pompadour. I przypadkowy. Dlaczego taki, a nie inny?" (F/19)

Die Analogien zwischen den beiden Darstellungen reichen bis



hinein in lexikalische Übereinstimmungen. Schlüsselworte sind "być", "określony", "szczegół" oder "szczegółowy", die auf die Spiegelstadium und Zerstückelungsangst verweisen. Ein ähnlich klares Beispiel für den dysphorischen Seinsbegriff ist folgende Passage aus P:

"straszne wzmożenie konkretności, byliśmy w kosmosie, ale byliśmy jak coś przerażająco danego, określonego we wszystkich szczegółach." (P/22)

Ohne weiteres ist erkennbar, wie sehr sich dieses "Sein" von dem euphorischen Sein der narzißtischen Identifizierung unterscheidet. Es geht mit einem Gefühl der Beengung und passiven Erstarrung (Lacans "Panzer der entfremdeten Identität") einher. Interessant ist nun, dass euphorische und dysphorische Seinserfahrung in lexikalisch und grammatisch ähnlichen oder sogar identischen Oberflächenkonstruktionen zum Ausdruck gebracht werden können, so dass nur mehr der Kontext über die eigentliche Bedeutung entscheidet. In Fsk ist es die rauschhaft befreiende Seinsqualität, die die eben noch beschämenden Makel des Spiegelselbst zu etwas "ein für allemal Gegebenem" ("czymś danym raz na zawsze") werden läßt, aus dem der Erzähler neues Selbstbewußtsein gewinnt; dagegen in der oben zitierten Passage aus P ("coś przerażająco danego", P/22) wird die negative Konnotation allein von dem Adverb markiert. Kontrastiv deutlich wird dieser Unterschied, stellt man der obigen Formulierung "ich bin so sehr" (Dz1/225) die grammatisch sehr ähnliche "ich bin mehr" in folgendem Zitat gegenüber:

"silniejsze, bardziej rzeczywiste istnienie. Jestem sam. Dlatego bardziej jestem." (Dz1/272-273)

Kazimierz Bartoszyński spricht hier nicht sehr exakt von einer "dynamischen Stilistik":

"W tak 'dynamicznej' stylistyce istnienie samo bywa również jakby aktywne, realizowane w różnym natężeniu" (Bartoszyński 1984.661).

Die Oberflächenähnlichkeit der genannten Formulierungen täuscht darüber hinweg, dass in dem ersten Satz der grammatisch aktive Aktant, das Agens, eher eine passive Rolle (Tiefenkasus) spielt, so als hieße zu sein - in die äußere Form der eigenen Existenz geklemmt zu sein, wehrlos gemodelt wie Sand in einer Backform. In dem zweiten Satz, formal nicht weniger abweichend, ist das grammatische Subjekt tatsächlich aktiv, das Verb "sein" ist längst

mehr als eine Kopula. So kann man sagen, dass der Begriff des Seins in seinen unterschiedlichen lexikalischen Realisierungen bei Gombrowicz Bedeutungsanteile besitzt, die auf den ersten Blick nicht erkennbar sind und die es gewissermaßen zum Wort einer Privatsprache im Sinne Alfred Lorenzers machen. An einigen Stellen wird diese semantische Abweichung zwingend deutlich; an anderen läßt sie sich nur erahnen.

Die philosophische Problematik des Seinsbegriffs muß hier natürlich ausgeklammert bleiben. Es ist dennoch interessant, die Beschreibung einer ähnlich "effektiven" Bedeutung des Verbs "sein" vergleichend heranzuziehen:

"Picht hebt hervor, dass er in dem Satz 'Die Zeit ist selbst das Sein' das 'ist' wie ein transitives Verb gelesen haben will: die Zeit ist das Sein, insofern sie es hervorbringt. Hiervon sprach auch Heidegger [Sein und Zeit], wenn er an den Satz 'Es gibt Sein' die Frage knüpfte, welches 'Es' es sei, das hier 'gibt', und antwortete: das Ereignis. Das Ereignis gibt das Sein." (Weizsäcker 1985.577. Der zitierte Satz stammt aus Gombrowicz Picht, Die Erfahrung der Geschichte, 1958).

Besonders in P und K ist das Thema von Sein und Wirklichkeit sehr deutlich. Gombrowicz selbst hat K als Roman "über die Erschaffung von Wirklichkeit" (Dz4/133) bezeichnet. Diese Äußerung leuchtet ein, gerade wenn man K semiotisch unter dem Gesichtspunkt der Zeichenproblematik liest. Verweisen der hängende Spatz und das hängende Stäbchen auf etwas (sind sie signum), oder sind sie nur Objekte (res)? Erst mit den Tat-Sachen ("facta!") des hängenden Katers und des hängenden Ludwiks, kommt Wirklichkeit ins Spiel. Nun äußert sich aber in P, wie ich oben zeigte, die abweichende Semantik des Seinsbegriffs ebenso deutlich, obwohl es ein Roman über Erotik und "Verführung" ist. Erst wenn man Gombrowiczs idiosynkratische Semantik des Seins auf ihren Ursprung, nämlich die narzißtische Identifizierung, zurückführt, erkennt man die gemeinsamen Wurzeln. Der "fakt ludwikowaty wiszący" (K/148) und die Faktizität des geliebten Selbst:

"O, ty, kochanko, ojczyzno, ty fakcie!." (Fsk/266-267)

stehen zweifellos in einem Zusammenhang. Bezieht der Erzähler in Fsk sein euphorisches Selbst- und Seinsgefühl aus der Überwindung der eigenen körperlichen Fragmentierung, so ist Witold in K am Ziel seiner Bemühungen, wenn er Ludwik den Finger in den Mund steckt und durch diese Verbindung des Hängens mit

den Mündern die "Einzelheiten" der Welt in einem Zusammenhang bringt.

Die Semantik des Seins, deren an der grammatischen Oberfläche erkennbare Abweichungen oben untersucht wurden, ist somit Teil eines emphatischen Wirklichkeitsbegriffes. "Rzeczywistość" und seine Ableitungen ("rzeczywisty", "ureczywistnić się" u.a.) sind - auch unter dem Gesichtspunkt ihrer Häufigkeit - Schlüsselwörter bei Gombrowicz.

## 5.

**Die grundlegende Dichotomie**Körper - Sprache, Konkret - Abstrakt

Der Doppelsinn von "forma" in F ist als Realisierung der allgemeinen Dichotomie und Übertragung zwischen Körperlichem und Sprachlichem, zwischen Natur und Kultur, zwischen Individuum und sozialem Prinzip, Monolog und Dialog, Wirklichkeit und Zeichen, paradigmatisch für Gombrowiczs Rhetorik insgesamt. Dichotomie soll hier verstanden werden als Gleichzeitigkeit der Bedeutungen, wie sie auch für die Metapher charakteristisch ist. Diese Interaktion der Bedeutungen läßt sich nie auf eine Eindeutigkeit reduzieren:

"Ta gra między znaczeniem konkretnym a wynikającym dopiero z kontekstu znaczeniem abstrakcyjnym, jest w ogóle kluczem do stylu Ferdynand'a" (Ziomek 1990.199)

Lacans "stade du miroir" gab als Text eine Folie für eine Beschreibung dieser Struktur am Beispiel des Formbegriffs ab. Keinesfalls darf diese Deutungshilfe mit einem empirischen Beweis für die Dichotomie zwischen Körperlichem und Sprachlichem verwechselt werden. Diese existiert unabhängig von der Folie, unter der sie sichtbar wurde, und hat auch Bestand, wenn das Spiegelstadium, wie in neueren Arbeiten, selbst wieder nur als metaphorischer Ausdruck einer symbolischen Struktur verstanden wird.

Wenn in dieser Arbeit ein solcher Nachdruck auf die körperliche Bedeutung der Begriffe bei Gombrowicz gelegt wird, so hat das seinen Grund darin, dass in der Gombrowicz-Rezeption insgesamt die Tendenz vorherrscht, das Körperliche und Sinnliche - das natürlich in einem Text selbst immer nur sprachlich vermittelt sein kann - bei Gombrowicz als rhetorischen Ausdruck für etwas Sublimeres, Geistigeres zu sehen. Die Funktion der stilistischen Verfahren bei Gombrowicz wäre es demnach, das "Geistige zu versinnlichen" (Wilpert 1969.807). Ein typisches Beispiel ist die folgende Äußerung von Jerzy Jarzębski:

"każdy nieomal utwór Gombrowicza eksploatuje erotykę [...] Niewielu krytyków dostrzegło filozoficzne zaplecze erotyzmu w tej twórczości; pełni on tam rolę szczególnego doświadczenia poznawczego" (Jarzębski 1983.308).

Für Ewa Thompson ist das Geistige, Unfaßbare, Komplexe das Thema, das in Begriffen des Physischen, Berührbaren und Einfachen dargestellt wird:

"From the early short stories to Cosmos written some thirty years later, there is detectable in his works a persistent tendency to present the intangible in terms of the tangible, the mental in terms of

the physical, and the complex in terms of the simple." (Thompson 1979.112).

Auch Włodzimierz Bolecki betont eher diese Richtung:

"Stałym chwytem Gombrowicza - a nie sposób zapomnieć tu o tradycji 'powieści-worka' - jest zderzenie znaczeń 'wysokich' i 'niskich', przekładanie abstrakcji na konkret, posługiwanie się brutalizacją i zdrobnieniami" (Bolecki 1982.108).

Wie man erkennt, steht diese Deutungsrichtung völlig in der Tradition der mittelalterlichen Allegorese. Das mittelalterliche Weltbild war geprägt von einem Dualismus, ja Gegensatz zwischen Geist und Materie. Die Erkenntnis des Sinnlichen und Besonderen galt nur etwas als ein Schritt auf dem Weg zur Erkenntnis des Geistigen und Allgemeinen.

Deutungen wie die oben zitierten verhalten sich daher homolog zu Gombrowiczs Rhetorik. Sie verdoppeln die Allegorie, die Gombrowiczs Stil im Sinne einer Übertragung vom Sinnlichen auf das Abstrakte bereits geleistet hat. Geht man von der in der Einleitung skizzierten These aus, dass Gombrowicz das Körperliche und Sexuelle in seiner Sprache gerade verdrängt, so ist der Versuch einer umgekehrten Allegorese dringend geraten. Ohne die Legitimität anderer Deutungen zu bestreiten, gehe ich davon aus, dass jede Beschwörung des "Philosophischen" (Jarzębski), "Geistigen" (Thompson), "Abstrakten" (Bolecki) oder einer "universalen Wirklichkeit" (Danek) solange voreilig ist, wie auf der körperlichen Ebene die Dinge noch nicht einmal beim Namen genannt sind. Das betrifft sowohl die in der Sekundärliteratur bisher überhaupt nicht angesprochene Bedeutung der "Form" als dem eigenen Körper, als auch die homosexuelle Komponente des Werkes.

Der in der Rezeption dominierende, abstrakte oder kulturelle Formbegriff Gombrowiczs entwickelt sich aus der elementaren Erfahrung der ersten Ich-Konstituierung, die eng an die Imago des eigenen Körpers gebunden ist. Diese körperliche Bedeutung des Wortes "forma", die gespalten ist in eine euphorische und eine dysphorische, läßt sich im Text nachweisen und steht mit allen anderen semantischen Bereichen - ich sage absichtlich nicht "Feldern" - , wie dem Seinsbegriff, in Verbindung. Ohne Rückgriff auf diese Ambivalenz der körperlichen Bedeutung von "Form" läßt ist die spezifische Semantik des Seins bei Gombrowicz, die sich in sprachlichen Abweichungen äußert, nicht verstehen.

Die von hier ausgehende Bewegung vom Körperlichen fort reproduziert sich in mannigfachen Erscheinungsweisen der Rhetorik. Mit ihr geht die Verdrängung der Sexualität einher,

die bei Gombrowicz eine homörotische ist. Gombrowicz kann nur dann von "dem Jungen" sprechen, indem er ihn als "die Jugend" bezeichnet, indem er ihn - interpunktorisch und übertragen - in Klammern setzt oder seine Geschlechtlichkeit ausdrücklich bestreitet. Konkrete Eigenschaften dieses Jungen werden in seiner Sprache zu abstrakten Nomina essendi, die - durch diese grammatische Maskierung von ihrem konkreten Objekt gelöst - ihrerseits zu Subjekten einer Diskussion auf höherer - nunmehr abstrakter - Ebene avancieren.

Dieser Doppelsinn von Körper und Kultur, von Konkret und Abstrakt, kann grammatisch markiert sein (wie in der metonymischen Transformation von "młody" zu "młodość", s. Kapitel 16, Transformation und Stil), er kann aber auch an der Oberfläche unmarkiert bleiben. Im letzteren Falle ist diese Dichotomie eine Teilmenge des umfassenderen Phänomens der Polysemie, das ich im gleichnamigen Kapitel behandle. Von Anfang an erprobt Gombrowicz alle Möglichkeiten, die dieses Stilmittel ihm bietet, angefangen vom banalen Kalauer bis hin zu schwer definierbaren, semantisch oder syntaktisch bedingten Mehrdeutigkeiten.

## 6. DIE POESIE DES NAMENLOSEN (*nieokreśloność*)

Die körperliche Dimension der Unbestimmtheit  
Das Gegenteil der visuellen (körperlichen) Bestimmtheit  
beinhaltet

a) die Ganzheitlichkeit (die große Gestalt, die nicht mehr  
als vereinzelt empfunden wird) und

b) die Unschärfe (Beseitigung der Umrissenheit).

Beide Merkmale sind im folgenden Zitat lexikalisch  
realisiert:

"poezję młodości: uroku [...] tego co nie wyodrębnia i  
precyzuje, tylko co zespała i zaciera..." (Dz3/112)

Der visuelle Raum bietet wenig Möglichkeiten zur Flucht in  
die Undeutlichkeit. Die Ratte in der gleichnamigen Erzählung,  
die in ihrer Kleinheit viel sichtbarer ist als der Riese Hooligan und  
ihm seine frühere, raumgreifende Ganzheitlichkeit raubt, sucht  
Zuflucht in der Mundhöhle von Marysia. Aber die naheliegendste  
Möglichkeit der Flucht ist die Dunkelheit. Im Dunkeln geschehen bei  
Gombrowicz die interessantesten Dinge. Menschen geraten körper-  
lich aneinander (das Motiv des "Haufens" in F), sie suchen unter  
Vorwänden ihr erotisches Objekt auf (Józio in F, Witold in TA), oder  
morden (die Jungen in P). Die Dunkelheit macht den Körper weniger  
sichtbar und ermöglicht so auch den alternden Helden in P die  
Annäherung an ihr Objekt:

"ciemność osłabiła naszą piętę achillesową, ciało" (P/156)

Auch die Dunkelheit hat, wie alle Schlüsselbegriffe bei  
Gombrowicz, neben der körperlichen eine sprachliche Dimension.  
Die rhetorische Stillehre kennt dafür den lateinischen Begriff  
obscuritas. Er bezeichnet einen Fehler, ein vitium, gegen die  
Klarheit, die perspicuitas. "Wenn sie [sc. die Rede] klar und deutlich  
ist / so scheinen die Sachen / die darin enthalten sind / gleichsam  
durch / und werden von unserm verstande licht und eigentlich  
begriffen," sagt Johann Peter Titz, Verfasser einer Poetik des  
deutschen Barock (zit. bei Joachim Dyck 1966.72). Nach den  
Vorschriften der perspicuitas waren z.B. alle zweideutigen Ausdrü-  
cke zu vermeiden (Quintilian, s. Lausberg 1990.513). Im Kapitel  
über die Polysemie werde ich zeigen, dass bei Gombrowicz gerade

das Stilmittel der durch Homonyme hervorgerufenen Mehrdeutigkeit eine ganz hervorragende Rolle spielt.

Der *obscuritas* ist auch ein weiterer Schlüsselbegriff - die Unbestimmtheit ("nieokreśloność"), zuzuordnen. Sein Antonym "określoność" und seine adjektivischen ("określony"), oder verbalen ("określić") Ableitungen signalisieren bei Gombrowicz den Kontext der dysphorischen Form (s. Abschnitt *Der Körper als Form*). Im übertragenen, nicht-körperlichen Sinne bezeichnen sie jede Art von Form, die als beengend empfunden wird:

"starajcie się przewyciężyć formę, wyzwolić się z formy. Przestańcie utożsamiać się z tym, co was określa." (F/89)

#### Die sprachliche Dimension der Unbestimmtheit

Scheinbar ganz anders als bei der körperlichen, man könnte sagen "etymologischen" Bedeutung, in der "określoność" die "Umrissenheit" und damit eine Auffälligkeit und Sichtbarkeit bewirkende Vereinzelung (Schlüsselwort "szczegół"! ) meint, ist in der sprachlichen Dimension das einzelne Zeichen gerade umso unbestimmter und inhaltsleerer, je isolierter es dasteht:

"un élément linguistique n'a réellement de sens que dans un contexte et une situation données; en soi, un monême ou un signe plus complexe ne comporte que des virtualités sémantiques dont certaines seulement se réalisent effectivement dans un acte de parole déterminé." (Martinet 1967.36).

Die Bedeutung eines Sprachzeichens wird in viel stärkerem Maße durch seinen Bezug zu den anderen Zeichen desselben Systems (Codes) bestimmt, als durch seinen direkten Bezug zu einem Signifikat. De Saussure hat diese Bestimmtheit des einzelnen Zeichens durch sein Verhältnis zu den anderen immer wieder mit dem Schachspiel verglichen.

Auch bauen nicht die einzelnen Wortzeichen den Sinn der Rede auf, sondern umgekehrt:

"ce n'est pas une addition de signes qui produit le sens, c'est au contraire le sens (l' 'intent,') , conçu globalement, qui se réalise et se divise en 'signes' particuliers, qui sont les MOTS."

#### Das Beispiel "pobra... tać się"

Ein interessantes Beispiel hierfür, weil es zugleich auf den erotischen Sinnzusammenhang verweist, für den die Unbestimmtheit bei Gombrowicz ebenfalls unabdingbare Voraussetzung ist, ist Józios Umgang mit dem Wort "pobra...tać się" in F.

Indem Józio in F versucht, das Verhalten Miętus gegen Onkel



Konstantys herablassend-wissender Einstufung ("Päderastie", allerdings nur angedeutet durch "pede... pede... Hm... Zabiera się do Walka!", F/236) mit dem Wort "po...bratać się" gleichsam in Schutz zu nehmen (obwohl er sich als Erzähler gegenüber dem Leser keineswegs damit identifiziert, also ein doppeltes Spiel treibt!) versucht er, der drohenden semantischen Bestimmung zu entgehen. Konstantys Taktik zielt auf die Domestizierung des abweichenden Verhaltens durch die Benennung mit einem Begriff, der gesellschaftlich eingeordnet, in der kulinarischen Metapher in F - "genießbar", "eßbar", ist. Jozio wehrt sich dagegen selbst mit den Mitteln der Sprache, will aber durch sein hartnäckiges Bestehen auf dem besagten Wort gerade das Gegenteil von dem erreichen, was Konstanty bezweckt. Seine Beharrlichkeit zielt darauf ab, mit dem Zeichen (dem Namen) auch das bezeichnete Verhalten (Miętus Hinterherlaufen hinter dem Bauernbengel) aus jedem Zusammenhang herauszunehmen, es unfaßbar und "undefiniert" zu machen. Dabei ist seine Absicht vordergründig nicht darauf gerichtet, die homosexuelle Deutung, auf die Konstanty gleich zu Anfang kommt, zu widerlegen. Dies hätte er durch eine Zustimmung zu einer der ihm angebotenen Optionen (soziale Verbrüderung, kommunistische Agitation, Verbrüderung in Christi etc.) leicht erreicht. Nein, er beharrt auf dem Wort, macht es aber gleichzeitig dadurch, dass er keine Erklärung zulässt, bedeutungsleer - oder pansemisch:

"Ein Faktum, das mit nichts verglichen und in keine Klasse eingeordnet werden kann, kann keinen sprachlichen Inhalt bilden." (Lotman 1972.60).

Man spürt intuitiv eine Verwandtschaft dieses semiotischen Verfahrens mit Leons ostentativ unklarem Gebrauch des Wortes "berg" in K, das nun nicht einmal eine lexikalisierte Bedeutung aufweist (s. Kapitel Polysemie).

Die Benennung (durch einen konkreten Menschen mit den sozialen und sonstigen Wertesystemen, die er vertritt) bedeutet immer auch schon die Einordnung in eine symbolische Ordnung, und "Vergewaltigung" durch ein System in dem Sinne, in dem Roland Barthes von der "Gewalt des Diskurses" spricht:

"Parler, et a plus forte raison discourir, c'est ne pas communiquer, comme on le répète trop souvent, c'est assujettir: toute la langue est une rection généralisé."  
(Barthes 1980.16)

Umgekehrt trägt nun gewiß auch Józios Art zu sprechen,

Züge der Gewalt. Ein Wort penetrant zu wiederholen und es gleichzeitig jeden Sinnes zu entleeren, oder ein von Anfang an sinnleeres, d.h. lexikalisch nicht kodifiziertes Wort quasikommunikativ zu benutzen (wie "berg" in K), ist eine Art zu sprechen, bei der Gestus und Intonation intensiv sind, während die Intention des Sprechenden, wirklich etwas mitzuteilen oder in einen Dialog zu treten, also seine Kommunikationsbereitschaft, schwach ausgeprägt ist. Die Monologisierung des Dialogs bedeutet eine Verstärkung der impressiven Funktion der Sprache (Speina 1979). Auf diese Aggressivität des Sprechens bei Gombrowicz weist auch Andrzej Kijowski hin:

"Język w strategii Gombrowicza jest narzędziem przemocy, jaką osoba narzuca drugiej osobie, innym osobom, aby samej uwolnić się od przymusu sobie narzuconego". (Kijowski 1984.433).

Dem steht die (von Konstanty verkörperte) strukturelle Gewalt der Rede gegenüber. Der Name steht eben nicht allein, mit ihm kommt wie ein trojanisches Pferd das ganze System, ohne das er bedeutungslos wäre, und die Gewalt des fremden Diskurses, die geeignet ist, den Zauber des Einzelnen und Einzigartigen, des noch Unbenannten, zu zerstören. Lev Tolstoj hat dies in Anna Karenina sehr schön und genau beschrieben. Dort fühlt Kiti ihre Zuneigung und Bewunderung für Madame Štal' plötzlich gefährdet, weil ihr Vater diese mit dem (ihr unbekanntem!) Wort "Pietistin" bezeichnet:

"уже испуганная тем, что то, что она так высоко ценила в госпоже Шталь, имело название"

So wie Józio seine (sage ich provokant) Sympathien für den Bauernbengel mit der Definition "Päderastie" bestimmt und dadurch schon entwertet fühlt, fürchtet Kiti das Wort "Pietistin". Dabei kommt es in erster Linie gar nicht auf eine negative Wertung durch die Definition an. Allein die Tatsache, dass es sich hier um Gattungsnamen handelt, zieht das Stigma der Vergleichbarkeit nach sich. Für Gombrowicz ist aber gerade die Namenlosigkeit Voraussetzung des wahren Zaubers. Unbestimmtheit ("nieokreśloność") in diesem Sinne ist ein Kreuzungswort, in dem sich die Theorie der Form und der erotische Untertext überlagern. Józio versucht, das Wort "pobra..tać się" aus jedem paradigmatischen Kontext herauszunehmen, indem er jede angebotene Bedeutung - als Übersetzung in einen anderen Code - ablehnt. Durch diese tendenzielle Bedeutungslosigkeit des Wortes steht auch der

syntagmatische Zusammenhang - Miętus verbrüderet sich mit dem Bauernbengel - zunehmend rätselhaft da.

Namenlosigkeit und Unbestimmtheit sind bei Gombrowicz wesentliche Voraussetzungen der Erotik. Auf diesen Zusammenhang wird noch öfter hinzuweisen sein. Im Dz spricht Gombrowicz von dem "unbenannten und ungeformten Etwas", das er mit "furchtbarer und fieberhafter Erregung" erwarte:

"skończył się pewien określony ład mojej egzystencji. Ale dreszcz jakiegoś straszego i gorączkowego podniecenia rodził się z wycucia, że gwałt wyzwala to coś nienazwanego i nieuformowanego, czego obecność nie była mi obca, żywioł o którym tyle tylko wiedziałem, że jest 'niższy', 'młodszy'" (Dz1/170).

Diese Sätze sind selbst so vieldeutig wie ihr Gegenstand. Sie lassen sich lesen als Äußerung über den aufkommenden Weltkrieg und Faschismus, wie manche Kritiker (Sandauer 1985a.628) es taten, aber ebenso als Anspielung auf Gombrowiczs dunkle Zeit in Argentinien, seine homosexuellen Erfahrungen mit den Matrosen im Hafenviertel Retiro:

"jak powódź w czarnej i gwałtownej nocy. Nie wiem czy będę dość jasny mówiąc, że od pierwszej chwili zakochałem się w tej katastrofie której nienawidziłem, która przecież i mnie rujnowała, że moja natura kazała mi ją powitać jako okazję do połączenia się z niższością w ciemności." (Dz1/171)

Das oben besprochene Schlüsselwort "ciemność" ist hier bereits deutlich emphatisch. Auch andere Schlüsselwörter, wie "niższy", "młodszy", "gwałt", "niższość", sprechen stark für die letztere Deutung. So naheliegend aber der biographische Zusammenhang ist, so muß man sich doch hüten vor einer allzu eindeutigen Verknüpfung des Textes mit der Lebensgeschichte. Hat nicht Gombrowicz schon in der Erzählung Przyg, also vor 1933, in verblüffend ähnlichen Worten beschrieben, wie er in einer Kugel im Meer versenkt wird:

"Nastąpiła ostateczna ciemność, uczułem gwałtowne wstrząśnienie - strącono mię w morze i jałem się pogrążyć." (Opow/111)

Viel wahrscheinlicher als ein direkter Einfluss der gelebten auf die geschriebenen Geschichten ist, dass der Autor

bestimmte "Tiefensituationen", die aus viel früherer Zeit stammen, vielleicht gar aus Texten, die vor seiner Zeit entstanden - also aus dem kulturellen Gedächtnis, immer wieder als Interpretationsmuster über die eigene Biographie legt. So wäre auch die Einsamkeit, die er 1939 in Argentinien empfindet:

"ach! - nagle ja w Argentynie, zupełnie sam, odcięty, zgubiony, zaprzepaszczony, anonimowy." (Dz1/170)

nur eine erneute Generierung jenes zugrundeliegenden Motivs, das wir schon aus der genannten Erzählung kennen:

"A więc nareszcie byłem tam, byłem na samym spodzie, w najtajniejszym miejscu Atlantyku" (Opow/112)

Hat das Namenlose, das außerhalb der Sprache steht, nicht auch eine stärkere Seinsqualität? "Es gibt keinen Namen für das, was er ist", antwortet die Polizistin in dem Film Schweigen der Lämmer dem Mann, der sich erkundigt, ob der perverse Mörder ein "Exhibitionist" ist. Dieses "ist" bezeichnet ein Sein, das außerhalb der Sprache steht und deshalb nur umso intensiver ist. Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt, sagt Wittgenstein. Für Gombrowicz scheinen die Wirklichkeit und der wahre Zauber (Dz2/95) erst dort zu beginnen, wo die Sprache ihre Gewalt verliert. Versteht man die Sprache als eine Form par excellence, so erkennt man auch hierin Gombrowiczs grundlegende Philosophie wieder. Warum verstoßen die Dichter gegen die Regeln der Sprache, fragt Tzvetan Todorov, und antwortet:

"Man findet in der Haltung der Dichter eine intuitive Reaktion auf das tiefliegende Unvermögen der Sprache wieder, die uns dazu verdammt, für immer ihre Gefangenen zu bleiben." (Todorov 1971.382).

Józios Kampf gegen die sprachliche Bestimmtheit durch die völlige Isolierung des Sprachzeichens aus jedem Kontext ist nur ein Beispiel dafür, wie sich die Unbestimmtheit in Gombrowiczs Stil verwirklicht. Allen in den folgenden Kapiteln behandelten rhetorischen Verfahren ist die Funktion gemeinsam, dass sie der Eindeutigkeit zuwiderlaufen. Das Paradox macht die eigene Aussage durch ihr Gegenteil zunichte. Polysemie oder Ambiguität der Rede kann auf lexikalischer Ebene durch gleichzeitige Aktualisierung mehrerer Bedeutungen oder einen Wechsel zwischen emphatischem und nicht-emphatischem Gebrauch eines Wortes, auf

syntaktischer Ebene durch Abbruch oder Verzögerung des Satzabschlusses, durch Unklarheit der pronominalen Referenz, oder durch alogische Satzverbindungen erreicht werden. Dunkel wird eine Äußerung auch, wenn das Verhältnis des Sprechers zu ihr unklar ist, wenn er schwer identifizierbar ist oder sich bewußt versteckt. Die Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem und damit die Bedeutung des Signifikanten verändert sich, wenn syntagmatisch aufgebaute Bedeutungsstrukturen diese Achse in andere Kontexte einbeziehen. Dies gilt für Textkohärenzen metonymischer Art, besonders aber für die Struktur der Ähnlichkeit, die bei Gombrowicz zusätzlich psychologisch motiviert ist. Auch die Ähnlichkeit kann neben der lexikalischen (Paronomasien) eine syntaktische Dimension entwickeln. Schließlich ist es die Grammatik selbst, die – in der generativen Transformationsgrammatik als eine Oberfläche verstanden - tiefere Bedeutungen verdeckt.

Abbildung unten: Verkleinerte Kopie einer Typoskriptseite (Kosmos)  
aus dem Nachlaß von Witold Gombrowicz  
[*fehlt in der elektronischen Version*]

## 7.

**Paradoxa und Alogismen**Das Paradoxon als rhetorische Figur

Die klassische rhetorische Figur, die die Gleichzeitigkeit zweier, sich scheinbar widersprechender Aussagen zum Ausdruck bringt und auf diese Weise Unbestimmtheit erzeugt, ist das Paradox. Gombrowiczs Vorliebe für diese Figur ist unübersehbar:

"paradoks, owa figura stworzona dla wyrażania przeciwieństw i ontologicznych niewspółmierności bytu, stała się jego [Gombrowicza] najczęściej używaną pisarską bronią." (Pawłowski 1984.560).

Bei der Affinität der Erotik Gombrowiczs zu Namenlosigkeit und Unbestimmtheit wundert es nicht, dass das Paradox auch bei der Beschreibung des erotischen Objekts sehr häufig verwendet wird. Vom Bauernbengel in F heißt es:

"duży ni mały, nie brzydki i nie przystojny" (F/218)

Karol in P wird mit der Figur des Oxymoron beschrieben, dem lexematischen Äquivalent des (textuellen) Paradoxons:

"Obserwowałem Karola podczas obiadu. Dziecko i drań. Sympatyczny morderca. Uśmiechnięty niewolnik. Młody żołnierz. Twarda miękkość. Okrutna i krwawa nawet zabawa." (P/28)

In solchen Fällen ist das Paradoxon vermutlich auch Ausdruck jener spezifischen Geschlechtsambivalenz, die das erotische Objekt auszeichnet und die auch in der emphatischen Bedeutung des Wortes "nieokreśloność" mitschwingt. Dieses Objekt ist eben kein ausgereifter Mann, sondern ein Junge, der noch weibliche Züge trägt. Bei der Beschreibung von Gonzalo in TA steht diese Bedeutung des Paradoxons (nicht Mann, noch Frau - nicht Fisch, noch Fleisch) im Vordergrund:

"mnie dziwno trochę, bo ni Pies ni Wydra" (TA/46)

Nun läßt sich Gombrowiczs Vorliebe für das Paradox gewiß nicht allein mit seiner Erotik erklären, zumal diese Figur in anderen Kontexten nicht weniger häufig ist. Auch literaturhistorische Einflüsse müssen in Betracht gezogen werden. Jan Błoński weist auf die Verbreitung dieses rhetorischen Mittels im polnischen Barock hin.

In manchen Fällen kann das Paradox als Ausdruck einer

Wahrnehmungstäuschung verstanden werden:

"Był ranek, ale ciemny, nocny. Tylko, że nie był to ranek."  
(K/11)

Im Grunde breitet dieses Nebeneinander einander widersprechender Aussagen jene eigenartige Ontologie des Seins und Dochnicht-Seins aus, die für die Metapher als Relikt einer "urtümlich-magischen Gleichsetzung der [...] Bezeichnung mit dem Bezeichneten" charakteristisch ist, und hebt sie durch die Ausbreitung zugleich wieder auf. Spuren jenes "mythologischen Denkens", in dem diese Identifizierung noch galt, sieht Viktor V. Vinogradov in den Formen <Verb + Instrumentalis> bei Anna Achmatova:

"Все эт превращения созерцаются героинией как реальность. Стало быть, здесь дело не в языковых метаморфозах, а в способе восприятия мира." (Vinogradov 1976.412).

Selbstverständlich verträgt sich diese Interpretation nicht mit der häufig anzutreffenden Erklärung der Metapher als einem "abgekürzten Vergleich" (s. die kritische Darstellung bei Ricoeur 1991.31 ff.) Statt einer habitualisierten Form der Metapher wie "pupa księżycyca" sagt Gombrowicz:

"Księżyc wypływał z za chmur, lecz nie był to księżyc, tylko pupa." (F/267)

Eine geradezu verfremdende Explizierung von Gegenstand und Vergleichsgegenstand sieht man beim Vergleich:

"belfer jak krowa pasie się moją zielonością. Przedziwne uczucie - gdy zieloność twoją belfer skubie na łące, a jednak w mieszkaniu, siedząc na krześle i czytając - jednak skubie i pasie się"  
(F/22)

Das beeindruckendste Beispiel für diese Ausbreitung ist der Vergleich des Schlafzimmers der Młodziaks in F mit Wells Tanz vor Chaplin (formal gesehen eine Metapher, da die Vergleichspartikel fehlt):

"Ten pokój był właśnie Wellsem tańczącym solo przed Chaplinem. Bo czymże był Wells w swym tańcu? - Utopistą. [...] A czymże był ten pokój sypialny? - Utopią."  
(F/156)

Aber das Paradox erscheint bei Gombrowicz nicht nur in der Form der rhetorischen Figur. Es prägt das Denken dieses Autors als Prinzip. Gombrowiczs Polemik - durch die Jahrhunderte hindurch – mit Dante, dem er vorwarf, die Hölle nicht raffiniert genug dargestellt zu haben, weil die Qualität, "schlecht" ("zły") zu sein, eben gerade die Perversität des Bösen nicht treffe – sie sei "schlecht" ("źle") gemacht, nicht "gut" realisiert – diese Polemik geht in ihrer an Nietzsche erinnernden Argumentation auf eben die Faszination des Paradoxons zurück. Nicht das identifizierbare, benennbare Gegenteil beschreibt den Abgrund, sondern das Unsagbare.

Paradox ist auch die Aufwertung von Eigenschaften, die im allgemeinen pejorativ kodifiziert sind. Für Gombrowiczs Denken ist das Paradox als gedankliche Figur prägend geworden, seit er beschloss, die eigene "Unreife", die eigene "Unausgestaltetheit" zu seinem *cheval de bataille* und zu einem positiven Wert zu machen:

"Stąd objawiło mi się paradoksalnie, że jedyny sposób w jaki ja, Polak, mogłem stać się zjawiskiem pełnowartościowym w kulturze, był ten: nie ukrywać mojej niedojrzałości, ale przyznać się do niej; i tym przyznaniem oderwać się od niej", (Dz1/218)

#### Das Paradoxon als psychologische Konstellation

Ein klares Homologon zu diesen rhetorischen Konstruktionen ist das psychologische Motiv der Haßliebe, das wir bei Gombrowicz immer wieder finden. Es ist die Haßliebe auf die Frau, die von der sozialen oder - literarisch - gattungsmäßigen Erwartung geheiratet oder geliebt werden sollte, während der Held dieser Erwartung nicht nachkommen kann. Die Hintergründe dieser Hassliebe untersuche ich bei dem Schlüsselwort "niemożność" im Kapitel über die Polysemie. Die unlösbare Situation findet ihren sprachlichen Ausdruck in einer Form zwischen Paradox und Alogismus: die Frau töten wollen, weil man sie liebt:

"bo my już byliśmy w sobie zakochani, ona też mnie kochała, któż mógł wątpić, jeśli ja chciałem ją zabić, to ona musiała mnie kochać), a wtedy będzie można i zadusić i powiesić." (K/155)



In der Erzählung Bankiet überfällt den König die Lust, seine Braut zu erwürgen:

"ale zarazem głucha, ślepa a zwielokrotniona wściekłość wzbierała w nim przeciw księżniczce, którą miał w ramionach - niby to miłości, ale właściwie wrogo [...] A gdyby tak zdusić?" (Bankiet-Wiad.201)

Auch in in TA, wo das Paradox als Stilmittel sehr prominent ist, wird dieses Motiv signalisiert, leicht durchschaubar verkleidet dadurch, dass die Frau animalisiert ist:

"jemu Krowę Łaciatą przypomniał, którą on dla hartowania duszy Mordował, Mordował aż Zamordował (bo bardzo ją lubił a nawet rzewnymi łzami nad trupem jej płakał)" (TA/110)

### Liebe und Scham

Nun gibt es bei Gombrowicz eine zweite Gefühlsambivalenz, die mindestens ebenso grundlegend ist: die zwischen der Liebe (der wahren) und der Scham für diese Liebe als einer "Abweichung". Sandauer spricht einer "Verbindung der gegensätzlichen Gefühle: Scham und Bezauberung". Auffällig ist, wie häufig die Worte "wstyd", "wstydzić się" und ihre Synonyme (auch nichtverbal, etwa das körpersprachliche Erröten) bei Gombrowicz insgesamt sind.

Dieser Konflikt zwischen dem Wunsch nach poetischer Benennung und der Scham steht wohl auch hinter dem elementaren Stilelement der Unbestimmtheit, das häufig die Gestalt der Maske annimmt.

### Alogismen

Gombrowiczs Erwiderung auf A. Sandauers Bemerkungen über seine "sexuellen Abweichungen" (Dz3/181) hatte einen frappierenden Mangel an Logik erkennen lassen (s. Zitat in der Einleitung).

Sandauers Feststellung, das geistige Leben großer Persönlichkeiten weise die gleiche Struktur auf wie ihr sexuelles Leben (Sandauer 1985.585), begegnete Gombrowicz mit der Bemerkung, für Sandauer werde die erotische Welt wohl immer ein verschlossenes Zimmer der menschlichen Wohnung bleiben (Dz3/181). Die hier erkennbare Unbekümmertheit um den logischen Widerspruch - und dass Gombrowicz ihn nicht gesehen haben könnte, ist ausgeschlossen - hat sehr viel mit dem Paradox gemeinsam. Man kann in diesen Fällen von Alogismen oder Pseudologismen sprechen.

Ein einfaches Beispiel für einen Pseudologismus ist folgendes Zitat aus der ersten Fassung von F:

"był to mężczyzna, zatem nie ojczyzna. Pomyślałem więc, że to moja najpierwsza kochanka" (Fsk/265)

Formale Träger ("surface cues", s. Beaugrande 1981.77) dieser scheinbaren Logik sind vor allem die kausalen Konjunktionen (Junktive). Sie versprechen von ihrer Funktion her eine kausale Begründung, die von der Aussage des Textes nicht erfüllt oder ad absurdum geführt wird. Zur Aufhebung dieses Widerspruchs sieht sich der Leser gezwungen, einen zweiten, verdeckten Sinnzusammenhang zu konstruieren. Würde unser Weltwissen nicht besagen, dass "die Geliebte" nicht männlich sein kann, müßte man aus dem "więc" folgern, dass die erste Geliebte ein Mann war. Gerade die expliziten Kausalbegründungen stehen häufig im krassen Widerspruch zu einer unübersehbaren Alogik. Das zeigt folgender Satz aus dem Dz:

"Poszedłem za nim dlatego, że było absurdalne i nie do pomyslenia iżbym ja, Gombrowicz, szedł za jakimś czango dlatego jedynie, że był podobny do czango, który nalewał mi wody."  
(Dz2/118)

Auf die Kausalform "dlatego" folgt - scheinbar – die Feststellung der Absurdität gerade jener Tätigkeit, die eigentlich begründet werden sollte. Tatsächlich wird diese Absurdität aber nicht für die Tätigkeit (das Nachlaufen) an sich behauptet, sondern für ihre Ausübung mit mangelhafter (scheinbarer) Begründung (der Ähnlichkeit). So verstanden, ist aber wieder kein Motiv für das Nachlaufen vorhanden. Wie häufig in den natürlichen Sprachen, ist dieses Satzgefüge formallogisch nicht eindeutig, d.h. amphibolisch. Lläuft Gombrowicz dem "czango" nur deshalb nach, weil er dem anderen ähnelt? Dann handelte es sich um ein Paradoxon, denn die Begründung wird sogleich wieder als "absurd" disqualifiziert. Liegen aber auch noch andere, wichtigere Gründe vor, dann ist die Formulierung zumindest rätselhaft.

Zum Verständnis müssen wir den Kontext einbeziehen. Das Paradox, das sich in dem scheinkausalen Anschluss äußert, ist jenes, nach dem auch die wichtigste Gestalt in P, der Junge, in Klammern gesetzt ist. Es ist die unwiderstehliche Anziehungskraft des Marginalen, das aber nur deshalb am Rande bleibt, weil es nicht ausgesprochen werden darf:

"Ale znów doskonała nieważność jego wybuchnęła, jak grom, na marginesie wszystkiego co uchodzi za ważne." (Dz2/118)

Die "nawiasowość", das in Klammern Gesetzte, ist somit gerade das, was die verhüllende Äußerung gerade noch erkennen lässt.

Je apodiktischer der kausale Anschluss, desto wahrscheinlicher ist die Begründung nur Oberfläche. Schon auf den ersten Seiten von P will Witold uns erklären, weshalb er von Karol so hingerissen sei - wegen seiner Leidenschaft für Henia:

"Ach! To dlatego! - teraz wiedziałem jaki to sekret w nim porwał mnie od pierwszej chwili." (P/24)

Dieser Roman ist besonders reich an pseudologischen Rationalisierungen, vermutlich deshalb, weil Gombrowicz in der Darstellung seines erotischen Objekts nie zuvor so weit gegangen war. Diese Offenheit der poetischen Benennung verlangte nach einem Gegengewicht. Eine kausale Konjunktion, deren Logik aus dem Zusammenhang in keiner Weise hervorgeht, liegt auch im folgenden Absatz vor. Ich zitiere zur Veranschaulichung ausführlicher. Beschrieben wird Karol in P:

"Niższy, ponieważ młody. Gorszy, ponieważ młody. Zmysłowy, ponieważ młody. Cieleśny, ponieważ młody. Niszczący, ponieważ młody. I w tej młodości - godny pogardy. A co najciekawsze, iż uśmiech jego, ta rzecz najwykwintniejsza jaką posiadał, był właśnie tym co go łączyło z poniżeniem albowiem to dziecko nie mogło się bronić, rozbrojone własną gotowością do śmiechu. Więc to wszystko rzucało go na Henię, jak na sukę, on palił się do niej i, zaiste, nie była to żadna "miłość" a tylko coś brutalnie upokarzającego, dziejącego się na jego poziomie - była to miłość "chłopięca" w całej degradacji swojej." (P/28-29)

Die Konjunktion "więc" verbindet hier nicht kraft der Logik des Diskurses, sondern sie verklammert durch schieren formalen (syntaktischen) Zwang. In ihrer Selbstwidersprüchlichkeit tritt die ganze Konstruiertheit der Beziehung zwischen Karol und Henia zutage. Karols Beschreibung erfolgt noch aus der interessierten Sicht des Erzählers (Witold). Die Schlüsselwörter "niedriger", "jünger", "schlechter" signalisieren, dass es sich hier um das EO handelt:

"Książę i poemat. [...] Ta piękność [Karol] (związana z Henią)" (P/49)

Karols "Trieb" zu Henia wird dargestellt, weil die zur Maskierung erforderliche Assoziierung der beiden dies erfordert, sie wird aber gleichzeitig durch die Beschreibung wieder entwertet. Gombrowicz kann, seinem Erzähler in die Parade fahrend, gar nicht schnell genug betonen, dass es sich nicht um Liebe handele (P/29).

"Ale jednocześnie nie była to żadna w ogóle miłość" (P/29)

Das verächtliche "suka" für Henia ist ein weiteres Indiz dafür. In ihm versteckt sich jene Art Umkehrung von Agens und Patiens, wie sie im Kapitel Ähnlichkeit und Begehren beschrieben wird. Wie auf eine (wir dürfen im Sinne des deutschen Idioms ergänzen: läufige) "Hündin" wird Karol auf Henia "geworfen". Diese Herabsetzung des bloßen Geschlechtstriebes gegenüber der Schönheit der Liebe ist als Motiv bekannt (Friedrich Nietzsche, Thomas Mann). Dass ihre Körperfunktionen schmutzig seien, hat Gombrowicz den Frauen (!) mit einem Fingerzeig zu erkennen gegeben. Schönheit und Geschlecht, so verstehen wir, sind zwei Elemente, die sich gegenseitig erübrigen:

"tam, przy tamtym stoliku, nie działo się nic, nic, nic, poza zwykłym pociąganiem płciowym, wynikającym z różnicy organów płciowych. Piękność była zbędna. Ta cała fontanna, bijąca z nich - dodatek, którego nie potrzebowali..." [Variante Dz2, s. Dzieła t. VIII, S. 298].

Diese Sätze erlauben ihrerseits wieder Rückschlüsse für die Interpretation von P. Der Erzähler projiziert die Häßlichkeit des schieren Geschlechtstriebes von dem Begehrenden (Karol, dem ja sein eigentliches Interesse gehört) in die Begehrte hinein (durch das abschätzigste Wort "suka"). Dieser Widerspruch (zwischen Geäußertem und Innerem, zwischen Manifestem und Latentem) ist es, der sich in der Alogik des Anschlusses mit "więc" verrät.

Aus dem Gesagten wird deutlich, dass Henia nicht das EO, sondern ein Strukturelement ist, das die eindeutige Orientierung des Erzählers auf Karol diffundieren (durch Ähnlichkeit unkenntlich machen soll). Wie "młodość" nur grammatisch weiblich, als Bezeichnung beider Geschlechter aber "transsexuell" ist, so neutralisiert sich auch in dem Paar Karol-Henia das Geschlecht: das gram-

matische Verfahren findet sich in die dargestellte Wirklichkeit transponiert. Die Position jenseits der Geschlechter ist die, die Gombrowicz für erstrebenswert hält:

"trzeba mi było znaleźć dla siebie inną pozycję - poza męczyzną i kobietą, która by wszakże nie miała nic wspólnego z "trzecią płcią" - pozycję pozaseksualną i czysto ludzką" (Dz1/191)

Für unsere Deutung spricht, einige Seiten weiter, das aus dem geäußerten Zusammenhang ganz unerklärliche:

"zadarł babie kieckę aby wprowadzić w siebie nieco wyuzdania, którego mu się zachciało po to może, by z pożądanego stać się pożądanym" (P/53)

Von wem denn wird Karol begehrt, wenn es eben noch hieß, er sei scharf auf ("palil się") Henia? Offensichtlich doch von einem Dritten, und das wäre - da sonst niemand davon weiß - der Erzähler.

Die Alogismen bei Gombrowicz haben als grammatische Strukturen, die eine Oberflächenlogik signalisieren, die Widersprüche verdeckt, sehr viel mit der Maske zu tun (s. Kapitel Maske).

## 8. Polysemie

Bei der Analyse von Begriffen wie "forma" und "(nie)określoność" kam eine grundlegende Mehrdeutigkeit zum Vorschein, deren Semantik sich an Gegensätzen wie "sinnlich und abstrakt", "körperlich und sprachlich" aufbaut. Der Formbegriff weist darüberhinaus eine weitere, von der Situation des Subjekts abhängige axiologische Spaltung (narzißtische Euphorie oder Gefangensein in starrer Bestimmtheit) auf. Diese beiden Gegensatzpaare sind zwar zentrale, aber nicht die einzigen Beispiele für die Polysemie, die Gombrowiczs Stil insgesamt prägt.

### I. Begriffliche Klärung. Metapher und Polysemie

Polysemie im Sinne einer semantischen vagueness (Ullmann 1971.138-139; Ricoeur 1991.67 f.) kommt als Eigenschaft jeder lexikalischen Einheit (jedem Wort) einer natürlichen Sprache zu. Der Grund dafür ist zunächst rein ökonomischer Natur – es bedürfte einer nicht mehr zu bewältigenden Anzahl unterschiedlicher Zeichen, um jede mögliche Bedeutungsnuance durch ein eigenes Lexem wiederzugeben. Hermann Lang spricht in diesem Sinne von einer "fundamentalen Mehrdeutigkeit des Wortes " (Lang 1993.69).

Von dieser Polysemie als einer Qualität der Sprache (langue) ist die in der Rede (parole) aktualisierte Polysemie als stilistisches Verfahren zu unterscheiden. Nach Dobrzyńska (1984) dürfte man in den unten untersuchten Fällen gar nicht von einer Polysemie sprechen, weil polyseme Ausdrücke nur in einer ihrer Bedeutungen gebraucht werden:

"współwystępowanie dwu znaczeń sprzeciwia się naturze polisemii. Wyrazy wieloznaczne używane są - poza wypadkami szczególnej gry stylistycznej o charakterze kalamburu - albo w jednym, albo w drugim ze swych znaczeń. W metaforze nie zachodzi rozłączność znaczeń połączonych wspólną formą, lecz ma tam miejsce inkluzja znaczeniowa szczególnego typu (znaczenie tropu włącza jako jeden ze swych komponentów znaczenie kodowe danego elementu językowego)." (Dobrzyńska 1984.115).

Die gleiche Unterscheidung trifft Todorov (1981.117), wenn er die Polysemie als eine Erscheinung der Sprache gegen die Ambiguität im Diskurs abhebt. Diese Argumentation ist stichhaltig, wenn man wie die genannten Autoren von einer Definition von Polysemie ausgeht, bei der allein die durch den Code (entsprechend der Saussure'schen langue) etablierten Bedeutungen berücksichtigt werden. Das entspräche der Definition der Polysemie bei Apresjan

1974. Dort werden lexikalisierte Metaphern wie "elastische Politik" sehr wohl zur Polysemie gerechnet. Die Metaphern im eigentlichen Sinne (die "lebendigen" Metaphern) seien dagegen, da nicht kodifiziert, dem Bereich der Rede (parole) zuzuordnen.

Da ich den Stil Gombrowiczs untersuche, interessiert mich die Polysemie weniger als ein Phänomen der Sprache (langue), das dann in der Rede (parole) wieder nur mit einer Bedeutung realisiert würde. Ich gebrauche "Vieldeutigkeit" (Polysemie) in dem Sinne, in dem der polnische Lyriker Julian Przyboś ihn benutzt, wenn er - wider Dobrzyńskas terminologische Strenge - von einer "vieldeutigen Metapher" (!) spricht:

"[Brzękowski] fałszywie tłumaczy wieloznaczność jako możliwość wyboru takiego lub innego znaczenia. Nie, moim dążeniem była kondensacja, nie można więc wybierać, lecz przyjąć wszystkie znaczenia wieloznacznej metafory razem." (zit. Sławiński 1965.50)

In diesem Sinne spricht auch Danuta Danek bei der wypo-wiedź-mask, die ja die Präsenz zweier Bedeutungsschichten voraussetzt, von "wieloznaczność" (Danek 1978.69). Die Darstellungen unten wird zeigen, dass Metapher und Polysemie tatsächlich mehr Bezugspunkte zueinander haben, als die systematische Trennung vermuten läßt. Dem Gebrauch des Begriffs "Ambiguität" anstelle von "Polysemie" steht außerdem entgegen, dass wir bei Gombrowicz auch mehrere Bedeutungen ein- und desselben Wortes in syntagmatischer Folge aktualisiert finden, also eine explizite Polysemie (Ullmann 1971.144). In der folgenden Darstellung ist daher mit dem Begriff Polysemie immer die aktualisierte Polysemie als ein stilistisches Verfahren gemeint.

Polysemie ist zudem nicht auf die Ebene des einzelnen Lexems beschränkt. Mehrdeutig kann jede Ausdruckseinheit eines semiotischen Systems sein, also auch Dinge und Ereignisse der dargestellten Wirklichkeit, sobald wir sie als Zeichen verstehen.

### 1) Die Welt als Geheimnis

"Das Geheimnis" als eine semiotische Grundstruktur der Welt bestimmt Gombrowiczs Werk nicht nur dort, wo es ausdrücklich als solches benannt wird (etwa mit dem Schlüsselwort "tajemnica" in Czarniecki, Dziejew und anderen Erzählungen der Opow), oder wo es Konstituente des Genres ist (das "Unheimliche" in dem Schauerroman O). Vielmehr prägt eine Philosophie der Vieldeutigkeit, die Grundannahme, dass die Dinge und Zeichen dieser Welt mehr bedeuten, als sie uns auf den ersten Blick verraten, das Weltemp-

finden seiner Erzähler allerorten. Am offensten liegt diese Struktur in jenen Texten zutage, in denen die Aufklärung eines solchen Geheimnisses vom Sujet her begründet ist (in der Erzählung Zzp, und in K).

Die folgende Darstellung ausgewählter Beispiele der Polysemie bei Gombrowicz bewegt sich von einfachen, isolierten Wortspielen und Kalauern über Wörter, die in ihrer Mehrdeutigkeit mit höheren Textebenen, wie der Handlung, interagieren, bis hin zu denjenigen Begriffen, deren Mehrdeutigkeit die bei Gombrowicz globale Gültigkeit besitzt.

In einem anschließenden Kapitel (9) werden syntaktisch bedingte Uneindeutigkeiten behandelt. Kapitel (10) ist der Analyse eines Textstücks aus dem Dz gewidmet, in dem die Polysemie einzelner Lexeme Signal dafür ist, dass der Text als ganzes eine allegorische Lesart gestattet.

## II. Polysemien im Fokus des Wortes

Mit dem Begriff des "Fokus", der dem theoretischen Kontext der interaktiven Metapherntheorie von Max Black ("focus" und "frame" als Präzisierungen der Begriffe "tenor" und "vehicle" von I.A. Richards) entstammt, soll angedeutet sein, dass die Mehrdeutigkeit, die sich in einem einzelnen Wort verdichtet ("fokalisiert"), immer den prädikativen Rahmen des Satzes oder einer größeren Texteinheit voraussetzt. Wie die Metapher bringt auch der polyseme Ausdruck gedankliche Zusammenhänge - Paul Ricoeur spricht von "sphères de discours" (Ricoeur 1991) - in eine Verbindung. Umgekehrt ist die Polysemie immer auch eine Funktion des jeweiligen Kontextes.

### 1) Einfache Kalauer und Wortspiele

Am harmlosesten auf der untersten Stufe sind jene Kalauer oder Wortspiele, bei denen die klangliche Identität keinen Zusammenhang des Sinnes erkennen läßt. Schon Sigmund Freud hat diese Wortwitze am unteren Ende seiner Einteilung plaziert, die im übrigen recht widersprüchlich und für unseren Zusammenhang wenig hilfreich ist:

"Wenn ich mittels eines doppelsinnigen oder wenig modifizierten Wortes auf kurzem Wege aus einem Vorstellungskreis in einen anderen geraten bin, während sich zwischen den beiden Vorstellungskreisen nicht auch gleichzeitig eine sinnvolle Verknüpfung ergibt, dann habe ich einen 'schlechten' Witz gemacht." (Freud 1905.134).

Die folgende Auswahl läßt erkennen, dass Gombrowicz auch an solchen "schlechten Witzen" seine Freude hatte.



"In Ermangelung von Mängeln":

"w braku czegoś lepszego, z braków, powiedzmy, z braków..."

(I/28)

Nicht anspruchsvoller als die übrigen Witze der Adelsgesellschaft in Bies ist das Spiel mit den folgenden Homophonen:

"- Ależ Bóg, Bóg istnieje! - wyjąkałem w końcu [...] - A tak - odparł po chwili baron de Apfelbaum [...] - Bug? - Bug istnieje - i wpada do Wisły!" (Bies/87)

In O finden wir ein ähnlich harmloses Wortspiel:

"naciągać rakiety oraz - w wyższym jeszcze stopniu - naciągać gości" (O/223)

Semantische Gemeinsamkeiten bestehen auch zwischen Unterhosen und Matrosen nicht:

"Majtki [Zuty] jak majtki [...] pokrewne były raczej majtkom okrętowym" (F/159)

"Majtkowie" (Ban/123): "nie jesteśmy dziećmi, panie Smith, w krótkich majteczkach" (Ban/134)

Ähnlich gelagert sind paronomastische, eine scheinbare Etymologie suggerierende, Wortspiele (Kalauer), die aus systematischer Sicht in das Kapitel 13 gehören:

"tusza Profesorowej nie była dostateczna, by zatuszować fakt" (F/94)

## 2) Die Dichotomie Abstrakt - Körperlich

Eine höhere Stufe ist erreicht, sobald die für Gombrowiczs Stil so bedeutsame Dichotomie von Körperlichem und Nicht-Körperlichem (s. Kapitel 5) durch den "Doppelsinn der sachlichen und metaphorischen Bedeutung" aktualisiert wird. Bei all ihrer, bisweilen verblüffenden, Banalität beziehen diese Wortspiele eine zusätzliche Relevanz aus der Tatsache, dass sie auf die Dimension des Körperlichen verweisen. Dabei ist die nicht-körperliche Bedeutung meist metaphorisch aus der konkreten abgeleitet.

Górecka-Dryńska (1979) bezeichnet ein Wortspiel wie das folgende als "polysemischen Witz":

"nie ma tu ani jednego przyjemnego ciała, same ciała pedagogiczne" (F/42)

Sehr gern entlexikalisiert Gombrowicz die Metapher "stopa życiowa":

"Żona postawiła dom na odpowiedniej stopie, a stopa to była delikatna, rasowa" (Nks/168)

"je stopy życiowej i tę to stopę delikatną uwielbiamy" (Dz1/68)

Um eine versteinerte Metapher handelt es sich auch bei dem Ausdruck:

"Wysysali lud ekonomicznie" (F/244)

Die Aktualisierung der ursprünglichen konkreten Bedeutung von "wysysać" geschieht hier allein durch die Tilgung des Adverbs "ekonomicznie". Der komische Effekt rührt von der nun möglichen konkreten Assoziation (Saugen an Brust und anderen Körperteilen) her:

"nieznane i wysrane dziewczki zaśpiewały" (F/245)

"chłop, również nie znany i trochę wyspany" (F/245)

"dojrzał nas fernal wyspany" (F/245)

"ssany chłop orał" (F/246)

Eine entidiomatisierte, wieder konkret gewordene Metapher erkennt man auch in "kamień obraży" in der Erzählung Dzień: der Stein ist hier ein realer, er wird wirklich geworfen.

Die Bewegung kann aber auch in der umgekehrten Richtung - von der konkreten zur metaphorischen Bedeutung - verlaufen:

"złapał go za podbródek. [...] taka myśl jakaś musiała go złapać" (F/189-90)

"ja ją z dołu siekierką ciach w nogę! Ach, ach, krzyknęła! Jej krzyk jeszcze był tu - stanąłem, jakby mnie za nogę złapała scena" (F/255-256)

In Form als Körper hatten wir die Ambiguität von Verben wie "wyłazić" und "wypełzać" gesehen, die einerseits metaphorisch (für das "Hervorstehen", "Sichtbarsein"), andererseits aber auch konkret (sobald echte Würmer entstanden waren) gedeutet werden konnten. Thematisch gehört hierher auch das Verb "odrzynać się" in folgendem Satz:

"w świetle tego wstydu, ucho zbyt krótkie odrzynało się -

z całą możliwą nieprzyzwoitością, jak kawałek czegoś" (Fsk/266)

Hier ist die konkrete Bedeutung "abgeschnitten werden" (von "oderznąć") konnotiert.

Das Schillern zwischen konkreter und abstrakter Bedeutung wird in F bedenkenlos zur Erzielung grotesker Wirkungen benutzt:

"ciocia [...] pławiła się w podgorączkach i krwawej biegunce wuja" (F/215)

Ähnlich obszön ließe sich "Przy stole poplamionym starką" (F/265) deuten, nachdem "starka" bisher immer nur die alte Bäuerin bezeichnete, die Konstany als Mätresse dient:

"czy lubisz czasem taką starą, przejrzałą nieco, wiejską babę" (F/241)

Tatsächlich aber ist hier ein Rotwein gemeint:

"Lecz im chodziło nie o wiejską, wstydlivą starkę Józefkę, a o tę wytrawną, dojrzałą, znakomitą i pańską starkę, którą mieli w kredensie, w butelce!" (F/264)

In einer Vorstufe hatte es geheißen:

"- Wina! Franciszku, kaźcie przynieść z piwnicy "babkę Henrykową" - napijemy się kieliszeczek!" (F/236)

Dies ist ein weiteres Beispiel dafür, dass Gombrowicz kaum je vollständig dunkel sein will. Wie auch bei den entstellten syntaktischen Formen (Solözismen) gezeigt wird, gibt er dem Leser meist Fingerzeige zum Verständnis.

Unter dem Vorwand harmloser Wortspiele ist hier schon eine recht freche erotische Metaphorik am Werk. Immer aber handelt sich in diesen Fällen noch um durchschaubare Mehrdeutigkeiten, deren doppelte Bedeutung - selbst wenn sie im Fortgang des Satzes nicht vereindeutigt wird - vom Leser problemlos unterschieden werden kann. Zweifellos gehört diese Art von Wortwitzen zu den konstituierenden Merkmalen gerade des Stils von F. In einem gewissen Sinne trägt auch dieses Stilmittel durch seine hyperbolisierende, groteske Wirkung zu einer Verkleidung des Geschehens in F bei.

Mit versteinerten Metaphern haben die folgenden Beispiele, in denen die Bezeichnung einer konkreten Person die Bedeutung einer sozialen Rolle oder abstrakten Vorstellung annimmt, nichts mehr zu tun. Es handelt sich eher um eine metonymische Figur:

"[Pimko]: po cóż zniechęcać młodego autora - przepraszam,

siostrzeńca... [...] Nie tylko więc siostrzeniec, ale i autor! [...] Cip, cip, cip, autor!" (F/21)

Das erste Mal erscheint diese metonymische Figur dann in F, wenn der Erzähler, auf den Pimkos "autor" sich bezog, sagt:

"Ciotka i autor zbulwersowały mnie." (F/21)

Während für "ciotka" hier noch eine stimmige Referenz denkbar ist, wäre "autor", wollte man es als Bezeichnung einer konkreten Person deuten, koreferent mit dem Subjekt des Satzes, und der Satz semantisch widersprüchlich. Diese Impertinenz erzwingt die Deutung in einem übertragenen Sinn, etwa die Interpretation als Zitat: "die Bezeichnungen 'ciotka' und 'autor'". Um ein elliptisches Zitat handelt es sich auch bei:

"Ten wyraz - 'mamusia'? Rozśmieszył go kontrast pomiędzy jego dziewczyną a moją mamusią" (F/145)

Diese Ambiguität zwischen der konkreten und übertragenen Bedeutung eines Gattungsnamens ist ausgesprochen häufig bei Gombrowicz. Sie erfasst die Mehrzahl der Personenbezeichnungen – nicht Eigennamen - in F und wird immer dann besonders auffallend, wenn es zu der oben genannten Koreferenz und damit einer semantischen Anomalie (Todorov 1971) kommt:

"...nie uznawała tych matycznych pytań i w ogóle matka trochę ją mierzyła, nie lubiła matki. Wolą siostrę". (F/146)

Bei "matka" ist zusätzlich der ganze metonymische Zusammenhang um diesen Begriff (Windeln, Kleinkind usw.) evoziert.

"siedziałem bezsilnie, czując jak stopniowo kurczę się w chłopczyka." (Fsk/274)

In vielen dieser Fälle kann die übertragene (abstrakte) Bedeutung mit "Rolle" oder "Haltung" umschrieben werden:

"to niewolnictwo dziewczyny wobec pensjonarki i wobec nowoczesnej!" (F/166). Gemeint ist der Oberschülerinnen-Stil, wie erkennbar aus: "niewolniczość aż do samozatraty

wobec stylu", F/166)

"aby Starcem krwawym, Ciężkim stać się i Starcem on chciał Przerazić, Przestraszyć! [...] Bo jemu Starzec od modłów moich lękliwych urastał..." (TA/96)

"jak bronić króla przed Gnulem" (Bankiet/201) - Gnulo ist selbst der König: "trzeba zmusić króla do króla, króla trzeba uwięzić w królu" (Bankiet/201)

"Domieszajcie trochę niewolnika do najzwyczajszego z miast" (Dz2/110).

Hierher gehört auch die Kapitel-Überschrift "Filidor dzieckiem podszyty" (F/92; s. auch F/106, F/256).

Diese Figur spielt auch in den Instrumentalis-Konstruktionen eine Rolle, die ich im Abschnitt Solözismen behandle:

"bezwzględny belfer tak mnie nagle zbelfrzył absolutnym belfrem swoim" (F/43)

So leicht diese Figur als eine metonymische zu übersetzen ist, so auffällig bleibt sie dennoch. Vor allem gibt diese Ambiguität dem Autor Gelegenheit zum Spiel mit den oszillierenden Bedeutungen. Besonders prominent ist dabei die Bedeutung des "Drinsteckens", "Enthaltenseins":

"wypełnione czytającym belfrem". (F/21)

"maleć w ciotce to coś przedziwnie nieprzyzwoitego, lecz maleć w wielkim belfrze zdawkowym jest szczytem nieprzyzwoitej małości" (F/22)

"tkwić bez reszty w nowoczesnej pensjonarce" (F/140)

"Ja pełny jeszcze byłem Waclawa, a tu przede mną ten człowiek wymiotujący" (P/130)

Diese Bedeutung korrespondiert mit ihrer kausativen Entsprechung, dem Hineinstoßen und Aufzwingen ("wtrącać" und Synonyme).

Gombrowicz kennt eine zweite, sprachlich markierte Möglichkeit, den abstrakten Part auszudrücken, und zwar durch ein Nomen essendi:

"Gdybym zdołał nabawić nerwowego kataru Młodziakównę, gdyby  
- zakatarzyć nowoczesność." (F/153)

Auf die besondere Semantik dieser Nomina bei Gombrowicz gehe ich im Kapitel 16 (*Transformation und Stil*) ein. Übrigens kann diese - oben als metonymisch bezeichnete - Figur auch eine deutlich metaphorische Färbung haben:

"Na czym polegała pensjonarka Torquemady" (F/159).

Metonymisch sind wiederum solche Figuren, wie:

"Miód wzmagał się. To się zaczęło od 'miodowego miesiąca'."  
(K/129)

"miało się wrażenie, że całe przyjęcie jest poślubnym przyjęciem, tak, ślub zapanował." (K/103)

Kazimierz Bartoszyński macht durch seine Übersetzungen den Mechanismus dieser Metonymien deutlich:

"tj. zapanowała atmosfera miesiąca miodowego" (Bartoszyński 1984.661) und "tj. zebranie nabrało charakteru poślubnego" (op.cit., S. 660). Allerdings unterscheidet sich "kot staje się miłosny!..." (K/76), das Bartoszyński aus der elliptischen Form übersetzt mit: "tj. powieszenie kota miało podłoże erotyczne" (op.cit., S. 661), von den beiden vorgenannten Formulierungen. Der Kater ist hier nicht zwingend metonymisch. Vielmehr haben wir es hier mit jener Art von kontextueller Bedeutung zu tun, auf die ich im Abschnitt 17 (Solözismen) eingehe.

### 3) Kontext und Polysemie

Der Kontext - angefangen von der grammatischen Mikrostruktur bis zum Text als einem Ganzem, ja schließlich der intertextuellen Gesamtheit - aktualisiert je bestimmte semantische Anteile (in der Sprache der strukturalistischen Semantik: "Sememe") eines Wortes und läßt andere verblassen.

#### a) "Pusto" in TA

Es ist nicht zu gewagt, eine intertextuelle Beziehung zwischen "pusto" in TA und "pupa" in F zu behaupten. Diese

Beziehung stützt sich auf die erkennbaren phonetischen, aber auch intonatorischen Ähnlichkeiten zwischen diesen Schlüsselwörtern in zwei Romanen, die nacheinander entstanden sind. Beide werden auch als Interjektion gebraucht (von Pimko in F, vom Erzähler in TA). Der zeitliche Abstand zwischen den Texten ist viel geringer, als die Zäsur des Weltkrieges suggeriert. Die Arbeit an TA begann Gombrowicz Anfang 1949, bis Ende 1946 hatte er noch an der spanischen Übersetzung von F gearbeitet.

Das Wort "pusty" (und seine Ableitungen) nehmen in TA auf der Grundbedeutung aufbauende, wechselnde Bedeutungen an (vgl. auch Sławkowa 1981.88 f.). Meist läßt sich die jeweils aktuelle Bedeutung aus dem Kontext erklären. Über all diesen Konkretisierungen schwebt - als Integral - eine nicht genannte, "oberste" und eigentliche Bedeutung dieses Wortes.

Eine grundlegende und die erste Bedeutung, in der "pusto" in TA auftritt, ist die der Menschenleere:

"choć i pusto jak w nocy na polu" (TA/8)

Das exhibitionistische Gefühl, ständig beobachtet zu werden, kennen wir aus dem Dz (vgl. hier S. 6). Hier schämt sich der Erzähler, mit dem schwulen Gonzalo gesehen zu werden:

"przed ludźmi wstyd mnie było (choć pusta ulica)" (TA/42)

In dieser Basisbedeutung tritt "pusto" immer wieder auf. Andere erkennbare konkrete Bedeutungen sind:

- Leerer Becher (TA/57)
- Leeres (unmotiviertes) Lachen (TA/64)
- Botschafter ohne Regierung (TA/78)
- Leeres Duell (ungeladene Pistolen) (TA/81)
- Hasenjagd ohne Hasen (TA/82);
- Leere (nicht ernst gemeinte) Worte (TA/86);

Immer wieder überträgt sich die jeweils konkrete Bedeutung der Leere auf eine unbestimmte "Leere" von Handlungen, Situationen und Stimmungen:

"odkądże to mnie krzyk jego, siadanie, wstawanie dziwnymi się stały? A i bardzo Dziwne; do tego zaś Puste jakieś, jak pusta butelka, lub Bania. Patrząc się, przyglądam i widzę, że w nim wszystko bardzo Puste, aż mnie Lęk zdjął i myślę sobie, a co to tak Pusto, może lepiej ja na kolana padnę?..." (TA/78)

Diese unbestimmte Bedeutung über den je bestimmten prägt als Leitmotiv Stimmung und Aussage des Romans. Aber wie "pupa" in F nie vollständig in seiner metaphorischen Bedeutung aufgeht, so wird auch hier die konkrete Bedeutung (z.B. Menschenleere) nie obsolet. Gelegentlich werden konkrete und übertragene Bedeutung sogar syntagmatisch nebeneinander aktualisiert, wobei gerade die kontrastive Nachbarschaft der Homonyme die semantische Differenz betont:

"Ale Pusto. I na ulicy tyż Pusto." (TA/79)

Neben figurae etymologicae (Verbindungen von "pusto" mit "pustka" und "opuścić") finden wir auch den synonymen Bedeutungsanteil des Adjektivs "próżny" aktiviert:

"alem na próżno Zadrżał, Zmartwiał, bo Próżno, Próżno, Pusta Lufa i Pistolet Pusty!" (TA/95)

Dadurch färbt wiederum eine andere Bedeutung von "próżny" auf "pusty" ab: "Leere" meint nun auch Vergeblichkeit.

Bei der Interpretation der oben angedeuteten, über den jeweiligen Konkretisierungen schwebenden Bedeutung von "pusto" mag folgende biographische Darstellung des Autors selbst weiterhelfen, die noch seine Zeit in Polen betrifft:

"jeśli jej, rzeczywistości, szukałem w prostocie, w brutalnym zdrowiu najniższych sfer społecznych na owych wyprawach w robotnicze dzielnice Warszawy, to jej, rzeczywistości, szukałem też na owych wewnętrznych terenach, bezludnych, ubocznych, nieludzkich, gdzie grasowały Anomalia i może Bezkształt i Choroba i Ohyda."  
(Dz4/32)

#### b) "Chodzić" in TA

In TA werden durch Kontextveränderungen unterschiedliche Bedeutungen des Verbums "chodzić" aktualisiert. Dieses Gehen ist als Gegenbewegung gegen das "Stehen" ("Stoję więc przed ludźmi wszystkimi" (TA/39) zunächst eine Flucht vor der drohenden Blamage bei dem Dichter-Duell in der polnischen Botschaft:

"Już na nic nie bacząc, wszystko porzucając, od hańby mojej, wstydu uciekając, ja do drzwi przez całą salę iść



zacząłem i Uchodzę!" (TA/39-40)

An der Tür besinnt sich der Erzähler ("myślę, że co ty będziesz do Diabła uciekał" TA/40) und kehrt um. Das wiederholt sich, so dass der einmalige Gang zu einem iterativen Hin- und Hergehen wird:

"bo już mnie się Chód w przechadzkę jakąś po tym Salonie przemieniał" (TA/40)

Die sich hier andeutende, für Gombrowicz typische, Nominalisierung wird im folgenden durch semantisch abweichende Verbindungen verstärkt:

"ja do Chodu mego, w Chód mój uderzyłem i chodźmy" (TA/47)

Mitunter hat es den Anschein, als wäre der Unterschied zwischen unauffälliger und emphatischer Bedeutung von "chodzić" in TA durch die Großschreibung markiert; diese Korrelation läßt aber eine Systematik vermissen:

"Po cóż na to Przyjęcie chodziłem? Po cóż ja na tym przyjęciu Chodziłem." (TA/58)

"ze mną chodził i razem Chodziemy." (TA/46)

Wie zu erwarten, findet sich auch die "tiefste" Situation (s. hier S. 81 f.):

"na ulicę wychodzi i tam po niej chodzi, a za Chłopcami albo Chłopakami" (TA/43)

Aus dem Anbändeln wird ein Miteinander-Gehen, obwohl Gombrowicz - wie immer - sich die Hintertür einer doppelten Deutung offen hält:

"Wszelako już myśmy razem Chodzili, Chodzili, oj, przecie już my razem Chodziemy, Chodziemy i jakże ja bez niego Chodził będę gdy razem chodzimy" (TA/59)

Am Ende des Romans wird das Motiv des Gehens

wiederaufgenommen. Verlieft sich am Anfang der zielgerichtete Gang in einem Hin- und Hergehen, so bekommt nun das ziellose Gehen eine Richtung. Der Kreis schließt sich. Es klingt fast so, als drängte der - auch grammatisch durch die Nominalisierung! - verselbständigte Gang seinen "Geher" dorthin, wohin er selbst sich niemals getraut hätte:

"Chodzę tedy i Chodzę. Ale gdy tak Chodzę, chód mój jakby dokądś iść zaczął i dokądś mnie wiódł (choć sam nie wiem dokąd) . . . tam zaś Ignac gdzieś, uśpiony, leży... owóż Chód mój chodzi i chodzi i chodzi, a tam Ignac... i Chodzę, a tam Ignac gdzieś w pokoju, który jemu Gonzalo wyznaczył... więc myślę, co tak Chodził będę, do Ignaca pójdę, do Ignaca... i, gdy ta myśl mnie nawiedziła, Chód mój na kurytarz skierowałem, który do Ignacowego wiódł mieszkania; tam zaś ciemno" (TA/98-99)

Auf diese grammatisch zum Ausdruck gebrachte Loslösung der Handlung von ihrem logischen Subjekt, ihre Verselbständigung, gehe ich im Kapitel 16 (Abschnitt Nominalisierung) näher ein.

c) "kupa"

Der Kontext kann die Aktualisierung von Bedeutungen nicht nur erzwingen, sondern auch verhindern. Ein Beispiel ist das Wort "kupa" in F. Ausgerechnet diejenige lexikalisierte Bedeutung dieses Wortes, die es metonymisch - als res consequens - mit dem koprophilen semantischen Feld von "dupa" und "pupa" verbindet: das "Häufchen", wird in F an keiner Stelle aktualisiert. Die paradigmatische Reihe der lautlichen Ähnlichkeit ("pupa", "dupa", "kupa") ist so dominant, und der jeweilige konkrete Kontext (Zusammenballung von Menschen, der Haufen Geldes in Filidor dzieckiem podszyty) so "eindeutig", dass diese Bedeutung in potentia verharrt.

d) "plunąć"

Antoni Libera (1984.408) weist auf die Mehrdeutigkeit von "plunąć" in:

"Mógłbym wziąć ją pod brodę i zajrzeć w oczy, bo ja wiem, bo ja wiem... I plunąć w usta." (K/82)

und:

"Żebym ja mógł jemu [dem verhaßten Chef, Drozdowskiemu] plunąć w mordę." (K/29)

hin.

Die Handlung selbst ist hier identisch; der Bedeutungsunterschied - lexikalisch markiert durch die Teilsynonyme "usta" und "morda" - kommt erst auf einer Ebene zum Tragen, auf der das Spucken als Geste (sexuell oder feindselig) verstanden wird.

Man findet dieses Wort auch in TA, wo ebenfalls die situationsbestimmte (unabsichtliches Spucken auf den am Boden liegenden Jungen) und die sexuelle Konnotation nebeneinander stehen. Wie so oft bei Gombrowicz entsteht hier aus der unabsichtlichen Handlung eine absichtliche:

"Jakoż tam Chłopak czarniawy, dość Duży, leżał, na którego ja, nie chcąc, naplułem i jemu po uchu Plwocina ściekała. On nic nie mówi, tylko na mnie spoglądał. Zapałka mnie zgasała. W gniew wpadłem i myślę: co ty się będziesz we mnie Wlepiął, gdy na ciebie Pluję... i drugi raz na niego Naplułem." (TA/99)

#### 4) Semantische Anomalien und der Kontext

Die Lyriker der polnischen Avantgarde im "Dwudziestolecie", allen voran Julian Przyboś, haben die Syntax als ein Mittel zur Erzwingung neuer oder Aktualisierung verschütteter Bedeutungen zu nutzen gewußt (Sławiński 1965). Von den Zeitgenossen wäre hier etwa Miron Białoszewski zu nennen. Die grammatische Konstruktion als Mikrokontext kann der kodifizierten Bedeutung so sehr Gewalt antun, dass bestimmte Normen verletzt werden und das Syntagma als solches "abweichend" wird. In diesem Sinne ist die Anzahl der Sememe eines Wortes in der Tat unbegrenzt:

"Seen from the point of view of discourse, the semic structure of a word is no longer the intersection of a finite number of basic categories. Any juxtaposition can bring out a new seme in a word; the list of semes that constitute the discursive meaning is never closed." (Todorov 1981.117).

Im Abschnitt Solözismus zeige ich, wie der Kontext dem einzelnen Wort semantische und grammatische Eigenschaften aufzwingen kann, die es im Lexikon nicht besitzt. Die Untersuchung der Semantik des Seinsbegriffs bei Gombrowicz hat gezeigt, daß eine oberflächliche "Abweichung" (Verstoß gegen bestimmte Subkategorisierungs- oder Selektionsregeln) in der Logik des Autors sehr wohl ihren tieferen "Sinn" haben kann.

Ähnliches gilt für das folgende Verb: "rozłazić", auf dessen psychologische Hintergründe bei Gombrowicz ich im Abschnitt *Der Körper als Form* eingegangen bin.

"Rozłązić się" hat zwei grundsätzlich verschiedene Bedeutungen, je nachdem ob es auf mehrere Individuen (Ungeziefer, Menschen) oder auf ein Ganzes bezogen ist. Im letzteren Fall bedeutet es sowohl "auseinanderfallen", als auch "dahinschmelzen, unförmig auseinandergehen". Synonym ist hier "rozkleić się". In Pamp färbt die eine Bedeutung auf die andere ab, und es entstehen ambigüe Formulierungen wie:

"Goście zaczęli się powoli rozłązić." (Pamp/169)

"Rozłąził się ojciec - rozlazła się matka - goście rozłązili się na wszystkie strony..." (Pamp/169)

"Ojciec rozkleił się zupełnie." (Pamp/169)

In TA greift Gombrowicz diese Polysemie noch einmal auf:

"wszyscy się rozeszli, wszystko Się Rozeszło." (TA/58)

##### 5) Unaufgelöste Polysemien auf der Wortebene

Die söben behandelten Kalauer, Wortspiele, polysemischen Witze oder kontextuellen Polysemien lassen die Mechanik erkennen; sie sind gleichsam die Paradigmen, nach denen die für Gombrowiczs Stil - und auch seine Psychologie - wichtigeren, unaufgelösten Mehrdeutigkeiten funktionieren.

Man kann diese Polysemien danach gliedern, in welchem Grade sie den Text auch auf höheren "Bedeutungsebenen" strukturieren. Am oberen Ende dieser Skala befinden sich dann die "globalen" polysemischen Ausdrücke wie "forma", die für die Aussage des Gesamtwerks konstituierend sind und deren Ambiguität von der erwähnten Dichotomie des Körperlichen und Nicht-Körperlichen geprägt wird.

##### a) "Zepsucie"

Die konkret materielle und die moralische Bedeutung von "zepsuć" und "zepsucie" werden in K gleichzeitig aktualisiert. Die Unfallnarbe an Katasias Lippe ("ledwie uchwytnie zepsucie uboczne owych warg nadpsutych", K/43) beeinträchtigt kraft Assoziation mit Lenas Mund deren Attraktivität für den Erzähler: auch sie selbst ist ihm "verdorben", so wie er (die Kontinuität einer fiktiven Erzählerbiographie vorausgesetzt) sich einst Zuta in F "verdarb".

Die sinnliche Verführungskraft, die das körperlich "Schweinische" von Katasias Lippen für den Erzähler besitzt, steht offensichtlich im Gegensatz zu einer reineren Liebe, die er einmal für Lena - für die

Frau an sich - gefühlt oder erhofft hat. An einer Stelle wird diese "Verdorbenheit" mit "Niedertracht" gleichgesetzt und so vereindeutig:

"Wymacywaliśmy zepsucie, zboczenie, nikczemność." (K/57)

Noch deutlicher durch das Synonym:

"ustami rozpustnymi"! (K/110)

Inhaltlich gehe ich auf den von dieser Polysemie bezeichneten Gegensatz zwischen geschlechtlicher (körperlicher) und "wahrer" Liebe bei Gombrowicz in dem Abschnitt über das Wort "niemożość" ein.

Die körperliche Entstellung ist hier Metapher für die moralische Verdorbenheit. Das Besondere bei Gombrowicz ist, dass er diese metaphorische Beziehung verstärkend in der Mehrdeutigkeit eines einzigen Wortes verdichtet. Man erkennt die Ähnlichkeit mit der von Sandauer so genannten "figura mitologiczna" (s. Abschnitt *Metapher*). Die Menschenverachtung der adeligen Gesellschaft wird in der Erzählung Biesiada durch den Hungertod des Verwaltersohnes Bolek Kalafior nicht nur symbolisiert, sondern diese Beziehung wird in dem Wort "Blumenkohl" ("kalafior") zusammengezogen, da auch die vegetarische Runde einen Blumenkohl verspeist. Die dem vegetarischen Mahl ganz unangemessene Wollust bezieht sich allein aus dieser Assoziation (s. Abschnitt *Metapher*).

#### b) Die Vieldeutigkeit der Anormalität

Zu den globalen polysemen Begriffen bei Gombrowicz gehört die "Anormalität". Glaubt man der rückblickenden Einschätzung in R, hat sich Gombrowicz schon in jungen Jahren als "anormales Wesen" begriffen:

"Byłem - i wiedziałem o tym bez najmniejszego zdziwienia i bez cienia protestu - istotą anormalną, która nigdy i wobec nikogo nie może przyznać się do siebie, skazaną na wieczyste ukrywanie się, na konspirację. Erotyczne siły pchały mnie w dół, na ulicę, w samotne i potajemne awantury z dziewczkami najniższej kategorii" (Dz4/28)

O ist ein Roman, der als Ganzes strukturiert wird von der Polysemie des Begriffes (und Wortes) "anormalność". Die eine der Bedeutungen läßt sich mit dem Quasi-Synonym "niesamowitość"

(Unheimlichkeit) umschreiben. "Anormalność" und "niesamowitość" (im Sinne des Schauerromans) haben bestimmte semantische Komponenten gemeinsam, unterscheiden sich aber in anderen (und somit auch in ihrer Distribution). Beide Begriffe bezeichnen eine Abweichung von der Norm. Das Unheimliche im Sinne des Schauerromans ist anormal im Sinne von "übernatürlich"; es ist aber nicht notwendig abweichend im Sinne der sexuellen Anormalität. Das pervers Anormale wiederum muß nicht zwangsläufig unheimlich sein, schon gar nicht ist es "überirdisch".

Die Bewegung ("ruch") des Handtuchs auf Schloß Mysłocz ist ein Index für die bösen Kräfte, die dort seit Franios Tod walten. Sie wird sowohl als "anormalny" (z.B. O/291), als auch als "niesamowity" (z.B. O/278) beschrieben. Leszczuks raffinierter Schlag ("ruch") beim Tennis dagegen kann nur als "anders als normal" bezeichnet werden:

"I sam nie wiedział, jak zaserwował następną piłkę. Wiedział tylko, iż skurczył się i podskoczył - uderzył ją w powietrzu ruchem innym, niż normalny." (O/344)

Mit der Bezeichnung "ruch" - auch dies eine lexikalische Polysemie - wird dieser Schlag in eine Beziehung zu einer Reihe anderer Bewegungen in O gebracht - angefangen mit dem des Handtuchs auf Schloß Mysłocz, bis hin zu dem geheimnisvollen Zeichen, das der Fürst von seinem verschollenen Sohn erwartet. Professor Skoliński versucht, dieses Zeichen an der Reaktion des Fürsten zu erkennen, indem er ständig seine Gestik verändert:

"Przyzwyczailem się do tego, że każdy ruch "wykańczam" trochę inaczej, niż normalnie." (O/431)

An einer Stelle aktualisiert sich dieser Bezug in einem Fall von referentieller Mehrdeutigkeit, wenn nicht klar ist, ob das Pronomen Leszczuk oder besagtes Handtuch bezeichnet (s. unten unter Referentielle Polysemie).

An diesem Beispiel wird deutlich, wie weitgehend die Ähnlichkeit durch die und in der Sprache konstituiert wird. Die Qualität der similitudo ist oft sehr fragwürdig: Der Aufschlag beim Tennis (ingressiv) und die krampfhaft, an eine gebärenwollende Frau erinnernde Bewegung des Handtuchs (iterativ) haben ikonisch wenig gemeinsam. Die böse Kraft breitet sich vor allem auch im Medium der Rede des Erzählers über die gesamte Wirklichkeit des Romans aus. Ganz ähnliches gilt für K. Wieviel Gewalt diese Rede

über die "dargestellte Wirklichkeit" besitzt und wie sehr sie sich dadurch vom Ideal des "durchsichtigen Stils", das noch der Realismus des 19. Jahrhunderts pflegte unterscheidet, zeigt sich ganz deutlich daran, dass Leszczuks "anormalem" Tennisaufschlag gleichzeitig die Qualität der "Natürlichkeit" zugeschrieben wird:

"Wróbel ocenił przepyszną harmonię, naturalność i pełnię ruchu Leszczuka w tym momencie." (O/345)

Der Unterschied zwischen den beiden Bedeutungen der Anormalität (Abweichung von der - sexuellen, aber immer noch irdischen - Norm und Übernatürlichkeit) wird hier sehr klar.

Die "Bewegungen" in O (Handtuch, Tennisaufschlag, "Wogen" des Eichhörnchens, Franios Handbewegung) konstituieren eine Reihe von Ähnlichkeiten, so wie sie in K von dem "Hängen" gebildet wird. Dies ist nicht die einzige Analogie zwischen O und K. In beiden Romanen spielen die Münder eine zentrale Rolle. So wie dem Erzähler in K daran gelegen ist, die "Münder" und "das Hängen" zusammenzubringen, so sind in O die Münder durch das "Wogen" der Lippen mit dem Handtuch assoziiert und werden schließlich dadurch, dass das böse Handtuch sich - in Majas Traum - in Leszczuks Mund stopft, endgültig zusammengebracht. Paul Kalinine deutet das Motiv des Mundes als Indiz für Homosexualität:

"In dieser Besessenheit entfalten sich die oralen Symbole (Lippen, Bisse) und legen, wie in Ferdydurke, eine homosexuelle Erfahrung nahe (partielle Identifikation)" (Kalinine 1989.397).

Eine Bedeutung der Anormalität in O wäre demnach, nach dem bisher Gesagten nicht überraschend, die Homosexualität. Hinter der Beziehung zwischen Leszczuk und Maja wird die zwischen Leszczuk und Franio erkennbar. Während in O dieser Aspekt der Anormalität hinter einer ostentativen, vom Schauerroman vorgegebenen "Unheimlichkeit" versteckt wird, ist er in K, den gattungsmäßigen Anleihen dieses Romans beim Kriminalgenre entsprechend, eher den Machinationen einer zwar unbekannt, aber doch menschlichen Macht zuzuschreiben. Das hängende Stäbchen wird ebenso als "Anormalität" bezeichnet, wie Katasias unfallgeschädigte Lippe (K/35). Gleichzeitig ist auch in K von "nie-samowitość" die Rede.

Die in dem Roman O aktualisierte Doppeldeutigkeit der Anormalität gestattet es nun, jene Situation, die bei Gombrowicz exemplarischer Ausdruck für die Homosexualität ist (s. unten), als "Abweichung von der Norm" zu bezeichnen, ohne dass der sexuelle Aspekt im Vordergrund stünde, ja vermutlich ohne dass

er von den meisten Lesern überhaupt konkretisiert würde:

"Tu znów prawdopodobnie mamy do czynienia z czymś, odbiegającym od normy." (O/425)

Hier kommt die maskierende Funktion der Polysemie sehr klar zum Ausdruck.

Die oben erwähnten Analogien stellen O viel deutlicher in den Kontext der übrigen, "ernsten" Werke Gombrowiczs, als Jarzębski - und Gombrowicz selbst - zugestehen wollen, allerdings aus anderen Gründen, als Maria Janion (1975, 1984) meint. Was O von den anderen Romanen unterscheidet, ist vor allem die Konstruktion des Erzählers. Es ist der einzige Roman ohne einen Ich-Erzähler.

An unauffälliger Stelle wird die Vieldeutigkeit von "anormalność" auch in folgender Äußerung über F (aus "Aby uniknąć nieporozumienia") aktualisiert:

"każda partia książki kończy się wtargnięciem żywiołu, nonsensem, anarchią, anormalnością, które wdzierają się poprzez pęknięcia formy" (V/155)

Man kann die maskierende Funktion dieser Polysemie und anderer Verfahren des Stils von Gombrowicz mit der Traumarbeit vergleichen, die den manifesten Trauminhalt in die latenten Traumgedanken verwandelt. Bei Freud findet sich ein sehr interessanter Hinweis darauf, wie man sich anhand der "verstümmelte[n] und abgeänderte[n] Umschrift" (Freud 1905.173), die der manifeste Trauminhalt darstellt, Kenntnis von den latenten Traumgedanken verschafft. Ich zitiere aus *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, weil ich diesen Gedanken so klar in der Traumdeutung nicht gefunden habe:

"Man verschafft sich die Kenntnis derselben, indem man den manifesten Trauminhalt ohne Rücksicht auf seinen etwaigen scheinbaren Sinn in seine Bestandteile zerlegt und dann die Assoziationsfäden verfolgt, die von jedem der nun isolierten Elemente ausgehen." (Freud 1905.173).

Man erkennt nun unschwer, dass diese analytische Bewegung die maskierende von Gombrowicz rückgängig macht. Während Gombrowicz die Bedeutung seiner Zeichen, ob es Wörter oder ganze Situationen sind, dadurch verhüllt oder entstellt, dass er ihnen entweder zusätzliche Bedeutungen zur Seite gibt oder sie in einen



Kontext stellt, der sie scheinbar motiviert, besteht die Traumanalyse darin, diesen "scheinbaren Sinn" (Freud) aufzulösen und dann die isolierten Bestandteile zu betrachten. In der obigen Textstelle von Gombrowicz wird die "anormalność" in eine Reihe mit mehreren anderen Begriffen gestellt. Ebenso wie diese Begriffe dadurch als Quasi-Synonyme gelten, werden die drei Hauptteile von F als gleichwertig behandelt, weil jeder mit dem Einbruch der "Anormalität" endet. Durch diesen Bezug wird die Tatsache verdunkelt, dass der letzte Teil von F mit Miętus Suche nach dem Bauernbengel eine ganz andere Qualität von Anormalität besitzt, als die beiden ersten. Ganz dämpft die Reihe von "żywiół, nonsens, anarchia" jene Bedeutungen in dem Wort "anormalność", die allzu eindeutig auf Miętus sexuelle Abweichung verweisen würden.

c) "Nienaturalny"

Eine semantisch verwandte Mehrdeutigkeit spielt Gombrowicz in der Erzählung Zzp aus, wenn er die in dem Idiom "unnatürlicher Tod" ("śmierć nienaturalna") nicht aktualisierten Bedeutungen des Wortes "nienaturalny" wachruft. "Unnatürlich" bedeutet in dieser Redensart zunächst nichts anderes als "von fremder Hand verursacht, unglücklich", auch wenn die Problematisierung des Ausdrucks durch den Erzähler bereits versteckte Bedeutungen ahnen läßt:

"Czy śmierć nienaturalna męża stanowi obrazę dla żony, jeśli nie maczała w tym palców? Cóż to obraźliwego - śmierć nienaturalna?" (Zzp/47)

Die hier nur angedeutete Konnotation der Perversion wird wenig später manifest:

"czuła nienaturalną skłonność do wielkiego buldoga" (Zzp/65)

d) "załatwić się"

Das Verb "załatwić się" ist ein Beispiel für eine Polysemie, die sich nicht auf einen Text beschränkt, sondern im gesamten Werk wirksam ist. Ich konnte für "załatwić się" fünf Bedeutungen feststellen:

1) Exkrementieren:

"jak dziecko załatwia się pod krzakiem" (Dz1/78);

"piesek, który załatwia się pod krzakiem" (Ban/147).

2) Im Folgenden wird ganz zielbewußt die Mehrdeutigkeit des Wortes benutzt, um die unter 1) genannte Bedeutung mit einer zweiten - der Bedeutung "Selbstmord begehen" - zu assoziieren:

"[robak] popełniając samobójstwo. [...] Czy nie mógł załatwić się w szparze? [...] Na łądzie też widuje się czasem psy albo konie, ale przecież jest większa dyskrecja i nikt nie będzie wyłaził specjalnie do kogoś, żeby mu pokazać" (Ban/141)

Nur das Weltwissen des Lesers ("Hunde begehen keinen Selbstmord") stützt hier die unter 1) genannte Bedeutung.

### 3) Sterben

"chcieliśmy, żeby ojciec - żeby ojciec - sam się z tym załatwił!" (Zzp/63)

"pozostawili ją, aby załatwiła się ze swoim konaniem" (P/78)

4) Sich sexuelle Befriedigung verschaffen (im Bordell)  
"idziesz do burdelu, gdzie bez miłości się załatwiasz" (Ban/155)

### 5) Onanieren

"trwało długo zanim w ustach załatwił się z kąskiem. [...] Jedząc zaspokajał się. Onanizował się jedząc" (K/137)

"żeby on się przy nas załatwił... z tym swoim... wsobnym..." (K/158)

Die Polysemie dieses Wortes hat daher zur Folge, dass die von ihm bezeichneten Handlungen selbst in eine Beziehung metaphorischer Art gesetzt werden. Besonders deutlich ist dies in Ban, wo drei Bedeutungen in einer einzigen Erzählung aktualisiert werden. Das tertium comparationis der Beziehung zwischen "Sterben" und "Exkrementieren" ist offensichtlich die Scham. Der Autor sagt das ausdrücklich in Krótkie objaśnienie zum Pamiętnik:

"wszyscy pozamykali się na klucz z podświadomego strachu i wstydu przed śmiercią, której zbliżanie się przeczuwali." (Dzieła T.1, S. 194)

Eine unerklärliche Art von Scham im Verhalten des Sohnes des Verstorbenen ist es, die den Untersuchungsrichter in Zzp

stutzig macht. Dieser schildert das Sterben des Vaters genau so, wie der Erzähler in P Amelias Sterben beschreibt (Zzp/76, P/78), und wie Witold die Selbstbefriedigung Leons schildert (K/158). So erinnert die Beschreibung der Sterbeszene Amelias in P sehr an die Schlußszene von K. Die Umstehenden schauen Amelia beim Sterben zu, wie sie Leon beim Onanieren - wegen der Dunkelheit - zuhören:

"[...] uświęcała ją; podczas gdy Wacław, Hipolitowie, służba, towarzyszyli jej na kolanach." (P/81)

Diese Beziehung kommt auch in der oben erwähnten paronymischen Bildung zum Ausdruck, die das Schweinische (Sexuelle) mit dem Heiligen assoziiert:

"jak się świnił z sobą, jak święcił" (K/159, Kv/169)

Es gibt zahlreiche Indizien dafür, dass die hier durch die Polysemie des Wortes "załatwić się" verklammerten Motive tatsächlich in einem für Gombrowicz wesentlichen Zusammenhang stehen. Während andere polyseme Ausdrücke in ihrer Wirkung auf einen Text beschränkt oder gar homonyme hapax, dis- oder trilegomena sind (wie das Wortspiel mit "majtek" und "majtki" in F), verweist dieser auf psychologische Zusammenhänge. Die wichtigste Verbindung, die diese Mehrdeutigkeit von "załatwić się" aufzeigt, scheint - entgegen der oben sich oberflächlich abzeichnenden zwischen Sterben und Scham - die zwischen Liebe und Scham zu sein, wie sie auch in folgendem Zitat angedeutet ist:

"kochasz [...] ten wyraz wstydlivy." (Dziew/97)

Diese Verbindung wird in Zzp von tragender Bedeutung für den Fortgang der Handlung. Weil diese Erzählung ein Meisterwerk von ineinandergreifenden polysemischen Anspielungen ist, soll sie hier ausführlicher behandelt werden.

## 6) Verhalten als mehrdeutiger Index

### a) "wstyd"

Die Bedeutung der Scham des Sohnes, die auf den ersten Blick unerklärlich ist, wird vom Untersuchungsrichter zu einer Art schlechten Gewissens "umgebogen", auf die gleiche Weise, wie

er die Bedeutung von Wörtern in seinem Sinne verändert. In Wirklichkeit hängt die Scham des Sohnes mit der Liebe zu seinem toten Vater zusammen:

"Kochał pan, dobrze, ale dlaczego w tej miłości tyle wstydu, tyle pogardy?" (Zzp/62)

Das auffällige Verhalten, dessen Gründe dem Autor völlig klar sind, wird vom Erzähler als Indiz für die Täterschaft interpretiert. Der - scheinbare - Mord ist Metapher für die - verschämte - Liebe. Diese Scham ist als Index - nach Peirce'sches Dreiteilung der Zeichen - doppeldeutig. Man kann sagen, der Sohn schäme sich auf zwei Arten: in den Augen des Untersuchungsrichters als Täter, für den Autor aber als liebender Sohn. Dieses zweideutige Verhalten legen alle Familienmitglieder an den Tag. In der folgenden Formulierung wird das Wort "dwuznacznie" daher selbst zweideutig:

"zachowują się dwuznacznie" (Zzp/53-54)

Die Doppeldeutigkeit der Scham als einem nach außen erkennbaren Gefühl (Index) findet sich in der isomorph strukturierten Doppeldeutigkeit einiger Schlüsselwörter dieser Erzählung wieder.

Das erste ist "uduszenie". Die beiden in Zzp aktualisierten Bedeutungen von "uduszenie" bezeichnen den natürlichen und den unnatürlichen Tod, je nachdem, ob das Wort vom transitiven "udusić" oder vom intransitiven "udusić się" abgeleitet ist. Formal steht diese Polysemie auf der gleichen Ebene wie die von "rozłazić się". Sie ist aber viel enger mit dem Sujet verbunden, weil die Wende in der Handlung von Zzp und damit das Umschlagen in das Kriminalgenre lexikalisch von der Doppeldeutigkeit des Wortes "uduszenie" mitgetragen wird, während "rozłazić się" in Pamp zwar als Zeichen für das Zerstückelungsmotiv Bedeutung trägt, seine Ambiguität aber dem Handlungsverlauf keine Parallelstruktur zur Seite stellt. "Uduszenie" bedeutet zunächst "Ersticken durch Atemnot":

"świadczyła o śmierci wskutek uduszenia, jak zwykle przy atakach sercowych" (Zzp/40)

Die vom Erzähler (Helden) ausgehende Wende zur Kriminalerzählung wird wesentlich gestützt von der zweiten

Bedeutung - aktives Ersticken oder Erwürgen - die durch das Partizip eindeutig bezeichnet ist:

"zmarły został uduszony, a uduszenie to ma charakter sercowy" (Zzp/48)

Um diese Homophone entspinnt sich nun ein Kristall von etymologisch verwandten Lexemen: "zadusić" (Zzp/40), "dusił" (Zzp/46), "zduszonym głosem" (Zzp/51), und "dusicieli" (Zzp/58).

Während die oben genannten Wörter auch inhaltlich verwandt sind, muß die Zusammenstellung von "Erdrösselung" und "Seele" ("dusza") zunächst überraschen:

"Właściwa zbrodnia dokonywa się zawsze w duszy" (Zzp/55)

Tatsächlich aber evoziert die semantische Differenz (Unähnlichkeit), die hier durch die paronymische Bildung gerade verstärkt wird, genau jene zentrale Doppeldeutigkeit, auf der die kleine Erzählung aufbaut. Diese läßt sich am besten an der Mehrdeutigkeit des Wortes "serce" erläutern.

Herzlichkeit im Sinne familiärer Innigkeit einerseits, das Kardiogene, Koronare (im gerichtsmedizinischen Sinne) andererseits - mit diesem Doppelsinn ist die Polysemie dieses Wortes in Zzp abgesteckt. Gombrowicz nennt diese Mehrdeutigkeit beim Namen und beschreibt sie mit einer Metapher ("Sack"), deren konkrete Bedeutung wiederum auf die - körperliche - Gestalt des Organs (Herzbeutel) anspielt:

"Wiemy, jak zagmatwane, wieloznaczne może być serce, o, serce to worek, w który bardzo wiele można zmieścić" (Zzp/48)

Die beiden adjektivischen Ableitungen des Wortes bringen jeweils einen Aspekt dieses Doppelsinns eindeutig zum Ausdruck:

- die Gefühlsbezeichnung:

"Niesłuchanie zacisznie tu, serdecznie" (Zzp/51)

den medizinisch Aspekt:

"zmarł normalnie w ataku sercowym" (Zzp/47)

Der "natürliche" Tod des Vaters erhält durch die Andeutung seiner Ursache, die in der stickigen familiären Atmosphäre zu suchen ist, eine gar nicht so natürliche Konnotation:

"Serce?! Ja od razu wiedziałem, czego spodziewać się po tym dobrze wykarmionym sercu i jakie ojcobójstwo potrafi sprawić to serce, spęczniałe na tłuszczu, na maśle i ciepłe rodzinnym!" (Zzp/58)

Es ist, als habe das Herz - formal medizinisch - den Mord für den Sohn begangen. Der vom Untersuchungsrichter konstruierte Mord stellt sich so doch noch als eine Gewalttat im übertragenen Sinn heraus. Ist der "natürliche" Tod ein "innerer" (vgl. den Begriff "innere Medizin"), so entspricht auch diesem Adjektiv wiederum die zweite Bedeutung der Abgeschlossenheit und Enge der Familie:

"Jeżeli już mowa o śmierci wewnętrznej, sercowej - rozmyślałem - to przyznać trzeba, że ten stary dom, jak żaden inny do tego się nadaje" (Zzp/49)

"dom był wyjątkowo 'wewnętrzny', która to wewnętrzność" (Zzp/49)

Die ganze Erzählung ist auf den ersten Blick, formal, aus der Sicht des Untersuchungsrichters geschrieben, auf einer höheren Ebene ist es jedoch der Sohn, der da spricht. Dieser Sohn ist jene Figur, die Gombrowicz am nächsten steht. An einer Stelle verrät sich dieser innere Bruch der Erzählperspektive, wenn der Untersuchungsrichter als Ich-Erzähler sich selbst so beschreibt, als betrachtete er sich von außen:

"twarz moja coraz większe zdradzała zdziwienie" (Zzp/47)

Ähnliche Brüche der Perspektive finden sich übrigens auch in anderen Erzählungen des Pamiętnik-Bandes:

"odszedłem do kajuty z oznakami wielkiego niezadowolenia" (Ban/126)

Ob man diese Fehler der Unerfahrenheit des Autors zuzuschreiben hat, oder ob hier der künftige Ich-Erzähler der Romane bereits der Schale der degradierten Figuren entschlüpfen will, in denen seine Stimme noch gefangen ist, sei dahingestellt.

Nicht selten wird die Mehrdeutigkeit oder Unbestimmtheit eines Wortes oder einer Erscheinung in der dargestellten

Wirklichkeit in der Erzählung metasprachlich thematisiert. Mit der Bezeichnung wird dann auch ihr Signifikat rätselhaft:

"Wiewiórka - falowała. Falowała? - nie, to nie było właściwie wyrażenie, raczej - pulsowała. Jak gdyby - ruszała się w sobie, czy też wzdymała." (O/305)

Auf dieses Beispiel gehe ich näher im Kapitel 13 (Ähnlichkeit und Begehren) ein.

Sehr deutlich war diese metasprachliche Problematisierung bei Miętus' Benehmen in F ("pobratać się", Kapitel Pösie der Namenlosigkeit).

b) "napierać się"

Als weiteres Beispiel will ich das Wort "napierać się" behandeln, das die gleiche Handlung und Situation bezeichnet. In O übt der Bauer Handrycz eine unerklärliche Anziehungskraft auf Leszczuk aus:

"On czeka i ja czekam - ja czekam i on czeka - aż tu widzę, podchodzi i napiera się do mnie." (O/425)

Wie sich später herausstellt, ist Handrycz Franio, der totgeglaubte Sohn des Fürsten, und Leszczuk spürt das mit überirdischen Kräften. Die Anziehung äußert sich darin, dass er Handrycz "nachläuft". So einfach bezeichnet er selbst es später, nachdem die "Lösung", d.h. die Erklärung aus dem Sujet, Klarheit (Bestimmtheit) gebracht hat:

"To ja dlatego za tym chłopem leciałem?" (O/438)

Die Problematik des "dlatego" bei Gombrowicz ist bereits im Abschnitt Alogismen behandelt worden.

Bevor es aber zu dieser Klärung kommt, wird die an für sich deutliche Aktivität durch die Schwierigkeiten bei ihrer Benennung "verfremdet". Der Bauer findet keinen Ausdruck, genauer: der Erzähler ist mit der spontanen Bezeichnung nicht zufrieden:

"Jednakże chłop, chociaż wydawał się dosyć oświecony, a rysy miał inteligentne, nie umiał znaleźć ściślejzego określenia. - Ano napierał się - powiedział." (O/425)

Und:

"bardzo ciekawe, że chłop nie umiał określić tego  
"napierania się". (O/425)

In dem hier mit "napierać się" bezeichneten Verhalten Leszczuks ist unschwer jene Situation wiederzuerkennen, die Gombrowicz im Dz als seine "tiefste, wesentlichste und schmerz-lichste" bezeichnet und folgendermaßen umschrieben hat:

"ja idący za chłopcem z gminu." (Dz2/118)

Die Invarianz dieser Situation wird intertextuell von einer paradigmatischen Reihe konstituiert. Gombrowicz selbst verweist an dieser Stelle auf Miętus Suche nach dem Bauernbengel in F. Während der Kontext und damit die "Bedeutung" wechseln, bleibt die von den Funktionen und Aktanten konstituierte Situation sich als eine Gestalt gleich. Im Tancerz läuft der Erzähler dem Anwalt nach:

"codziennie przesiadywałem na werandzie mleczarni, czekając na mecenasa i szedłem za nim, gdy się ukazał." (Tan/11)

Ähnlich der Puto in TA:

"na ulicę wychodzi i tam po niej chodzi, a za Chłopcami albo Chłopakami" (TA/43)

Im dritten Band des Dz ist Gombrowicz selbst der Verfolgte:

"Genet! Genet! Wyobraźcie sobie, co za wstyd, przyplątał się do mnie ten pederasta, ciągle za mną chodzi!" [...] Jego plecy stulone zerkają na mnie!" (Dz3/113)

Eine Variante des Nachlaufens ist das Hingehen. Józio geht am Ende von F nachts zu dem Bauernbengel - "weil" Miętus darauf besteht, ihn nach Warschau mitzunehmen. Der Erzähler in TA geht ebenfalls nachts zu dem jungen Ignacy - "weil" er ihn vor dem puto Gonzalo warnen will (s. oben Stichwort "chodzić"). Ja, er muß auf seinem Wege über lauter nackte, auf dem Boden liegende Jungen steigen (s. oben die sexuelle Konnotation von "pluć"!)

Die Deutlichkeit, die diese Situation als Gestalt oder als Index für eine bestimmte Leidenschaft besitzt, leidet jedoch an einer Beeinträchtigung ihrer Bedeutung durch den aktuellen



Zusammenhang. Zur Klärung des Unterschiedes zwischen diesen beiden Begriffen kann man sich auf mile Benvenistes Unterscheidung zwischen signifiante (Bedeutung im Lexikon, in der langue, als Zeichen) und diskursiver Bedeutung (im aktuellen Kontext, in der Rede) berufen.

Versteht man diese Situation im Ganzen als Zeichen, so ergeht es ihr bei Gombrowicz ebenso wie dem Wortzeichen "pobra..tać się" in F oder der "anormalność" in O. Nun ist es allerdings viel schwerer, eine ganze Handlung in einem realistischen Text als "einfach nur so, ohne alles" in das Geschehen zu integrieren, als ein einzelnes Wort. Józios Erklärung "Nie! Bra... ta się nago, bez niczego!", wird deshalb auch sofort in einem konkret-skandalösen Sinn verstanden (F/238). Das Sujet verlangt nach einer Motivierung, die je nach dem Genre psychologischer oder anderer Art sein kann. Soll nun die eigentliche Bedeutung (das Verhalten des "Nachlaufens" als Index des homosexuellen Begehrens) maskiert werden, gibt es verschiedene Möglichkeiten, die jeweils einen der von Freud als "scheinbar" bezeichneten Sinne konstituieren.

Entweder wird dieses Situations-Zeichen formal immer noch realistisch, aber aus dem Kontext anderer Handlungsstränge, dem Gang der Handlung, motiviert. So läuft Leszczuk in O dem Bauern Handrycz deshalb nach, weil er in ihm Franio, den vermeintlich toten Sohn des Fürsten, erkennt (von der Gattung des roman noir vorgegebener Wirklichkeitskontext). Diese Deutung erlaubt das Geschehen tatsächlich. In Tancerz wird das Motiv des Nachlaufens dadurch verdunkelt, dass der Erzähler seine Verfolgung scheinbar aus Rache aufnimmt, weil er von Kraykowski beleidigt worden ist.

Es gehört zu Gombrowiczs raffinierter Naivität, seiner dissimulatio, dass er genau diese Verdunkelung der Bedeutung als Klarheit bezeichnen kann:

"I rzeczywiście, jak mówił chłop, "napierał się" w sposób nie ulegający wątpliwości." (O/426)

Diese eine Eindeutigkeit (Zweifelsfreiheit) beschreibende Formulierung ist selbst keineswegs eindeutig. Was ist hier zweifelsfrei? Die Tatsache selbst, oder ihr "wie" ("sposób")? Die Formulierung erlaubt beide Deutungen: a) es unterliegt keinem Zweifel, dass Leszczuk sich aufdrängt, und b) wie er sich aufdrängt (nämlich wie ein Homosexueller). Natürlich nimmt die erste Deutung auch hier wieder der zweiten die Schärfe, die sie als eine eindeutige hätte.

Eine zweite Möglichkeit für die Maskierung der Bedeutung eines Verhaltens besteht darin, die Situation nicht mehr realistisch-psychologisch, sondern aus einer dieser Sphäre übergelegten Struktur heraus zu motivieren, die bei Gombrowicz überwiegend von der Rede des Erzählers konstituiert wird. Diese Möglichkeit wird in den Kapiteln Sprechen und Gesprochenwerden und Ähnlichkeit und Begehren behandelt.

Eine dritte Möglichkeit der Verundeutlichung besteht darin, die Verweiskraft des Situations-Zeichens dadurch zu diskreditieren, dass es aus der Sicht eines unzurechnungsfähigen Erzählers geschildert wird, wie dies der epileptische Einzelgänger im Tancerz ist. Mit dem Sprecher wird auch das Gesagte entwertet ("zbagateli-zować" nennt dies die Tante in F) Diese Möglichkeit deute ich im Kapitel Polysemie und Polyphonie an.

#### 7) "Erzwingung" von Bedeutung

Es kommt auch vor, dass Wörtern ganz neue Bedeutungen aufgezwungen werden. Dies kann durch den Kontext geschehen, oder durch eine willkürliche Decodierung beim Empfänger. Letzteres ist der Fall bei dem "Geständnis" des Sohnes in Zzp, wo "pojechałem" - wider jegliche Konvention - als "zabiłem" verstanden wird:

"To ja. Ja - pojechałem. - Jak to - pojechałem? -  
Pojechałem, mówię, bo jazda - jak pan mówił - machinalnie  
- jazda na całego." (Zzp/64)

Einzig die Herleitung von "jazda na całego" - also einer Umschreibung der hier suggerierten Affekthandlung, könnte die eigensinnige Deutung von "pojechałem" legitimieren.

#### 8) Wörter ohne kodifizierte Bedeutung

##### a) "słowo, które sam wymyśliłem"

Wenn das Lexem keine lexikalisierte Bedeutung (significance) hat, ist eine neue Qualität der Unbestimmtheit erreicht. Hier kann so etwas wie Bedeutung - wenn überhaupt - erst aus dem aktuellen Kontext entstehen. Dies gilt für jene ostentativ "bedeutungslosen" Wörter, die Gombrowicz nicht erst seit K, sondern schon in den frühen Erzählungen des Pamiętnik kennt:

"linia grot-rei niepotrzebnie skręca się w literę S. Na literę S zaczyna się jedno słowo, które sam wymyśliłem, a

którego wolałbym nie znać" (Ban/131)

Schon der wie selbstverständliche Gebrauch seemänischer Fachausdrücke in Ban hat oben eine geheimnissuggestierende Wirkung.

Auch Stefan Czarniecki aus der gleichnamigen Erzählung, besitzt eine Geheimsprache und ist hierin Vorläufer von Leon in K:

- Ja też jestem zagadką! - rzekłem. - Ja też mam własny język tajemnicy" (Czarniecki/32)

und will seine Verlobte dazu bringen, die Worte dieser Sprache zu sprechen:

"- ciam - bam - biu, minu - mniu, ba - bi, ba - be - no - zar." (Czarniecki/32).

#### b) "Berg" in K

Bewahrte sich ein Wort wie "pobra..tać się" in F einen relativen Bedeutungsrest auch bei Isolierung aus jedem sprachlichen Kontext, weil es im Lexikon (Code) semantisch kodifiziert war, so sind "bedeutungslose" Wörter wie die oben genannten ganz auf den Kontext angewiesen. Allein die aktuelle Rede kann ihnen Bedeutung verleihen. Der bekannteste Fall ist das "berg" in K:

"jest to słowo polszczyźnie nie znane, pozbawione zatem jakiegokolwiek ustalonej uprzednio w społecznym obiegu wartości semantycznej, a zyskujące ją dopiero dzięki użyciom w tekście powieści." (Okopień-Sławińska 1984.696).

Ziomek betrachtet das "bergowanie" als funktionales Äquivalent der Solözismen in den anderen Romanen (s. Kapitel 17).

Solange das Wort "berg" im sprachlichen Alleinbesitz Leons ist (darin nicht kommunikativer als seine autörotische sexuelle Praxis, die laut Okopień-Sławińska von eben diesem Wort bezeichnet wird), bleibt es Zeichen einer Privatsprache, die nicht einmal den Anschein von Verständlichkeit erhebt (vgl. zu diesem Begriff das Kapitel 16, S. 172). Das Wort "berg" wird in K ausdrücklich als "privat" bezeichnet:

"z jego bergiem (poufnym, prywatnym) [...] To już nie było prywatne słówko dziwaka" (K/144)

Bedeutung entsteht hier allein durch die semantisierende

Wirkung der syntaktischen Konstruktion, die auch für die Solözismen so wichtig ist (s. das Kapitel *Solözismen*).

In einem Syntagma wie "bembergowanie bemergiem w berg" (K/159) wird dem Wort qua Analogiebildung doch so etwas wie eine vage Bedeutung aufgeprägt, die sich aus einzelnen syntaktischen und semantischen Komponenten aufbaut. Zwar hat in der obigen Konstruktion kein Wort außer der Präposition "w" (wenn man sie als lexematische versteht) eine lexikalisierte Bedeutung; jedoch verleihen die grammatischen Suffixe und Endungen (Verbalsubstantiv "-ow-anie", die Instr.Sg.-Endung "-i-em") dem Ganzen eine bestimmte semantische Struktur. Als semantische Invariante der Konstruktion "bembergowanie bemergiem w berg" (K/159), unabhängig von der Bedeutung der einzelnen Lexeme, könnte man die Penetration verstehen (wenn man das Syntagma räumlich konkret und nicht metaphorisch deutet). Gerade in dem deutlichen erotischen Kontext wird diese Bedeutung natürlich mit dem Geschlechtsakt assoziiert, und die einzelnen Satzteile werden rückwirkend durch ihre syntaktische Struktur "semantisiert": "berg" wäre dann etwa weibliches, "bemerg" männliches Genital. Außerhalb dieses, durch andere Indizien im Roman aufgebauten erotischen Kontextes von K, dessen zu explizite Spuren Gombrowicz während seiner Arbeit am Manuskript zum Teil wieder getilgt hat, ist die Bedeutung (sagen wir in Bezug auf Gottlob Freges Unterscheidung genauer: der Sinn) dieses Syntagmas ebenso offen, wie es die des Wortes "berg" ohne den syntaktischen Zusammenhang wäre. Hierzu trägt auch die semantische Voluminösität des Instrumentalis bei (s. hier den Abschnitt *Solözismen*).

Eine vergleichbare Semantik, so nebelhaft sie sein mag, entwickeln andere "bedeutungslose" Wörter bei Gombrowicz nicht:

"Nie ma w 'Trans-Atlantyku' czegoś, co można by określić mianem filozofii Buchu, jak to ma miejsce z bergowaniem w Kosmosie" (Sławkowa 1981.82).

Ewa Thompson interpretiert:

"Only descriptive translations can be given for such neologisms as *bachnie bachem swoim jego Bachnie!* [TA/128]. There

is no verb *bachać* in Polish, and the whole phrase, with its archaic word order and a capitalization of one verb form, is like a child's rendition of the intentions of the homosexual characters in *Trans-Atlantic*." (Thompson 1979.110)

### 9) Vieldeutigkeit und Erotik

Im Abschnitt *Der Körper als Form* ist deutlich geworden, dass der narzißtischen Identifizierung mit der durch sie bedingten Euphorie Bestimmtheit in jeder Form, ob körperlich oder sprachlich, fremd und feindlich sein muß. Wenn wir diese narzißtische Identifizierung mit der Autörotik in Verbindung bringen und von hier den Bogen zur Homosexualität schlagen, so wird man annehmen dürfen, dass auch diese Sexualität die Unbestimmtheit, zu der die Polysemie rechnet, zu ihrer wesentlichen Voraussetzung hat. Wenn sich das bestätigt, wäre eine Verbindung geschaffen zwischen dem theoretischen Diskurs der Form und der Erotik dieses Autors und so das größte Hindernis bei der Integrierung der Homosexualität in das "Bild des Autors" beseitigt. In der Pösie des Namenlosen habe ich bereits einige Hinweise für diesen Zusammenhang gegeben.

Das folgende Zitat ist insofern ein Glücksfall, als es die drei Bereiche - Homosexualität, emphatischen Seinsbegriff und die Polysemie - jeweils auch lexikalisch zum Ausdruck bringt. Die Sätze beschreiben den Zustand des Erzählers von *Przygody*, der nach den Abenteuern mit den leprösen Eingeborenen und dem weißen Neger - als leibhaftiges Oxymoron ein Symbol der verbotenen Leidenschaft - vor seiner Hochzeit steht.

"Nadszedł dzień zamiany pierścionków - potem zaczął się zbliżać i dzień ślubu. Przez cały ten czas ani razu nie pomyślałem nic złego, przegnałem wszelkie wspomnienia, żyłem nią i balonem, żyłem od dziś, od wczoraj - chyba że wybiegałem w przyszłość, w równą spokojną drogę szczęścia i - nawet złe sny mię opuściły. Nigdy... ani jednego zboczenia... ani jednego zerknięcia ku temu... co ostatecznie kiedyś istniało naprawdę... ale co zapadło się... - brzoza była brzozą, sosna - sosną, wierzba - wierzba." (*Przygody*/116)

Dieser Verzicht ist nur vorübergehender Natur. Bald wird wieder nichts mehr das sein, was es "ist". Die Eindeutigkeit als semantische Bestimmtheit wird aufgehoben sein, das Geheimnis wird in die Welt zurückkehren, und der Erzähler zu seiner "Abweichung". Nach allem oben über die Polysemie Gesagten wäre es kaum zu erwarten, dass dieses Wort ("zboczenie") hier in einem eindeutigen Kontext stünde. Dabei gebraucht Gombrowicz es später durchaus in seiner dominierenden Bedeutung als sexuelle Perversion:

"Sandauer, badający moje zboczenia erotyczne?" (Dz3/181)

oder:

"zboczenie albo nadużycie płciowe" (F/237)

oder:

"czyż homoseksualizm, odwieczny, nagminny, ciągle się odradzający, jest jedynie zboczeniem?..." (Dz4/128)

Hier aber wird durch die Parallele mit "zerknięcia" die kaum noch wahrzunehmende, konkrete Bedeutung von "zboczenie", nämlich das "Abweichen von einem (rechten) Weg", aktualisiert, so dass die metaphorische Bedeutung (Perversion) verblaszt.

## 10) Das Nichtkönnen, oder die Impotenz

### a) "niemożność"

Sehr komplex ist die Polysemie des Wortes "niemożność" bei Gombrowicz. In seiner Semantik verdichtet sich auf den ersten Blick das oben angesprochenen psychologische Paradoxon der Haß-Liebe und die für Gombrowiczs Persönlichkeit ganz bestimmende "Unfähigkeit" zur - heterosexuellen - Liebe. Die folgende Interpretation wird zeigen, dass sich hinter dieser ersten Deutung weitere Sinnschichten verbergen, und dass sich in der Mehrdeutigkeit dieses Wortes psychologische Probleme verdichtet haben, die für diesen Autor von zentraler Bedeutung sind.

Auch hier erweist sich, dass Wörter in Gombrowiczs Prosa oft einen ähnlichen Status besitzen, wie die handelnden Personen bei anderen Autoren. Jarzębski spricht unter Berufung auf Caudwell davon, dass der Roman, anders als das lyrische Werk, aus Szenen, Handlungen und literarischen Gestalten aufgebaut sei. In Gombrowiczs Prosa dagegen bilde das einzelne Wort den elementaren Baustein (Jarzębski 1971.331-332). Górecka-Dryńska sagt analog: "Czytając powieść, musimy w równym stopniu obserwować dzieje realnych bohaterów, jak i perypetie jej form językowych".

Verfolgen wir in diesem Sinne das Schicksal dieses Wortes in F.

Das Substantiv "niemożność" "entsteht" in F (im syntagmatischen Sinne) unauffällig. Nachdem der Erzähler mehrmals davon gesprochen hat, er könne sich nicht rühren (weil Pimko sitzt und er auch sitzen müsse, weil er "mit dem Popo" nicht könne (F/24)), erhält der Ausdruck eine stärkere Betonung in der Klage eines Schülers, er "könne nicht" mehr als zwei Verse von Słowacki hintereinander lesen. Die Vielfalt

der möglichen Bedeutungen der finiten Verbform wird erweitert, indem die Ergänzung in einer elliptischen, "abweichenden" Formulierung weggelassen wird:

"że cofa, zgadza się, przeprasza i może." (F/50)

Das Verb löst sich daraufhin von der Person ab und aus der konkreten Situation heraus und wird substantiviert:

"to przejmujące 'nie mogę' rozpleniało się, rosło, zarażało, już z kątów dochodziły szmery: "My też nie możemy", i zagrażać jej powszechna niemożność" (F/49)

Diese Entwicklung ist charakteristisch für Gombrowiczs Neigung zur Nominalisierung, die ich im Kapitel 16 (Abschnitt *Nominalisierung*) behandle. Mit der damit einhergehenden grammatischen Depersonalisierung (nie mogę -> niemożność) wird der Begriff verschiebbar, er ist aus der alten, durch Subjekt und Prädikat konstituierten Satzstruktur herausgelöst und bereit, seinerseits als Nomen in neue Strukturen einzugehen.

Die damit verbundene Abstrahierung von Person und Objekt gestattet nun das Auftreten in ganz unterschiedlichen Zusammenhängen, die dem Wort einen jeweils anderen Sinn aufprägen. Gombrowicz spielt zunächst eine Reihe von Kontexten durch,  
z.B.:

"Absolutna niemożność całości znamionuje ludzką duszę",  
(F/77)

"ta niemożność przecięcia pępowiny" (F/82)

So etwas wie eine sexuelle Konnotation wird zum ersten Mal deutlich in dem Antonym "możność":

"chłopiec zwykły? Z nim może wróciłaby utracona możliwość..."  
(F/53)

Scheinbar noch deutlicher:

"Z kobietą, co prawda, była łatwiej. Inność ciała stwarzała lepszą możliwość." (F/125)

Hier scheint die Bedeutung "Potenz" oder "Fähigkeit zur

Liebe" zu überwiegen. Bald darauf aber kommt es aber zu einer seltsamen Veränderung der Bedeutung, sie schlägt um in etwas, das man mit "Fähigkeit zur Überwindung der Anziehungskraft" paraphrasieren könnte:

"nadwąliły się okowy stylu, a ja po troszę odzyskałem możliwość. I wówczas - ruszyłem do ataku na całego. Hajda, hajda, hajda, na styl, na urodę nowoczesnej pensjonarki!" (F/141)

"czuli mą niemożność wobec niej - rzeczywiście, nie umiałem dotychczas obronić się czarowi siedemnastolatki w krzakach." (F/144)

Hiernach ist das folgende:

"Czułem, że odzyskałem możliwość z pensjonarką" (F/146)

absolut doppeldeutig - "możność" kann hier Potenz sowohl im erotischen wie im kämpferischen Sinne meinen, sowohl die Fähigkeit zur Liebe als auch die Fähigkeit, ihr zu widerstehen. Die zweite Bedeutung ist selbst wieder mehrdeutig. Józios - man ist versucht zu sagen, rein formale – Verliebtheit in Zuta schlägt mit der ersten Zurückweisung in den Wunsch um, ihre Reize für sich zu entwerten. "Możność" meint jetzt die Fähigkeit, die bedrohlichen Reize des Mädchens zu "überwinden", sich zu "verderben". Schlüsselwort dafür ist "skazić (sobie)", das in dem Titel eines Vorabdrucks aus F in der Zeitschrift "Studio", 1936 nr 2, Mai erscheint: "Skazić urok nowoczesnej pensjonarki". Synonym in F und K heißt es passim "zepsuć (sobie)".

Dieses Wort verweist intertextuell zugleich auf K, wo der Erzähler es wieder mit einer Frau zu tun hat, die er nicht lieben kann oder will. Es ist somit lexematisches Indiz für die Invarianz des psychologischen Motivs, auf das ich unten komme:

"Dlaczego ja jej to zrobiłem? Tak skazić sobie..." (K/109)

Die Bedeutung von "niemożność" wird aber auch nach der Aktualisierung dieser Konnotation nie eindeutig. Zwar schwebt die Bedeutung der sexuellen Impotenz von nun an immer mit, zugleich aber bietet Gombrowicz jeweils eine Ausweichdeutung, etwa schulische Leistungsfähigkeit, wenn es von Syfon heißt:



"mógł zawsze w dowolnej ilości" (F/67)

Durch diese Verschiebung des Wortes in wechselnde Kontexte wird die einmal aktualisierte sexuelle Konnotation wieder uneindeutig gemacht gemacht. Gleichwie man die Sache aus der Sicht der literarischen Produktion betrachtet - ob Gombrowicz von Anfang an "niemożność" in der Bedeutung "Impotenz" sagen wollte, oder ob er das zufällig in seiner eigenen Rede beobachtete "nie mogę" aufnimmt und entwickelt - charakteristisch für den Stil bleibt diese Ausbreitung einer semantischen Kristallstruktur, einer bestimmten Art von Textkohärenz. Diese Kohärenz, die an der Oberfläche entsteht, verdeckt Bedeutungsunterschiede in der Tiefe. Auf diese Dialektik gehe ich im Kapitel 12 (Sprechen und Gesprochenwerden) ein.

Intertextuell ist das "Nichtkönnen" bereits aus der Erzählung Przygody bekannt. Die bevorstehende Heirat scheitert hier daran, dass der Erzähler kurz vor der Hochzeit von der "Lust" heimgesucht wird, eine Ballonfahrt in stürmischer Nacht zu probieren:

"Chciałem tylko zażyć kołysania na gwałtownym wichrze - zapewniam, nie miałem żadnych innych intencji, żadnych złych pragnień." (Opow/116)

Gombrowicz ist hier ungehemmt symbolisch - der Sturmwind ist gar nicht der Sturmwind, sondern der "weiße Neger" (Przyg/116-17), der bereits für seine Initiation verantwortlich war, und "eigentlich" - füge ich hinzu - ist es die Leidenschaft, von der er nicht lassen kann. Nach den Erlebnissen mit den lüsternen, leprösen Wilden kann der Erzähler seiner unschuldigen Verlobten nicht mehr in die Augen sehen:

"skoro nie mogłem - to nie mogłem - i rozstałem się z tym, co się ze mną rozstało..." (Przyg/121)

Der letzte Versuch einer "normalen" Liebe ist Witolds Annäherungsversuch an Lena in K. Auch er scheitert an derselben "niemożność":

"nie to, że ja nie mogłem jej kochać wskutek tej świńskiej asocjacji z Kasią, nie w tym rzecz, gorzej, że ja nie chciałem jej kochać, nie miałem ochoty" (K/131)

Das Nicht-Können ist hier nur anders rationalisiert: es

ist die Assoziation der "schweinischen" Lippe Katasias mit Lenas Mund, die Witold die Lust verdirbt:

"Lena... dlaczego ja ją sobie skaziłem, wtedy, pierwszej nocy, na korytarzu, wargą Katasi" (K/130)

Witolds Verhältnis zu Lena ist eine deutliche Replik des Verhältnisses zwischen Józio und Zuta. Jetzt aber ist das Gefühl der Vergeblichkeit noch verstärkt durch die "niemożność" des Alters. In beiden Romanen wird der Versuch einer Annäherung geschildert. Die Ähnlichkeit dieser Szenen in ihrer Stimmung und sogar ihren Einzelheiten bestärkt den Zusammenhang:

"Podszedłem do niej - i stanąłem blisko, w odległości jednego do dwóch kroków, w milczeniu zaproponowałem siebie nie patrząc, ze wzrokiem cofniętym - pamiętam do dziś doskonale, jak podchodzę, jak stoje o krok od niej, na samej granicy przestrzennego okręgu, w którym ona się zaczyna, jak cofam wszystkie zmysły, żeby móc podejść jak najbliżej, i czekam, po co? - po to, żeby się nie zdziwiła wcale." (F/126)

Man vergleiche Witolds Rendezvous mit Lena in K:

"Stałem w cieniu, tuż przed domem, wśród drzew. Dłubałem w zębach korzonkiem trawy [in F: "w zębach gryzłem wykałaczkę" (F/124)]. Gorąco, ale powietrze rześwe. Obejrzałem się. O pięć kroków ode mnie Lena. Stała. Gdy ją tak zniemacka zobaczyłem, wydała mi się przede wszystkim mała - dziecinna - i rzuciła mi się w oczy jej bluzka zielonkawa, bez rękawów. Ale to był moment. Odwróciłem głowę, spojrzałem w inną stronę. - Ładnie. Prawda? Powiedziała, bo musiała coś powiedzieć będąc o pięć kroków. Ciągle nie patrzyłem na nią, niepatrzenie mnie zabijało, czy przyszła do mnie - do mnie - czy ona chce zacząć ze mną - to mnie przerażało, nie patrzyłem i pojęcia nie miałem, co począć, nie było nic do zrobienia, stałem, nie patrzyłem." (K/108).

Was in F "niemożność" hieß, wird in K als "Krankheit" bezeichnet. Diese semantische Veränderung mag biographisch

erklärbar sein; Gombrowicz erkrankte während seines Berlinaufenthalts schwer an Asthma (Anfang 1964); die Arbeit an K beendete er erst im Oktober 1964 in Vence:

"nic mi się nie chciało, ja miałem egzeme, byłem chory, nic, nic, napluć tylko, napluć jej w usta" (K/133)

Aber Witold sieht keinen Sinn darin, diese Krankheit zu überwinden. Schließlich sei auch sie ein Teil der eigenen Identität. Krankheit ist hier Metapher für die Abweichung:

"przecież i syfilityk chce być sobą, syfilitykiem, łatwo się mówi 'chcę wyzdrowieć', a jednak to brzmi obco, to jakby się powiedziało 'nie chcę być, kim jestem'." (K/154)

Ähnlich hat Gombrowicz schon vor dem Krieg in seiner Rezension der Autobiographie von Wells dessen Vision harmonischer, nicht drückender Sandalen statt der ärmlichen, engen Schuhe von heute kritisiert. Man könne nicht lieben, so Gombrowicz damals, ohne zu akzeptieren, was - man - ist (V/185).

Witolds "Krankheit" in K äußert sich auch in einem "zu geringen" Sein: "chorzy, nie dość będący" (K/109), also auch in der Scham, jenem Gefühl, das entsteht, wenn die narzisstische Euphorie schwindet (s. die Darstellung im Kapitel 4 – Die Semantik des Seins). Mit dieser Krankheit korrespondiert in K das Motiv des Sekundären, Abgeleiteten (der Mondschein), des Projiziertseins. Das "Haus am Rande" ist deshalb ganz und gar keine Manifestierung einer positiven "Anti-Form", wie van der Meer meint.

Schwaches Sein, Nicht-Können, Krankheit - all diese Begriffe weisen zurück auf den Kontext des Narzißmus. In seinem Anfang bedeutet "niemożność" die Unfähigkeit, sich selbst zu lieben. Diese Impotenz ist ein Ausdruck der dysphorischen Körperimago. Ein klares Indiz dafür ist der Kontext, in dem "nie mogę" in Fsk, der ersten Fassung von F, erscheint. Der Erzähler mustert dort sein Ebenbild voller Scham, aber zugleich mit sadistischer Akribie - wie "eine Kuh auf dem Jahrmarkt", wie "ein gefesselttes Schwein" und stellt fest, dass die einzelnen Körperteile, hier noch nicht als "Teile" benannt, sämtlich ihre Mängel haben. Dieser Anblick und die beschämte Reaktion des betrachteten Doppelgängers oder Spiegelbildes provoziert den Erzähler zu dem hysterischen Ausruf:

"- Ja nie mogę, ja nie mogę, nie mogę!" (Fsk/266)

b) "Sprostać" in I

Zur Stützung der weiteren Argumentation ziehe ich das Wort "sprostać" in I heran. "Niemożność" erhielt in F durch den wechselnden Kontext immer neue Bedeutungen. Eine ähnliche kontextbedingte Polysemie zeigt das genannte Verb, bei dem eine Verschiebung aus seinem "eigentlichen" Zusammenhang zu beobachten ist. Die Berechtigung des Wortes "eigentlich" wird sich im Folgenden erweisen.

Inocenty macht dem Fürsten Andeutungen über seine "Liebe" zu Iwona. Als der Fürst nachfragt, zögert Inocenty und sagt:

"Kiedy widzę już, że nie będę mógł sprostać." (I/27)

Interessant ist, dass das Wort selbst sogleich zum Gegenstand einer metasprachlichen Diskussion gemacht wird. Der Kämmerer fragt:

"Sprostać? Sprostać? Cóż to wyrażenie głupie - sprostać?" (I/27)

Auf diese Weise werden bei Gombrowicz häufig gerade die Wörter problematisiert, die Träger einer besonderen Bedeutung sind ("napierać się" in O, "pobra..tać się" in F).

Inocenty erwidert:

"Sprostać temu, co zacząłem." (aaO.)

Diese Antwort ist nun auf raffinierte Weise doppeldeutig. Ihr erster Sinn ist: Inocenty verläßt der Mut, sich weiter zu erklären. Ihr zweiter, tieferer Sinn ergibt sich erst aus dem folgenden Dialog. Wie sich herausstellt, ist Inocenty nicht "verliebter" in Iwona, als Józio in Zuta:

"Kochamy się, bo ona tak samo mi się nie podoba jak ja jej, i nie ma nierówności." (I/28)

In diesem Kontext erst entfaltet das nicht "gerecht werden können" seine eigentliche Bedeutung - es meint die gleiche "Impotenz", die auch Józio gegenüber Zuta empfindet: "nie będę mógł sprostać" und "niemożność" bezeichnen den gleichen Bedeutungszusammenhang. Interessant ist auch hier, dass das Wortzeichen verschoben ist, aber nicht so weit, dass der Zusammenhang nicht mehr zu erkennen wäre. Dieses Spiel von

syntagmatischer Nähe und Bedeutung ist außerordentlich charakteristisch für Gombrowiczs Stil. Ich gehe im Kapitel 13 (Abschnitt Nähe und Identität) darauf ein.

Die in dem Wort versteckte Doppeldeutigkeit expliziert Gombrowicz selbst in seinem Vorwort zu Iwona:

"Książę, który także to widzi, nie może się przeciwstawić, gdyż sam czuje się niedorzeczny wobec Iwony (nie może pokochać jej), i to odbiera mu zdolność oporu." (Einleitung zur Iwona im "Skamander", zit. nach Dzieła T. VI, S. 325).

Prinz Filip kann Iwona nicht lieben, und deshalb kann er keinen Widerstand leisten. Diese Begründung gehört zu Gombrowiczs Pseudologismen, die ich im Abschnitt Alogismen (Kapitel 7) behandle. Es handelt sich dabei um Syllogismen, deren formaler, an der grammatischen Oberfläche durch entsprechende Junktive markierter Logik eine Unklarheit oder gar Abstrusität des Sinns gegenübersteht. Auch hier ist der Anschluß "i to" kausal zu verstehen. Warum aber raubt es Filip die Widerstandsfähigkeit, dass er Iwona nicht lieben kann? Und - Widerstand ("opór") wogegen? Gegen Iwona? Dann wäre nach normalem Verständnis gerade das mangelnde Verliebtsein beste Voraussetzung. Ohne nähere Bestimmung ist dieses Wort für jede Deutung offen. Auch Józio in F ging es darum, "Widerstand" zu leisten - gegen die Oberschülerin. Das hieß aber dort, sich ihres "Stils", ihrer "Reize", ihres "Zauber" (F/144) zu erwehren:

"Ha, teraz już wiedziałem, jak się zabrać do jej stylu! [...] Kto uwierzy, że chichot podziemny Młodziaka przywrócił mi zdolność oporu?" (F/148)

Von diesem Ort aus wird die doppelte Logik des oben zitierten Pseudologismus, die sich lexikalisch in der Doppeldeutigkeit von "zdolność oporu" verdichtet hat, klarer. In der ersten, "sichtbaren", auf der Hand liegenden, Bedeutung, d.h. im Kontext des vorausgehenden Gedankens (Iwona bedroht den Königshof) bezieht sich das "odbiera mu zdolność oporu" auf den Widerstand gegen Iwonas zersetzende Wirkung. In einer zweiten Bedeutung jedoch, die durch das intertextuelle Echo von F verstärkt wird - meint es die Abwehr von Iwonas Reizen. "Zdolność oporu" hat in der als parole verstandenen Intertextualität Gombrowiczs eine Bedeutung erhalten, die eine eigene Art von langue konstituiert.

Das scheint auf den ersten Blick widersinnig, denn Iwona

ist so abstoßend, dass sich jede Gegenwehr von Filip's Seite erübrigt. Trotzdem hat der Prinz sich mit ihr verbunden:

"Nie poddam się temu, będę ją kochał! - rzuca wyzwanie swej naturze i zaręcza się z Iwoną." (Dz4/39)

Aber gerade weil er keinen Widerstand leistet, hat er das Tabu gebrochen. Betrachtet man das Verhältnis Filip-Iwona in I als Realisierung der Invariante einer psychologischen Konstellation, die auch in den Beziehungen Erzähler-Braut in Przyg, Józio-Zuta (F) und Witold-Lena (K) sowie in kleineren Episoden wie des Königs und seiner Braut in Bankiet, zum Ausdruck kommt, so erkennt man, dass überall der mit "opór" bezeichnete Widerstand eine Rolle spielt, aber in jedem Fall auf andere Art dargestellt wird. Der Held in Przyg entzieht sich durch Flucht, Józio in F gelingt es nach anfänglicher Verliebtheit ("Byłem zakochany.", F/135), "sich" Zutas Stil zu verderben. Witold in K raubt sich die Lust auf Lena, indem er sie mit Katasias "verderbter" Lippe assoziiert. In I nun ist der Widerstand, den alle anderen Helden noch selbst leisten, in Iwona hineinprojiziert. Sie ist nicht attraktiv, weil sie häßlich ist. Gerade das erlaubt die gefährliche Annäherung (die Verlobung). Weder Józio noch die Erzähler in Przyg und K erliegen den verbotenen Reizen. Nur in I ist dieser Damm gebrochen - der Prinz hat sich verlobt! Die Sanktionen für diese Verletzung des Tabus lassen nicht auf sich warten. Sie nehmen in dem Drama Gestalt an nach allen Möglichkeiten, die die Gattung bietet: Als drohender Zerfall sämtlicher bis dahin selbstsicherer, glänzender Formen des Hofes. Iwonas "biologische Dekomposition" (Dzieła T. VI, S. 325) wirkt ebenso zersetzend wie Pampeles detailverhaftete Schüchternheit.

Sobald der Held seine Selbstliebe, seine narzisstische Identifizierung verrät und den Reizen der Frau erliegt, zerbricht seine Welt in Stücke (in der Sprache von F gesagt: in Teile). Wir erkennen hier deutlich die Dialektik von Selbstliebe und Zerstückelungsangst, in die Sprache des Dramas umgesetzt.

Als eigentlicher, tieferer Doppelsinn von "niemożność" ergibt sich hiernach:

1. Ich kann nicht (die Frau lieben, weil ich nicht darf).
2. Ich kann nicht (mich wehren gegen ihre verbotenen Reize).

### c) Psychologische Deutung

Bis zu diesem Punkt ist die Deutung ohne psychologische

Folien ausgekommen. Wodurch ist nun aber diese "ruhelose Flucht vor dem Weibe" (Freud Werke Bd. 1.247), die Gombrowicz hier in verschiedenen Brechungen und Entstellungen schildert, verursacht? Der Neigung der "Invertierten" zum eigenen Geschlecht, so schreibt Sigmund Freud in den Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie (1910), gehe eine frühe, intensive Bindung an die Frau (meist die Mutter) voraus. Nach deren Überwindung ("opór"!) identifizieren sich diese Personen - Freud spricht ganz offensichtlich nur von männlichen Homosexuellen - mit der Frau und nehmen sich selbst zum Sexualobjekt. Sie suchen dann jugendliche und der eigenen Person ähnliche Männer, "die sie so lieben wollen, wie die Mutter sie geliebt hat." (Werke Bd. 1.247) In dem Aufsatz Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci (1910) schreibt Freud entsprechend:

"Der Knabe verdrängt die Liebe zur Mutter, indem er sich selbst an deren Stelle setzt, sich mit der Mutter identifiziert und seine eigene Person zum Vorbild nimmt, in dessen Ähnlichkeit er seine neuen Liebesobjekte auswählt. Er ist so homosexuell geworden; eigentlich ist er in den Autoerotismus zurückgeglitten, da die Knaben, die der Heranwachsende jetzt liebt, doch nur Ersatzpersonen und Erneuerungen seiner eigenen kindlichen Person sind, die er so liebt, wie die Mutter ihn als Kind geliebt hat. Wir sagen, er findet seine Liebesobjekte auf dem Wege des Narzißmus [...] Tieferreichende psychologische Erwägungen rechtfertigen die Behauptung, dass der auf solchem Wege homosexuell Gewordene im Unbewußten an das Erinnerungsbild seiner Mutter fixiert bleibt. Durch die Verdrängung der Liebe zur Mutter konserviert er dieselbe in seinem Unbewußten und bleibt von nun an der Mutter treu. Wenn er als Liebhaber Knaben nachzulaufen scheint, so läuft er in Wirklichkeit vor den anderen Frauen davon, die ihn untreu machen könnten." (Werke 1978.2.163-64).

Was immer man gegen eine solche psychologische Deutung als einer Reduzierung einwenden kann, ihre interpretatorische Mächtigkeit ist unbestreitbar. Wendet man den letzten Satz des obigen Freud-Zitats auf Józios Erlebnisse mit Zuta Młodziakówna und das darauf folgende "Nachlaufen" hinter dem Bauernbengel an, so wird dies mehr als deutlich.

Die Mutter müßte demnach eine zentrale Gestalt in der Psychologie dieses Autors sein. In diesem Sinne könnte man auch Danuta Daneks folgende Bemerkung verstehen:

"Problem matczyzny jest najgłębszym problemem twórczości Gombrowicza" (Danek 1984.726)

Sagt nicht Gombrowicz selbst, dass es vielleicht seine Mutter war, die ihm jede Liebe ausgetrieben habe:

"I jeszcze: zupełnie niezdolny byłem do miłości. Miłość została mi odebrana na zawsze i od samego zarania, ale nie wiem, czy to dlatego, że nie umiałem znaleźć na nią formy, właściwego wyrazu, czy też nie miałem jej w sobie. Nie było jej, czy ją w sobie zdusiłem? A może matka mi ją zabiła?" (Dz4/23)

Ein ästhetischer Imperativ gebiete es ihm, seine Mutter nicht zu lieben, sagt Gombrowicz an anderer Stelle. Schön könne er nur als Waise sein (Tagebuchentwurf 1954, s. das Zitat im Kapitel 18 (Die Schönheit)).

Bei dieser Andeutung einer psychologischen Deutung soll es hier bleiben. Wichtig war, an einigen ausgewählten Beispielen zu zeigen, mit welchen Mitteln Gombrowicz Unbestimmtheit erreicht. Die durch wechselnde Kontexte bedingte Polysemie von "niemożność" in F, die syntagmatische Verschiebung von "sprostać" und die Mehrdeutigkeit von "zdolność oporu" in I waren konkrete Beispiele für jene Verfahren, die den Stil dieses Autors insgesamt prägen.



## 9.

**Syntaktisch bedingte Uneindeutigkeit**

In Kapitel 13, Abschnitt Nähe statt Identität, behandle ich syntagmatische Zusammenhänge, die über den Satz hinausgehen und dennoch so etwas wie eine quasi-prädikative Struktur bilden. An dieser Stelle geht es um die syntaktisch bedingten Fälle von - vorübergehender oder bleibender - semantischer Ambiguität.

1) Retardierung

Wenn der Satz nicht abgeschlossen wird, entsteht unter bestimmten Voraussetzungen Mehrdeutigkeit im Sinne einer Offenheit der Bedeutung. Dabei kann es sich um ein vorübergehendes Stocken oder um den völligen Abbruch handeln. Dieser Abbruch trägt in der klassischen Rhetorik den Namen Aposiopese: (gr. apo-siopan: verstummen)

Wird der Satzabschluß nur verzögert, so kann man mit Dawid Hopensztand, der sich hierin auf Viktor Šklovskijs O teorii prozy beruft, von einer "Retardierung" oder "gradualen Komposition" sprechen (Hopensztand 1946.311). Diese Art von "retardierender Syntax" hat Hopensztand als "mowa in statu nascendi" bezeichnet und in der Prosa von Kaden-Bandrowski nachgewiesen (Hopensztand 1946.310). Für Podraza-Kwiatkowska ist die "składnia retardacyjna" ein gemeinsames Kennzeichen jener stilistischen Richtung, zu der sie Magnuszewski, Berent und Kaden rechnet (Podraza-Kwiatkowska 1961).

Auch Jerzy Jarzębski (1983.326, 333) weist mehrfach auf die Retardierung bei Gombrowicz hin.

Das Stocken des Satzes, graphisch markiert durch Gedankenpunkte, schafft eine Sinnoffenheit in der syntagmatischen Abfolge des Satzes: der bisher aufgebaute Sinn bleibt unvollendet in der Schweben, der Verstehensprozeß stockt in der Zeit. In der Terminologie der linguistischen Datenverarbeitung würde man hier von einem Parser-Problem sprechen. Eine virtuelle Mehrdeutigkeit wird erzeugt. Welche Funktionen die Retardierung erfüllt, wurde bereits mehrfach gezeigt:

- viele Wortwitze in F u.a. nutzen die vorübergehende Offenheit des Sinnes an einer bestimmten Position des Satzes, um eine Fehldeutung zu provozieren:

"czyż bowiem stróżak nie jest właściwie parobkiem w klatce, parobkiem w klatce schodowej?" (F/203)

Beim einfachen Wortwitz wird diese Fehldeutung korrigiert. Interessanter und recht eigentlich charakteristischer für Gombrowicz wird es, wenn der erste Sinn nicht korrigiert wird, sondern umgekehrt erst die Fortsetzung die ungewöhnliche Deutung erzwingt, wie das bei dem Verb "był" (in P/12) der Fall war. Die Retardierung ist neben der parallelen Benutzung von syntaktisch wohlgeformten und abweichenden Strukturen eines der wichtigsten Mittel Gombrowiczs, um semantische Abweichungen geschickt einzuführen.

Für diese Erscheinung liegen demnach, von den einfachen Wortwitzen abgesehen, zwei grundsätzliche Interpretationsmuster nahe:

- die erste, am treffendsten mit dem Begriff Rede in statu nascendi bezeichnet, geht davon aus, dass die Rede etwa gleichzeitig mit dem Gedanken erarbeitet wird und ihr Abbruch eine Unschlüssigkeit oder Schwierigkeit der "satzbildenden Operation" (zu diesem Terminus vgl. auch Ingarden 1972.105, 386) bedeutet; also in synchronischer Sicht das, was Klemensiewicz für die diachronische Entwicklung der Satzgestaltung beschreibt:

"Przytoczone fragmenty pokazują, jak w ciężkim nieraz zmaganiu się z opornym nawałem zawartości myślowej dojrzała owocnie sprawność operacji zdaniotwórczej." (Klemensiewicz 1981.425)

Dies finden wir dort, wo die "Schaffung der Wirklichkeit" im Prozeß des Erzählens selbst thematisiert wird. Gombrowicz selbst erklärt damit die Holprigkeit und "Künstlichkeit" des Stils von K: "Ta powieść jest o samym stwarzaniu się tej historii, o stwarzaniu się rzeczywistości, o tym jak ona niezdarnie, kulawo, rodzi się ze skojarzeń naszych..." (Dz4/133) Dieses Verfahren hat einiges mit der Nachahmung lebendiger Rede gemein.

- Die zweite Interpretation deutet das Abbrechen oder Stocken als Zeichen für eine Hemmung oder eine besondere psychische Bewegung des Erzählers, nach einer typischen Definition: "Verschweigen des Wichtigen unter affektbetontem Abbruch der Rede" (Braak 1974.41). Diese Art ist charakteristisch für jene stilistische Strömung bei Gombrowicz, die ich als "Rede der Begierde" bezeichne. Die Aposiopese ist in diesen Fällen ein Mittel der Emphase: "Die emphatische Aposiopese [...] nutzt die Vermeidung der vollen

Äußerung [...] dazu aus, den Gegenstand als größer, furchtbarer, eben unaussprechbar hinzustellen [...] Eben dies Verhältnis der geringen Äußerung zur ahnungsvollen Hinstellung eines großen Inhalts ist das Phänomen der Emphase." (Lausberg 1990.439-440). Ausgesprochen deutlich ist dieses Verfahren in P:

to... no, ciemność uważa pan... ciemność jest czymś...  
wytrącającym z... (P/87)

In keinem Roman gibt es so viele "drei Pünktchen" wie hier, in keinem ist auch das Wort "ciało" so häufig - der Gegenstand verlangt nach Emphase.

## 2) Referentielle Mehrdeutigkeit

Unter diesem Begriff ist eine Mehrdeutigkeit zu verstehen, die durch die Unklarheit des Referenzobjekts verursacht wird. Solche Mehrdeutigkeiten sind meist an Pro-Formen gebunden. Wenn es in O heißt:

"On zaś ruszał się w tym kącie." (O/472)

- und man, bevor es klärend - aber nicht völlig eindeutig! - heißt: "I gwizda!" denkt, das Handtuch ist gemeint, so haben wir es mit genau dieser referentiellen Mehrdeutigkeit zu tun. Die referentielle Mehrdeutigkeit bewirkt zugleich eine metaphorische Inbezugsetzung von Leszczuk und dem Handtuch, die durch andere polyseme Lexeme, insbesondere die oben angesprochene globale Zweideutigkeit der "Anormalität" in O, verstärkt wird.

### a) Kataphora oder Schein-Anaphora

Nicht selten finden wir bei Gombrowicz Fälle einer absichtlich offengelassenen Referenz des Pronomens, das dann gleichsam wie anaphorisch erscheint, bei dem aber der anaphorische Bezug entweder ganz fehlt oder verdunkelt ist. Als Kataphora wird der "Gebrauch der Pro-Form vor dem koreferenten Ausdruck" bezeichnet (Beaugrande/Dressler 1981.65). Bei Gombrowicz weicht diese Form der Voranstellung der Pro-Form jedoch so sehr vom üblichen Gebrauch ab, dass man statt von einer Kataphora treffender von einer Schein-Anaphora sprechen sollte:

"Uwielbiali Ja? Tak, ale i przeklinali. Kochali? Tak, ale i nienawidzili." (Dz2/23). (Gemeint ist "ojczyzna").

Ein ähnlicher Fall liegt vor in P:

"I kto wie, czy do mnie był pisany, czy do Niej - żeby wiedziała, iż nie zamierzamy ustąpić - on poprzez mnie z Nią rozmawiał. [...] Och, jak on udawał w tym liście, że pisze w tajemnicy przed Nią - gdy naprawdę pisał, żeby Ona się dowiedziała!" (P/114-115)

Gemeint ist hier, wie man dem vorausgehenden Brief Fryde-ryks entnehmen kann, "die Natur"; der anaphorische Bezug ist also deutlich. Schon die Großschreibung ist aber ein Indiz, dass das Pronomen hier eine mehr als anaphorische Funktion hat. Die Hervorhebung des - grammatischen - weiblichen Geschlechts bei der durch die Entfernung vom Bezugswort ("natura") zunehmend dunkleren Referenz verursacht eine Anthropomorphisierung, die den Diskurs des Erzählers metaphorisierend unterstützt.

Im folgenden Zitat hat die Kataphora eine leicht verächtliche Färbung:

"Ja osobiście nie umiałem sobie dać z nimi rady - mowa o kobietach" (Wspom/139)

Oder:

"zaludniło się, mijaliśmy ich, tych ludzi pojawiających się" (P/55)

Eine Folge ist zunächst, dass die gewöhnliche Funktion der Erzählung in der Prosa "aufgerauht", verfremdet wird. "Die Kataphora fügt ein momentanes Problem in die Oberfläche des Textes ein", heißt es bei Beaugrande/Dressler (1981.66). Diese Aufrauung und Erschwerung der Wahrnehmung teilt die Kataphora mit anderen Verfahren, z.B. der Aposiopese. Manche Fälle machen auch den Eindruck, als entspreche der sprachlichen Darstellung eine verzögerte, erschwerte Wahrnehmung durch den Blick des Erzählers:

"leżał na nim ktoś, kobieta" (K/10-11)

In diesem Falle ist die syntaktische Form tatsächlich Ausdruck einer Wahrnehmungsschwierigkeit:

"To Lena, jeszcze niedość przeze mnie zobaczona" (K/12).

### 3) Verfremdung der dargestellten Wirklichkeit

Mit dem Automatismus der sprachlichen Darstellung wird auf diese Weise auch die Fraglosigkeit der normalen, sichtbaren Wirklichkeit problematisiert und "unheimlich" gemacht. Es wird suggeriert, dass das auf den ersten Blick Sichtbare nur eine Maske sei, hinter der sich etwas Anderes, umso Bedeutsameres (und Bedrohliches) verbirgt. Auf die Bedeutung der Maske bei Gombrowicz gehe ich in dem gleichnamigen Kapitel (15) ein.

Eine vergleichbare Wirkung hat es, wenn Gegebenheiten dieser Wirklichkeit, die normalerweise implizit in der Struktur der sprachlichen Äußerung verborgen sind, noch einmal expliziert werden. Bei der Redundanz der Seinsbehauptung im abweichenden Gebrauch der Kopula (Kapitel Seinssemantik) ist dieses Phänomen sehr deutlich geworden. Auch der sprachliche Ausdruck einer Sinneswahrnehmung (hier: des Hörens), die normalerweise von einer Inquit-Form wie "mówił" schon mit ausgesagt wird, verfremdet die Darstellung:

"Zagadnąłem furmana aby usłyszeć własny głos: - No, co tam? Spokojnie u was?  
I usłyszałem, że mówił: - Póki co spokojnie." (P/13)

Hinzu kommt hier, dass der Fuhrmann mit dem Rücken zum Hörer sitzt. Unwillkürlich denkt man an den Satz aus der Erzählung Ban:

"twarze marynarzy nie podobają mi się, choć widuję tylko ich grzbiety" (Ban/142)

Eine ähnliche Verfremdung ergibt sich aus der Explizierung einer Ortsveränderung, die bereits in der Bedeutung des Verbalpräfixes enthalten ist:

"Odszedłem tj. odszedłem od miejsca, w którym byłem"  
(K/110)

Ein anderes Beispiel für derartige Verfremdungseffekte ist der Gebrauch von "jednocześnie" bei Gombrowicz in Fällen, wo die Gleichzeitigkeit eigentlich schon aus dem erzählerischen Neben- und Nacheinander der Sätze hervorgehen sollte:

"Słońce łapką swoją przymruża mi oczy, a jednocześnie spaceruję między drzewami, ale Sergio coś mówi..."

(Dz1/138)

Die Feststellung der Gleichzeitigkeit ist hier redundant, aber diese Redundanz ist nicht informationslos. Da die Gleichzeitigkeit von zwei Ereignissen normalerweise dann betont wird, wenn sie sich an weit voneinander entfernten Orten abspielen, ("zur gleichen Zeit in Sydney..."), suggeriert der Gebrauch dieser Konjunktion hier einen Bruch in der Wirklichkeit, der solcher Ferne entspricht.

a) "ale"

Die adversative Konjunktion "ale" oder ihre Variante "lecz" eignen sich zunächst sehr zur Konstruktion von in sich widersprüchlichen Äußerungen, bei denen der zweite von zwei parataktischen Aussagesätzen dem ersten widerspricht, und ist darin bei Gombrowicz formales Mittel des Paradoxons:

"błyszczało od słońca, ale czarne, czerń drzew" (K/8)

"Księżyc wypływał zza chmur, lecz nie był to księżyc, tylko pupa." (F/267)

Derartige Syntagmen sind als Ganzes eigenartig genug und charakteristisch für Gombrowicz, die Funktion der Adversativ-Konjunktion bleibt hier aber noch im Rahmen der Norm. Sie wird erst dann auffällig, wenn zwischen den beiden adversativ verbundenen Satzteilen oder Sätzen kein Widerspruch, ja nicht einmal eine logische Verbindung zu erkennen ist:

"I szepnął:

- Najgorzej, że nie ma dokąd wiać!

Ale lampa." (P/15)

Was wird hier adversativ gegenübergestellt? Die Lampe und Hipolits Äußerung? Die Wahrnehmung der Lampe durch den Erzähler und die Tatsache, dass Hipolit flüstert? Jede Deutung, hier noch erschwert durch die elliptische Form des letzten Satzes, läßt Rätsel offen. Dieser enigmatische Gebrauch der Adversativkonjunktion, der viel mit der von Bolecki beschriebenen Funktion der Konjunktion "a" zu tun hat (s. Kapitel 16, Transformation und Stil), findet sich in allen Prosatexten, seine Häufigkeit nimmt in den letzten Romanen und Tagebüchern noch zu. Man kann sagen, dass er einen - rätselhaften - Gegensatz zwischen der Gedanken- und Wahrnehmungs-

welt des Erzählers und der dargestellten Wirklichkeit konstruiert. Auch hier ist wieder auf die semiotische Struktur der Maske zu verweisen. Das Verhältnis scheint häufig das von zwei verschiedenen Welten zu sein. Die gedanklichen Konstruktionen des Erzählers (in K etwa seine Assoziation der Münder) machen die Existenz eines "realen" Mundes zum Problem, so dass plötzlich die ganze Seinsheteronimität (Ingarden), d.h. die ontische Abhängigkeit der dargestellten Wirklichkeit vom Diskurs des Erzählers deutlich wird:

"Usta jej, widziane przez mnie, usprawiedliwione były wymiotowaniem - dlatego patrzyłem na nie" (K/146)

Entspricht die Funktion dieses "usprawiedliwione" dem abweichenden "ale" bei Gombrowicz, weil es die Gedankenwelt des Erzählers mit der realen, dargestellten Wirklichkeit in Bezug setzt, so ist das folgende dem normalen Gebrauch von "ale" äquivalent, weil es zwei Phänomene auf einer Wirklichkeitsebene - Alkoholgenuß und Erbrechen - in Verbindung bringt:

"Wymiotowanie jego, szpetne, biedne, było usprawiedliwione. Upił się." (K/146)

## 10.

### Mehrdeutigkeit auf der Textebene

#### Beethoven und die Form

Mehrdeutig können nicht nur einzelne Wörter, sondern auch ganze Texte sein. Paul Ricoeur sieht den Unterschied zwischen Allegorie und Metapher darin, dass in der ersten alle Wörter einen metaphorischen Sinn haben, während es sich bei der zweiten um einen Satz oder einen gleichwertigen Ausdruck handle, in dem bestimmte Worte metaphorisch gebraucht sind, andere dagegen nicht. Kafkas Schloß sei aus diesem Grunde keine Metapher (Ricoeur 1983.146). Dies entspricht der Feststellung, dass der Text der Allegorie als Ganzes kohärent sein könne:

"Poziom dosłowny [alegorii] może być w pełni czytelny i bez komentarza, czyli inaczej mówiąc spójny." (Ziomek 1990.241).

Beide Autoren haben hier die sogenannte "vollkommene Allegorie" (tota allegoria) im Sinn, in der keine lexikalische Spur des "Ernst-Gedankens" - so nennt H. Lausberg den von der Allegorie "eigentlich" gemeinten Gedanken - zu finden ist (Lausberg 1990.442). Dies ist aber nur die eine Form der Allegorie. Die andere, die "unvollkommene" (permixta apertis allegoria, Lausberg aaO.) verrät die unter der wörtlichen Ebene liegende Bedeutung durch lexikalische Signale, die dem "Ernst-Gedanken" zuzordnen sind. In diesem Falle ist auch die Allegorie nicht kohärent:

"'Składnia' alegoryczna charakteryzuje się brakiem koherencji, tendencją do łączenia elementów niejednorodnych." (Abramowska 1977.138).

Diese Bemerkungen gelten nun auch für jene Art der metaphorischen Rede bei Gombrowicz, die ich im Folgenden am Beispiel seiner Ausführungen über die Beethovensche Form aus dem Dz von 1960 (XVII) erläutern will. Sie stehen unter der Quasi-Überschrift: "Die Beethovensche Form und ihr Drama in der Geschichte" (Dz2/191). Die wörtliche Lesart ("poziom dosłowny") als Traktat über die musikalische Form, die von Jahrhundert zu Jahrhundert immer abgehobener, komplizierter und "formaler" wird und sich dabei immer mehr von den inspirativen Quellen der Musik entfernt, ist zunächst durchaus möglich und in sich "kohärent".

Zu Beethovens Zeiten, so Gombrowicz, habe die Musik in "Frische, Üppigkeit und Jugend" gestanden, "gesegnete Zeiten" seien es gewesen, in der "die Form den Menschen wohlgesonnen" war. "Aber die Form wäre nicht unser Fluch, hätte sie dieser Liaison lang



lang zugeschaut." (Tagebuch.618). "Sättigung" sei ein Grund dafür gewesen, dass die Komponisten immer entlegener, unfruchtbarere Felder bestellen mußten. "Was soll man erst von Debussy, Strawinsky und all den anderen, späteren sagen, die von ihr, der Form, noch weiter hinausgeworfen wurden, dorthin wo harte Scholle, Fels und Brache liegen - Arbeit im Schweiß des Angesichts" (Tagebuch.619).

Immer wieder spricht Gombrowicz von der Form als einer wirkenden, quasi-lebendigen Kraft; "die Form" ist es, die aus der Idylle vertreibt, "die Form" "deformiert", indem sie sich gegen den Menschen wendet (Dz1/193), sie ist die Ursache für Verengung, Beschränkung, Konzentrierung, Erschwerung (Dz2/193).

Ist es aber nicht vielmehr so, dass gerade die eingefahrene, alte Form den frischen und unverfälschten Ausdruck verhindert? Es ist sehr aufschlußreich, eine in der gleichen Begrifflichkeit gehaltene, aber doch in eine ganz andere Richtung gehende Deutung desselben Phänomens wie eine Folie über Gombrowiczs Ausführungen zu halten. Als geeigneter Text bietet sich Umberto Ecos Aufsatz "Form als Engagement" (Eco 1990) an. Eco geht von Hegels Entfremdungsbegriff und Marxens Kritik desselben aus und kommt zu der "Entfremdung innerhalb der formalen Systeme" (op.cit. 161). Der Künstler, so Eco, entfremdet sich und sein Publikum an die abgenutzten Formen der Sprache, wenn er ein bestehendes sprachliches System einfach übernimmt. Dies gilt für alle Formen der Kunst, auch für die Entwicklung der Musik. So bricht Debussy aus dem tonalen System aus, weil "die tonale Grammatik ihn gegen seinen Willen dazu zwingt, Dinge zu sagen, die er nicht sagen will." (op.cit.163).

Hier ist also die Form etwas, das immer wieder aufgebrochen und erneuert werden muß:

"Der Komponist weigert sich, das tonale System zu akzeptieren, weil er sich in ihm nicht nur an eine konventionelle Struktur entfremdet fühlt; er fühlt sich entfremdet an eine ganze Moral, eine soziale Ethik, ein theoretisches Weltbild der Art, wie es in diesem System sich ausgedrückt hat." (Eco 1990.165).

Wie verhält sich nun Gombrowiczs Traktat zu dieser Deutung? Zunächst einmal besitzt die Darstellung mit einer "vitalisierten" oder "anthropomorphisierten" Form nicht Ecos theoretisches Niveau. Für Gombrowicz repräsentiert Beethovens Musik einen quasi paradiesischen Urzustand:

"Wälder, Haine, Bäche und Quellen, blühende Wiesen und rauschende Ährenfelder - Frische, Üppigkeit, Jugend, wunderbar fruchtbarer Boden - Naturmusik war das, Gott zum Gefallen"

(Tagebuch.618).

Eco widerspricht. Er erkennt auch bei Beethoven schon ein konventionalisiertes, gesetztes Ausdruckssystem: "niemand glaubt heute mehr an die Tonalität als 'natürliche' Gegebenheit" (Eco 1990.162-63).

Für Gombrowiczs Annahme einer "erstgeborenen" Unschuld und Natürlichkeit, die zunehmend in die Zange der formalen Zwänge gerät, gibt es nun zwei Deutungsmöglichkeiten. Man kann sie, wie gesagt, als theoretische Schwäche der Darstellung bei Gombrowicz vernachlässigen und sagen: Dieser Autor liebt eben die großen rhetorischen Bögen und verblüffenden Paradoxa. Man kann sie aber auch als Indiz für eine zweite Aussage nehmen, die unter der Oberfläche des Textes über die Geschichte der musikalischen Form verborgen ist. Diese zweite Bedeutung bzw. dieser Untertext werden signalisiert durch Formulierungen wie die folgende: Beethovens Musik, so Gombrowicz, war "die einzige [...], die der Menschheit wirklich gelungen ist, die wirklich zu bezaubern vermag..." (Tagebuch.625).

"Er bezaubert - darum müssen wir ihn uns vermiesen."  
(Tagebuch.625).

Ohne Schwierigkeiten erkennen wir hier jenes Paradoxon wieder, das charakteristisch sowohl für Gombrowiczs Psychologie als auch seine Rhetorik ist, und das Gombrowicz an dieser Stelle auch als solches benennt:

"Paradox wird das nur jemand finden, der sich des Grauens der Lage nicht bewußt ist - dass wir uns in der Gewalt der Form befinden, die nach eigenen Gesetzen lebt, unabhängig von uns und unserem Geschmack." (Tagebuch.625-626)

Nicht psychologische Antriebe zwingen uns zur Abkehr von dem Geliebten, sondern "die Form", die zum Zwecke ihrer Entwicklung alle bisherigen Errungenschaften zertrümmern muß:

"besonders jene, die den Menschen so bezauberten, in die die Menschheit verliebt war, jene, die... bestrickten..."  
(Tagebuch.626)

An dieser Stelle bricht nunmehr der Untertext deutlich hervor; er verrät sich durch Schlüsselwörter wie "zakochała", durch die Aposiopese (drei Pünktchen, abgebrochene Syntax), die lautliche Strukturierung (k...k) als stilistisches Merkmal der "Rede der Begierde", die ich zusammenfassend im Kapitel 18 (Die Schönheit) behandle. Ihren Höhepunkt findet dieser Durch- und Ausbruch im letzten Absatz des Traktats, in dem die zweite Bedeutung ungeschminkt zum Vorschein kommt:

"Verdammt dazu, uns unsere reinsten Wonnen zu vereckeln und andere, widerwärtige auszudenken, die uns quälen, die wir nicht ertragen - und zudem noch gezwungen, uns für sie zu begeistern, als wäre das unsere wahre Liebe - künstlich in dieser Selbstvergewaltigung, künstlich und vergiftet mit unserer quälenden, ekelhaften, widerwärtigen Kunst, die wir nicht erbrechen dürfen!" (Tagebuch.626)

Hier erscheinen nun die eingangs erwähnten lexikalischen Signale. "Verliebt", "Liebe", "Lust", "Selbstvergewaltigung / Selbstbefriedigung" - das sind ungewöhnliche Vokabeln für eine musikgeschichtliche Abhandlung. Sollen diese Ausführungen noch metaphorisch für die Verknöcherung der musikalischen Form stehen, so ist zumindest der *sensus litteralis* dermaßen verselbständigt und dominant, dass man die Beziehung zwischen Thema (Musik) und Rhema (Liebe) ohne Schaden umkehren kann. Nichts steht hier mehr der Behauptung im Wege, dass Gombrowicz im Kleid der Thesen über die musikalische Form "eigentlich" über die Zwänge spricht, die er an seiner eigenen Liebe oder Erotik erfahren hat. Die Klage über die Entfremdung von der und durch die musikalische Form ließe sich so lesen als Klage über die zunehmende Entfremdung vom Quell der eigenen Lust. Hier zeigt sich an einem Beispiel, welche unterirdischen semantischen Komponenten der Begriff der "Form" bei Gombrowicz hat, und dass es sich dabei keineswegs nur um einen theoretischen Begriff, sondern auch um eine poetische Metapher handelt.

Der Text über die Musikgeschichte wird bei Gombrowicz nicht zum bloßen Zeichen entwertet; der Zusammenhang zwischen sichtbarem Text und Untertext hat hier einiges gemein mit der figuralen Struktur: Figur und Erfüllung "bedeuten" sich zwar gegenseitig, aber "ihr Bedeutungsgehalt [schließt] keineswegs ihre Wirklichkeit aus" (Auerbach 1982.187). Man könnte auch von einer "Doppelsinnstruktur" sprechen (vgl. Iser 1991.430). Keine der beiden Bedeutungsebenen in Gombrowiczs Beethoven-Traktat ist nur Zeichen, nur "Spiel-Gedanke", der auf einen "eigentlichen" Gedanken verweist (Lausberg 1990.441). Die Theorie der Form, hier dargestellt am Beispiel der Musikgeschichte, läßt sich nicht auf den erotischen Untertext reduzieren. Wohl aber muß dieser mitgelesen werden. Erst aus solcher Doppeldeutigkeit bezieht der Text seine spezifische, volle Bedeutung. Umgekehrt leiden Passagen, in denen diese verborgene, körperlich-erotische Bedeutungsebene kaum mehr aktualisiert oder ganz verstummt ist, an einer seltsamen Leblösigkeit. Ihnen fehlt dann

das für Gombrowiczs Stil so wichtige Oszillieren der Bedeutungen. Ich denke hier vor allem an die Belehrungen für "das polnische Volk" im Dz. Hier sind die ursprünglich ganz persönlichen, an das erotische Objekt gebundenen Begriffe in Bezeichnungen nationaler Eigenschaften transponiert worden. Die Unreife ("niedojrzałość") ist solch ein Begriff:

"jedyne sposób w jaki ja, Polak, mogłem stać się zjawiskiem pełnowartościowym w kulturze, był ten: nie ukrywać mojej niedojrzałości, ale przyznać się do niej; i tym przyznaniem oderwać się od niej (...) mógłbym (...) dalej zająchać niż tamci, zachodni ludzie, 'określeni'..." (Dz1/218)

Welcher Abstand zwischen der hier aktualisierten Bedeutung des Begriffes und seiner vollen Bedeutung liegt, die sich bei Gombrowicz aus dem körperlich-erotischen Untertext bezieht, verdeutlicht das folgende Zitat aus demselben Band des Dz:

"spróbowałem dotrzeć do tego najtrudniejszego królestwa zakochanej w sobie niedojrzałości, gdzie tworzy się nasza nieoficjalna a nawet nielegalna mitologia. Uwydatniłem moc sił regresyjnych, ukrytych w ludzkości i póżję gwałtu, zadawanego przez niższość wyższości." (Dz1/123)

Wie ich in Kapitel 16 zeigen werde, erfaßt diese Ambivalenz auch andere dieser Klasse angehörenden Begriffe.

## 11.

### Polysemie und Polyphonie

Die bisher betrachteten Mehrdeutigkeiten und Ambiguitäten waren auf der Achse zwischen Signifikat und Signifikant lokalisiert. Gombrowicz hat dieses "ständige Gleiten des Signatums unter dem Signans", von dem Lacan spricht, zu seinem poetischen Prinzip erhoben.

Die volle Bedeutung eines Wortes, Begriffs oder Syntagmas hängt aber in den natürlichen, anders als in den formalen, Sprachen immer auch davon ab, wer es äußert, und zu wem. Ich kann etwas formal korrekt sagen, während ich es eigentlich abwertend oder verneinend meine (Ironie). Ich kann auch eine Äußerung, mit der ich mich identifiziere, einer anderen Person in den Mund legen, so dass ich selbst als Sprecher nicht erkennbar bin (s. unten zum "Graffiti"). Der tiefere Grund dafür ist der dialogische Charakter der Rede, wie ihn Michail Bachtin besonders für die Gattung des modernen Romans dargelegt hat. Auf den Einfluß von Sender und Adressat auf die Botschaft weist auch Umberto Eco hin (Eco 1989.190 ff.)

Jeder Analyse, die das literarische Werk zu einem semantischen System einfrieren will, ohne die wechselnden Identitäten von Sprechern und Adressaten zu berücksichtigen, die sich hinter lexikalisch unveränderter Oberfläche – etwa gleichem Pronomen - verbergen können, entgehen deshalb wichtige, letztlich auch semantische Strukturen des Textes. Auch die Wertung, und damit erst die Bedeutung im vollen Sinne, von Begriffen ist bei Gombrowicz von der Sprecherperspektive abhängig. Besonders in F zeigen Begriffe wie "młodość" oder "niedojrzałość" noch eine Ambivalenz, die ebenso mit der unsicheren Bewertung durch einen in seiner Identität unveränderten Erzähler, wie mit dem - an der grammatischen Oberfläche nicht ausgedrückten - Wechsel des Sprechers begründet werden können. Die Partitur dieser Vielstimmigkeit ist aus unterschiedlichen Lebensaltern und dem Unterschied der Geschlechter geschrieben (s. Kapitel 16).

Dialogische Rede (in Bachtins Sinne) läßt sich ja gerade nicht von einem Ort zum anderen transportieren, ohne dass ihr Sinn unverändert bliebe. An diesem Punkt wird der enge Zusammenhang zwischen einer solchen Auffassung von Dialogizität und dem Stilbegriff klar. Der Kontext, dem das geflügelte Wort *Le style c'est l'homme* entnommen ist, verdeutlicht das. Graf de Buffon hatte in seiner Antrittsrede in der Académie Française (25.8. 1753) gesagt, nur gut geschriebene Werke, nicht Erkenntnisse oder Entdeckungen sicherten die Unsterblichkeit:

"Diese Dinge stehen nicht in der Macht des Menschen; nur der Stil ist der Mensch selbst (ist sein ureigenstes Gut). Der Stil kann daher weder entwendet, noch übertragen, noch geändert werden..."

Eine ähnliche Qualität schreibt Franz Grillparzer der Form zu:

"Inhalt! Inhalt! Was kann der Dichter für einen Inhalt geben, den ihm der denkende, fühlende Leser nicht überbietet? Aber die Form ist göttlich. Sie schließt ab wie die Natur, wie die Wirklichkeit. Über das wahrhaft Vorhandene geht kein Gesund-Organisierter hinaus. Durch die Form beruhigt die Kunst und ist allem Wissen überlegen".

Wilhelm Dilthey hat den Unterschied zwischen dialogischem und monologischem Verstehen als Gegensatz von Verstehen und Erklären beschrieben. Diese Dichotomie spielt auch in Benvenistes Unterscheidung zwischen "semiotisch" (Zeichenebene) "semantisch" (Ebene des Diskurses) eine Rolle.

Im Folgenden will ich einige mit der Polyphonie zusammenhängende Probleme anreißen, die in dieser Arbeit nur gestreift werden.

### 1) Belebte Rede

Diese neben der direkten und indirekten dritte Art der Rede hat Kazimierz Wóycicki polnisch als "mowa pozornie zależna" bezeichnet (Wóycicki 1946.163) und insbesondere in ½eromskis Prosa nachgewiesen. Wir finden sie vereinzelt in F, wenn der stilisierte Bauerndialekt in der Rede des Erzählers auftaucht:

"musiały wygodóć parobkom" (F/251)

### 2) Stilisierung

Der Roman TA in seiner Gesamtheit kann als "słowo przedstawione" begriffen werden. Das Paradoxe an dieser Stilisierung ist jedoch, dass die Archaisierung nicht das Ziel hat, ein historisches Kolorit oder den Eindruck von Authentizität zu erzeugen. Die textimmanente stilistische Tradition steht in einem paradoxen Widerspruch zu der traditionskritischen Tendenz des Autors (Sławkowa 1981.16). Anders als bei Sienkiewicz, wo die stilistische Spannung zwischen Dialog und Erzählung im Werk selbst aufgebaut wird, ist in TA auch die Erzählung stilistisch nicht neutral: "zatem dystans stylizacyjny nieobecny w dziele umiejscawia się między nim a zamierzeniem twórczym autora." (Sławkowa 1981.17)

### 3) Zitat

Zum Problem des Zitats finden wir bei Włodzimierz Bolecki (1982.97-100) aufschlußreiche Bemerkungen, das Vorkriegswerk betreffend. Er unterscheidet in F folgende Arten der "fremden Rede" ("cudze słowo" in Anlehnung an Bachtin):

1) einzelne Termini aus speziellen und historischen Funktional Sprachen. Der Autor faßt m.E. den Begriff der "fremden Rede" zu weit, wenn er sogar Wörter wie "natura", "dojrzałość" und "młodość" hierzu zählt.

2) Zitate aus diversen Funktionalstilen, insbesondere aus der Publizistik jener Zeit ("Endecja!-Bolszewizm!" usw.), sowie phraseologische Wendungen wie "kalać gniazdo".

3) Als interessanteste Gruppe der fremden Rede in der Rede des Erzählers bezeichnet Bolecki die Kryptozitate und entzifferbaren Paraphrasen literarischer Texte. So ist die Formulierung "Rzeczywistość się pomału w świat przemienia ideału" mit seinen Abwandlungen ein Kryptozitat aus Zygmunt Krasińskis *Przedświt* (Bolecki 1982.99).

Neben den von Bolecki aufgezählten Zitaten finden sich in den Erzählungen des *Pamiętnik* und in F zahlreiche Textbruchstücke anderer literarischer Vorbilder, die sich nicht eindeutig einem Autor zuordnen lassen. Dies sind keine wörtlichen Zitate, aber erkennbar "Brocken toten Textes" (Bachtin):

"znalazłem się na wysokości 50 metrów nad wiadomym dziedzińcem, przed wiadomym i drogim mi kolumnowym podjazdem." (Przyg/115)

Abgesehen davon, dass die Formulierung "wiadomym i drogim mi kolumnowym pojazdem" (der künftigen Braut) deutlich stilisiert ist, ist sie vom Erzähler auch nicht ernstgemeint, so dass dieser Satz in doppelter Hinsicht "fremde Rede" ist.

Auch F ist aus mehreren, unterscheidbaren Stimmen aufgebaut und weist daneben jene Einsprengsel konventionalisierten Stils auf, zu denen auch der Anfang von F gehört (Ziomek 1988).

So interessant eine genaue Inventarisierung dieser Zitate wäre, sie kann hier ebenso nur gestreift werden wie die Frage der Personenstilierungen, z.B. die Redeweise Leons in K. Mit der in der Einleitung definierten Frage nach der maskierenden Funktion des Stils haben diese Probleme wenig zu tun.

#### 4) Vielstimmigkeit

Auch ohnedies ist Gombrowicz's Stil dialogisch auf eine viel direktere Art. Allein das Tagebuch, dessen Erzähler dem realen Autor am nächsten steht, ist so reich an unterschiedlichen Stimmen und Standpunkten, dass diese Vielstimmigkeit eine eigene Untersuchung erfordern würde. Widersprüche wie der folgende sind dort nicht selten:

Ansicht bzw. Sprecher Nr. 1:

"Wiem i powiedziałem niejednokrotnie, że każdy artysta musi być pretensjonalny (gdyż pretenduje na cokół pomnika) ale że, zarazem, ukrywanie tych pretensji jest błędem stylu, jest dowodem złego "rozwiązania wewnętrznego". (Dz1/50)

Ansicht bzw. Sprecher Nr. 2:

"Mogę powiedzieć bez przesady, że "poświęciłem się" literaturze. Dla mnie literatura to nie kwestia kariery i ewentualnych pomników, ale wydobyć z siebie tej maksymalnej wartości, do jakiej jestem zdolny." (Dz1/135)

Welche von beiden Äußerungen ist ernst gemeint? Ist die letztere glaubwürdiger, weil sie persönlicher und "offener" klingt? Gombrowicz selbst hat die Forderung nach Aufrichtigkeit in der Polemik mit einer Frau zurückgewiesen, die ihm vorwarf, er "mystifiziere" (Dz2/237):

"Ależ, dudku co ci z tego, że będziesz wiedział, czy ja 'szczerze', czy 'nieszczercze'? Co to ma do słuszności wypowiedzianych przeze mnie myśli? Mogę 'nieszczercze' wypowiedzieć niebotyczną prawdę, a 'szczerze' palnąć największe głupstwo. Naucz się oceniać myśl niezależnie od tego kto ją wypowiada." (Dz2/238)

Natürlich ist dieser Standpunkt unvereinbar mit Gombrowicz's schon in den literarischen Kritiken der 30er Jahre vertretenen Auffassung, dass die Bedeutung und Größe des Werkes untrennbar von der seines Verfassers sei. Eine Wahrheit, die von ihrem Sprecher unabhängig wahr wäre, wäre keine dialogische Rede mehr:

"Wenn sprachliche Ausdrücke in einer absoluten Form auftreten, die ihren Gehalt von der Situation der Mitteilung, 'der Verschiedenheit von Zeiten oder Personen' unabhängig



macht, dann ist das Verstehen monologisch" (Habermas 1973.207)

Gerade von der Gattung des Tagebuchs erwartet der Leser keine absoluten (monologischen), sondern persönliche Wahrheiten. Daher kann die obige Äußerung eigentlich nur so verstanden werden, dass Gombrowicz sich auch in der diskursiven Rede nicht auf Eindeutigkeit festlegen lassen, nicht sichtbar werden wollte - keine starre Form duldet.

Eine Vielstimmigkeit läßt sich auch intertextuell beobachten. Dies ist besonders dann der Fall, wenn der Autor neben der Arbeit an den Romanen TA, P und K Tagebuch führt und sich aus dieser Parallelität auf natürliche Weise thematische Korrespondenzen ergeben:

"Potworność męskości, nie liczącej się z własną brzydotą, nie dbającej o podobanie się, będącej aktem ekspansji i gwałtu i - przede wszystkim - panowania, ta pańskość szukająca tylko własnego zadowolenia..." (Dz1/180-181)

Diese Stimme ist nach allem, was wir sonst über den Autor wissen, Gombrowiczs eigene Stimme. Ganz genau so beschrieben, aber völlig anders bewertet wird diese sexuelle Gewalt von Witold, dem Erzähler in P:

"Gwałt ! Gwałt ! Od czegoż byliśmy mężczyznami? Mężczyzna jest tym, który gwałci, który narzuca się siłą. Mężczyzna jest tym, który króluje! Mężczyzna nie pyta, czy się podoba, on troszczy się tylko o własną przyjemność" (P/155-156)

Dass die volle Bedeutung einer Äußerung von der Person des Sprechers abhängt, könnte nicht deutlicher werden als hier. Die Gewalt, die Gombrowicz im Dz abscheulich findet, scheint diesem Erzähler erstrebenswert. Sieht man aber genauer hin, ist diese Stimme nicht monolithisch. So wie in P der Autor seinem Erzähler in die Parade fährt (s. Kapitel Paradoxa und Alogismen), so verrät sich auch hier der Autor durch das kleine Wort "chyba", mit dem er Witolds Äußerung diskreditiert:

"Ten to gwałt pragnąłem chyba wykrzesać z nas..." (P/156)

Ein Wechsel des Sprechers kann also die Äußerung in ihrem Sinn verändern, ohne den monologischen Anteil ihrer Bedeutung (die Referenz) zu beeinträchtigen: "The supremacy of poetic

function over referential function does not obliterate the reference but makes it ambiguous." (Jakobson 1960.371).

Man kann in einer Äußerung wie der obigen ("Gwałt!", P/155) eine Ironie sehen, die Distanz nicht zwischen der Äußerung und ihrem unmittelbaren Sprecher - dem Erzähler, sondern zwischen ihr und dem Autor schafft. Jene Art der Ironie, die eine andere Meinung vortäuscht (*simulatio*, Lausberg 1990.447), ist insgesamt selten bei Gombrowicz. Eines der wenigen klaren Beispiele ist die Beschreibung der Flucht Józios mit Zosia in F. Der Erzähler schildert, wie er - aus rein formalen Gründen - Zosia seine Liebe erklärt. Diese Selbstüberwindung, die man in Kenntnis der im Abschnitt "niemożność" dargelegten psychologischen Hintergründe nicht hoch genug einschätzen kann, schreit geradezu nach einem Ausgleich durch boshafte Ironie:

"Szalenie jej to [die Liebeserklärung] pochlebiło, gdyż jak dotąd tylko robiła robótki albo studiowała, albo siedziała i gapiała się, albo nudziła się, albo chodziła na spacer, albo wyglądała oknem, albo grała na fortepianie, albo pracowała filantropijnie w instytucji "Społem" [...]." (F/269)

Noch stärker ironisiert sind Zosias eigene Äußerungen:

"- Jesteśmy młodzi, kochamy się... Do nas należy świat! - I przytulała się do mnie, a ja do niej musiałem się przytulać." (F/271)

Viel charakteristischer für Gombrowicz ist aber die *dissimulatio*, die Verheimlichung der eigenen Meinung (Lausberg 1990.446). Paradebeispiel ist Józios vorgetäuschte Naivität gegenüber Konstancy (Kapitel Pösie des Namenlosen). Hier handelt es sich um jene "Unschuld" oder "Naivität", die manche Autoren irrtümlich mit der "Unreife" als emphatisch-erotischem Begriff gleichsetzen:

"Picaro jest narratorem naiwnym, a więc właśnie - by rzecz ująć w terminologii Gombrowiczowskiej - niedojrzałym. Fascynuje go sama przyroda, nie potrafi jej sproblematyzować" (Głowiński 1973a.374).

Andrzej Kijowski identifiziert die Unreife gar mit "dziewiczość" (1984.459).

Die hier benannten Synonymien liegen zwar vom System der Sprache her nahe, verfehlen aber völlig die semantischen

Zusammenhänge bei Gombrowicz Der Begriff der "niedojrzałość" meint bei ihm gerade nicht Naivität im Sinne der Unverdorbenheit. Auch die "Unschuld" ist in F schon verderbt. Wenn in der Einleitung gesagt wurde, dass wir Gombrowiczs Stil pointiert unter dem Gesichtspunkt untersuchen, wie er als Maske funktioniert, so ist die dissimulatio ein ganz hervorragendes und wichtiges Mittel dazu, das vielleicht mit bewußter, berechnender Naivität zu umschreiben wäre.

### 5) Graffiti

Nach dem Gesagten verwundert es nicht, dass Gombrowicz an einer extremen Form des Sprecherwechsels, nämlich seinem Verschwinden hinter der Anonymität, ganz besonderen Gefallen fand.

Im ersten Band des Dz beschreibt der Autor, wie er in Callao auf einer Café-Toilette in einem plötzlichen Einfall mit dem Tintenstift etwas an die Wand schreibt. Er verläßt das Caf, und mischt sich unter die Menschenmenge auf der Straße. "A tam napis pozostał." (Dz1/196)

Diese Erfahrung ist ihm eine Erleuchtung. Niemals hätte Gombrowicz sich träumen lassen, dass das so "elektrisierend" sein könne:

"i ledwie mogę się powstrzymać od wyrzutów, że tyle lat zmarnowałem nie znając rozkoszy równie taniej i pozbawionej wszelkiego ryzyka. Jest w tym coś... coś dziwnego i upajającego... wynikającego prawdopodobnie ze strasznej jawności napisu, który tam jest na ścianie, w połączeniu z absolutnym zatajeniem sprawcy, który jest nie do odkrycia. A różnie, że to zupełnie nie na poziomie mojej twórczości..." (Dz1/196-197)

Gombrowiczs eigene Definition: die schreckliche Oeffentlichkeit der Schrift bei absoluter Geheimhaltung des Autors - soll hier als Leitlinie für die weitere Analyse dienen.

Das entscheidende Merkmal der Graffiti-Struktur ist die Anonymität des Verfassers. In dem Augenblick, in dem Gombrowicz sich im Dz als der Autor verrät, ist diese Struktur zerstört. Es ist daher nur folgerichtig, dass sich das Graffiti hier als harmlos entpuppt:

"napisałem po hiszpańsku coś, och, zupełnie niewybrednego, w rodzaju: 'Panowie i panie miejcie tę naturę...!'"

(Dz1/196)

Aus dieser Episode sind auch ganz andere Schlüsse gezogen worden. Maria Janion (1984) sieht eine Parallele mit der Veröffentlichung des Romans *O* unter dem Pseudonym Z. Niewieski und stützt sich dabei vor allem auf den letzten Teil des Zitats ("ganz und gar nicht auf der Höhe meines Schaffens"). Sie spricht von Gombrowiczs auf diese Weise ausgelebten Hang zum "Niedereren".

Die semiotische Struktur des Graffiti gehört bei Gombrowicz in den großen Zusammenhang der Maske, deren Bedeutung ich im gleichnamigen Abschnitt behandle. Auf der Ebene der Beziehung zwischen Autor und Leser erkennt man dieses Verfahren in der Gestalt des "Doppelgängers" wieder, die Sandauer als erster bei Gombrowicz beschrieben hat. Immer wenn es zu drastischen Themen kommt, taucht eine Figur auf, die den Erzähler von der Verantwortung der Sinnträgerschaft befreit:

"Chwył ten - zauważmy - nie umniejsza w niczym ostrości wyznania, służy zaś tylko jako bezpiecznik: kamufluje aluzję i oddala podejrzenia od osoby autora." (Sandauer 1985.584).

Zwar ist diese Interpretation keineswegs unbestritten geblieben. Janion führt die Gestalt des Doppelgängers auf die romantische Tradition zurück. Jarzębski stellt Sandauers Deutung in Frage (Jarzębski 1983.306). Zweifellos aber beschreibt Sandauer eine bei Gombrowicz tatsächlich vorhandene Struktur. Zur Diskussion kann allenfalls ihre Funktion, die mit ihr verbundene Absicht stehen. Eine zusätzliche Dimension erhält die Gestalt des Doppelgängers im Kontext unserer Deutung durch das Spiegelstadium. Lacan spricht davon, dass man die Rolle des "spiegelnden Apparats" auch in den Erscheinungsweisen des Doppelgängers ausmachen könne. Hiernach wäre das schimärenhafte Eben- oder Spiegelbild im ersten Teil von F der Prototyp von Miętus in F, und Fryderyk in P.

Natürlich hat derjenige, der seinen Spruch anonym an die Wand einer öffentlichen Toilette kritzelt, größere Chancen unerkannt zu entkommen, als der Autor eines Romans, auch wenn dieser sich in die von der Literaturwissenschaft unterschiedenen, weniger "seinsautonomen" (Ingarden) Sprecherinstanzen flüchten kann (in der Reihenfolge realer Autor, Bild des Autors, Erzähler, Held). Das Bild des Autors ist eine Gestalt, die jeder Leser - zumindest in den

literarischen Gattungen, deren Signale Gombrowicz anfangs aussendet und in deren Rahmen er sich (parodierend in dem Sinne, den Głowiński meint) bewegt - vor Augen hat und die er als eine Gestalt zu identifizieren sucht.

Ein Thema wie das der Haßliebe zur Mutter, dessen Bedeutung oben erläutert wurde, ist zu heikel, als dass es in autobiographischer Darstellung in direkten Bezug zum Autor gebracht werden dürfte. Auf durchsichtige Weise wird es daher einem anderen Sprecher in den Mund gelegt:

"Mnie zwierzył się kiedyś znajomy student, że chciałby zabić matkę. - Przecież zawsze byłeś do niej przywiązany, kochałeś ją - zauważyłem. - Nie przeczę [...] ale zarazem nie mogę jej ścierpieć." (Wspom/132).

In diesen Zusammenhang gehört auch Gombrowiczs vorübergehender Versuch, im Dz über sich selbst in der dritten Person zu schreiben. Als semiotische Struktur scheint das Graffiti auch psychologisch eine Bedeutung zu haben. Freud schildert in der Traumdeutung einen Traum, in dem die gewünschte Handlung sehr wohl ausgemalt ist, der Träumer selbst allerdings, der sich diesen Wunsch erfüllt hat - anonym bleibt (Freud 1993.275-276).

Allen oben skizzierten Verfahren liegt eine Lockerung oder Problematisierung der Beziehung zwischen der Äußerung und ihrem Sprecher zugrunde. Im nächsten Kapitel wird sich zeigen, dass diese Problematisierung auch durch die Wirkung eines anderen, unpersönlichen Elements erfolgen kann, das einer ganzen philosophischen Linie - von Heidegger über den französischen Strukturalismus bis hin zu Jacques Derrida - in einem metaphorischen Sinne als "Sprecher" gilt: dem Code selbst.

## 12. Sprechen und Gesprochenwerden "Wieszcz wzgardzi swym śpiewem"

### Die Zwänge der Sprache

Das Beispiel des "pobra..tać się" in F, oben zur Analyse der Semantik der Unbestimmtheit herangezogen, ist auch unter einem anderen Gesichtspunkt aufschlußreich. Pointiert gefragt: Wer sagt dieses Wort eigentlich?

Zur Klärung dieser Frage ist weiter auszuholen.

Es gibt bei Gombrowicz eine typische Art der Entstehung von Objekten und Personen in der dargestellten Wirklichkeit durch metonymische oder andere Assoziation aus der Rede des Erzählers.

Erläutern wir die Problematik zunächst am Beispiel des Bettlers in F, den Józio mit einem grünen Zweig im Mund vor dem Haus der Młodziaks postiert, und der mit folgenden Worten eingeführt wird:

"Przed domem stał żebrak" (F/151)

Woher kommt dieser Bettler?

Nach Jakobson wäre diese Frage einfach zu beantworten:

"If 'child' is the topic of the message, the speaker selects one among the extant, more or less similar, nouns like child, kid, youngster, tot, all of them equivalent in a certain respect" (Jakobson 1960.358).

Tatsächlich hatte Gombrowicz in F aber keineswegs die konkrete Gestalt des Bettlers als "topic", als Thema, vor Augen und suchte nicht nach einem Ausdruck, um ihn zu benennen. Jakobsons Formulierung beschreibt einen Idealfall, der nur unter Abstraktion erstens von der Motivation der Rede, zweitens vom syntagmatisch vorgängigen Text möglich ist. Der Bettler bei Gombrowicz ist viel mehr das Produkt eines semantischen Gebildes, das - syntagmatisch gesehen - seinen Ausgang aus der Beschreibung des Verhalten des Erzählers in einer bestimmten Situation nimmt. Diese Entstehungsgeschichte läßt sich - Stufe für Stufe - zurückverfolgen:

Beim ersten Auftreten in F bezeichnet das Wort "żebrak" noch keine reale Gestalt in der dargestellten Wirklichkeit, sondern es handelt sich um die im Kapitel Polysemie behandelte metonymische Figur, die hier etwa mit "Haltung eines Bettlers" zu übersetzen wäre:

"nie zmieniaj żebraka na zwycięzcę, wszak żebrak przyniósł ci zwycięstwo" (F/148)

Gemeint ist die Attitüde, mit der Józio zuvor die glatte Formfassade der Młodziaków durcheinandergebracht hat, indem er das Wort "mamusia" ausspricht, und zwar "auf ärmliche Art" ("ubogo", F/144). Gilt schon die Mutterschaft dieser modernen Familie als spießiges Relikt, so dieser Diminutiv umso mehr. Aber auch das Adverb "ubogo", dessen abweichender Gebrauch im Kapitel Solözismen behandelt wird, hat wieder einen eigenen, syntagmatischen Vorläufer. Es entsteht nach - und aus - der idiomatischen Formulierung:

"nawet na zazdrość byłem już za biedny" (F/144)

Man erkennt, dass der Name "Bettler", der eine Gestalt in der dargestellten Wirklichkeit bezeichnet, auf deutlich metonymische Weise der Rede des Erzählers verpflichtet ist. Aus der Schilderung der psychologischen Situation des Erzählers wird durch Wiederholung eine semantische Kohärenzstruktur aufgebaut, die schließlich gleichsam etwas in die dargestellte Wirklichkeit "hinauswirft" (projiziert).

In der Erzählung Ban beschreibt der Erzähler diese Wirkung seiner Worte selbst. Nachdem er die fliegenden Fische erwähnt hat, beginnt bald darauf der Kapitän selbst zu fliegen:

"Zupełnie jak latająca ryba. Po cóż mówiłem mu wtedy o niej. Widać niedobrze jest mówić, gdyż zasięg słów jest nieprzewidziany, a granica marzenia zaciera się..."  
(Ban/160)

Diese Art der "Entstehung" von dargestellter Wirklichkeit, deren Möglichkeiten in den frühen Texten quasi etüdenhaft ausgelotet werden, zeigt sich auch in den späteren Romanen immer wieder. In P "entsteht" der reale Wurm aus dem metaphorischen Gewürm des Zerfallssyndroms (zu dem Begriff s. Kapitel 3, Der Körper als Form):

"robactwo moje zaroilo się we mnie, wylazło, oblażło."  
(P/57)  
und dann:

"Wysunął się pantofel Heni i ona rozgniotła robaka" (P/59)  
 Der Frosch, den Fuks Katasia ins Zimmer setzt (K/55), ist  
 bereits in der Beschreibung ihrer Lippe angelegt:

"ta zaś oślizgłość uboczna, umykająca, odstręczała zimnem  
 płazowatym, żabim" (K/10)

Daneben gibt es, weniger faßbare, aber nicht minder  
 eindrucksvolle, Grenzfälle. Wenn Ludwik in K am Baum hängt,  
 ist er - naturgemäß - schwer. Der im Kapitel 16 (Abschnitt  
 Nominalisierung) behandelten Hypallage (Verschiebung von  
 Mensch auf Tatsache) entspricht die Ambivalenz zwischen wörtli-  
 cher und übertragener Bedeutung von "ciężki" (deutsch etwa:  
 "schwer" und "schwerwiegend"):

"fakt ludwikowaty wiszący, w łeb walący, wielki, ciężki"  
 (K/148)

Der Erzähler spürt diese Schwere, noch bevor er den  
 Erhängten sieht:

"idę do jakiegoś "ciężaru" przygniatającego" (K/147)

"ciężar, obciążenie, mijałem je z uczuciem, że mijam drzewo  
 'za ciężkie', okropnie 'ciężkie'..." (K/147)

Ist es nun Zufall, dass Ludwik bereits bei seinem ersten  
 Auftritt als "schwerfällig" beschrieben wird:

"[Ludwik] Spory, niezle zbudowany, trochę ociężały" (K/19)

Gegen die Zufallsvermutung spricht, dass sich die lineare  
 Reihe des Semems "schwer" in den unterschiedlichsten Kontexten  
 durch das Buch zieht. Einige Beispiele:

"obaj nad czymś pracujemy - i ciężko. Tak, ciężka praca"  
 (K/117)

"że z nim współpracuję, jak w ciężkim porodzie" (K/124)

"tylko że logika była i ciężka..." (K/149)

Die hier beschriebene Art des Erzählens ist besonders  
 ausgeprägt in den frühen Prosastücken und Feuilletons der  
 Jahre 1937 und 1938, etwa in "Niedole zakopiańskie", und vor  
 allem "Tośka", das ursprünglich Bestandteil von F werden  
 sollte. Jarzębski sieht in diesen frühen erzählerischen Texten  
 eine Suche nach dem "mechanizm kształtujący ciąg dalszy fabuły"  
 (Jarzębski 1983.237).



In der Einleitung zu *Tośka* hat Gombrowicz diese "Entstehungsweise von Wirklichkeit" selbst beschrieben:

"*Tośka*' ma być delikatną i poetyczną satyrą na słabości i nędzy ludzkiego umysłu, na tępotę, ociężałość, przekorę i złośliwość tego osła, zwanego umysłem, tej mechanicznej wylęgarni pojęć, która z własnych skojarzeń, błędów i frazesów rodzi rzeczywistość, zgoła odmienną od rzeczywistej." (V/68)

Auch in *Tośka* entsteht ein Bettler, hier allerdings aus einem nicht ernstgenommenen Räuber, der deshalb um "Lösegeld" betteln muß.

In seiner extremen Form wäre das erzählerische Paradigma von "*Tośka*" eine einfache Grammatik zur Generierung jener elementaren Kohärenz, bei der das Rhema des Vorsatzes zum Thema des nächsten Satzes wird, wie im folgenden - künstlichen - Beispiel:

"The table is black. In Europe black colour suggests mourning. Mourning is very sad. Sadness sometimes makes us nobile. Nobility is not a thing which makes us rich" (Koj 1991.22).

Ein anschauliches Beispiel für diese Fruchtbarkeit der Assoziationen findet sich in dem Feuilleton "*Niedole zakopiańskie*" von 1938:

"Lecz wciąganie zupy natychmiast miesza się w tutejszej mętnej i rozwiązłej atmosferze z ciągnięciem sanek przez konie - a konie mieszają się z krowami, których nie ma - krowy znowu mieszają się z cielęcina z fasolką i z kartofelkami" (V/193)

Bezeichnend ist hier das "których nie ma". Es zeigt sich zudem, dass die Art der Assoziation zweitrangig ist - entsteht "ciągnięcie sanek" aus "wciąganie zupy" durch etymologische Verwandtschaft der Wortstämme, so rufen die Pferde die Kühe per metonymischer Nähe hervor. Die Metonymie (Kindermädchen - Amme - Sahne - Milch - Kuh) dominiert auch in folgendem Beispiel, in dem diese Erzählweise auf ein Gespräch projiziert und thematisiert wird:

"W związku z piastunkami coś się zgadało o mamkach, a książkę nagle strasznie się zaniepokoił i rzekł, iż wcale

nie może przysięgać, czy śmietana użyta do zupy nie pochodzi z mleka mamki, zamiast z mleka krowy. A wtedy w mej głowie mamka urodziła wykałaczkę" (V/72-73)

In Fsk taucht eine "Bedienstete" auf, nachdem der Erzähler darüber philosophiert hat, welcher Sache er "dienen" solle: "wolę służyć do czegoś, albo służyć czemuś, czy też komuś [...] Wtem drzwi się otworzyły i weszła służąca, przynosząc ranną kawę" (Fsk/268)

Alles Gesagte wäre in den von einer solchen "Kohärenzgrammatik" generierten Texten dann nur die - jeweils zu beschreibende - "Folge" von etwas zuvor Gesagtem. Niemals entstünde ein Wort - wie in dem von Jakobson skizzierten semiotischen Modell - aus dem reinen Willen des Sprechers, das "Thema" der Äußerung zu bezeichnen (seiner voluntas, s. Lausberg 1990.112). Wer also sagt "Bettler" und evoziert damit den Bettler in der dargestellten Wirklichkeit? Ist es der Autor, oder "spricht" hier nicht vielmehr die metonymische Reihe "biedny - ubogo - żebrak"? Es scheint wirklich fast so, "dass der Sender der Botschaft vom Code gesprochen wird." (Eco 1985.68). "Die Mechanismen und Automatismen der Sprache würden den Sprecher also dazu zwingen, bestimmte Dinge zu sagen und andere nicht." (aaO.) Welchen ontologischen Status hätte demnach dieser Bettler, der aus der "Brutstätte der Assoziationen" geboren und daher "ganz verschieden von der wirklichen" (V/68) Wirklichkeit ist? Diese Frage zielt hier weniger in Richtung der Phänomenologie eines Ingarden, derzufolge die Sätze eines literarischen Werkes keine Seinsbehauptungen sind. "Realität" in diesem Zusammenhang ist eher eine Metapher für die Intensität des Sprechaktes, die voluntas des Sprechers.

Die Frage, von der ich am Anfang dieses Kapitels ausging, ist nun sinnvoll geworden: Wer ist der Sprecher des "pobra..tać się"? Dieses Wort - das bei Gombrowicz durch die metasprachliche Diskussion fast schon eher den Status eines Objekts der Wirklichkeit besitzt, als dass es selbst etwas in der dargestellten Wirklichkeit bezeichnete - besitzt nämlich einen vergleichbaren syntagmatisch-metonymischen "Stammbaum".

Miętus spricht das Wort "pobra...tać się" als erster aus. Die Wurzel "brat" erscheint jedoch schon vorher. Miętus ist mit der Dienstmagd nicht zufrieden, weil sie - wiewohl immerhin "niedrig" (aus dem Volke) - doch nur eine Frau ist; vielleicht habe sie aber einen Bruder:

"Służącą masz niczego, wcale, wcale... Wprawdzie to nie parobek, ale zawsze z ludu. Może brata ma parobka. Ech, bracie - parobek..." (F/133)

"Wprawdzie dziewczka bosa prosto ze wsi i - jak się dowiedziałem - brata ma parobka, ale cóż z tego, cholera, psiakrew, [...] siostra nie brat, domowa sługa nie parobek." (F/136)

Durch diese Gegenüberstellung von Bruder und Schwester wird die in der lexikalisierten Bedeutung - wie sie z.B. in "collandus sim [...] brata z myślą starożytną" (F/64), oder auch in "musimy obejść dokoła spacerkiem cały park, bratając się z ludem" (I/10) zum Ausdruck kommt - verblaßte geschlechtliche Komponente von "(po)bratać się" wieder aktualisiert: Der Kontrast zu "siostra" hebt den männlichen Bedeutungsanteil hervor.

#### Narzißmus und Homosexualität

Exkurs: Die Emphasisierung (erotische Konnotation) der Wurzel "brat"

An der werksinternen Geschichte des Worts "brat" wird der Zusammenhang von Narzißmus und Homosexualität bei Gombrowicz deutlich. Von dem Augenblick an, in dem der Erzähler sein Ebenbild selbstverliebt mit "Bracie" anspricht: "szepcąc: 'Bracie' i chciałem ucałować go w nogę" (Fsk/267), wird die Wurzel "brat" mit ihren Ableitungen, auch in unauffälligen Kontexten, eine emphatisiert-erotische Konnotation besitzen, wie sie im folgenden Zitat zum Ausdruck kommt:

"wszystkie fugi Bacha oddawałem za jeden trywialny żart wypowiedziany ustami zbratanymi z poniżeniem, ustami poniżającymi..." (Dz1/189)

Auch das Verhältnis zwischen Witold und Fryderyk in P, selbst wenn es durch die Konnotation "Waffenbrüderschaft" verunklart wird, behält etwas von dieser Bedeutung:

"A jednak zbratanie to nie było czyste! [...] - melancholia, niechęć, wstręt, obrzydzenie unosiły się nad naszym zbrataniem w walce i w zapale." (P/98)

Die Verbrüderung mit einem - scheinbar - abstrakten Begriff läßt deutlich das Vorbild Miętus durchscheinen:

"nadać pierwszorzędność owemu podrzędnemu słowu "chłopiec" do wszystkich oficjalnych ołtarzy dobudować jeszcze jeden, na którym stanąłby młody bóg gorszości, niższości, nieważności, w całej swojej, związanej z dołem, potędze [...] nazwać kształt ludzki, który brata nas z niedostatecznością" (Dz1/190)

Zu der verborgenen Bedeutung des "niedostateczność" vgl. das Kapitel 16.

Solchermaßen erotisch emphatisiert, gehört dieses Lexem in den Kontext der "Rede der Begierde" (s. dort).

Am Ende dieses Werkes (und dieses Lebens) leuchtet "brat" wieder in der Bedeutung auf, die es ganz zu Anfang, in der ersten Variante von F (Fsk) hatte - die des eigenen Eben- oder Spiegelbildes. Als Gombrowicz nach 24 Jahren auf einem Ozeanriesen von Argentinien nach Europa unterwegs ist, schildert er die Begegnung mit einem Schiff derselben Linie, das von Europa nach Südamerika fährt. In einer Zeitenverschiebung sieht er sich als junger Mann auf dem Dampfer "Chrobry", der ihn 1939 nach Argentinien brachte. Der Autor erkennt nebelhaft sein Bild - aber die narzißtische Verzückung der Jugend ist einer Todesstimmung gewichen:

"Tymczasem zjawisko przepływało - nie przyplýwało w fantasmagorii rozwichrzonych kłębów z operowym prawie patosem i coś, jak zatracone braterstwo, jak brat zabity, brat umarły, brat niemy, brat zgubiony na zawsze i zobojętniały..." (Dz3/91)

Tilman Krause spricht in seinem Artikel über Thomas Manns Tagebücher 1949/50 von dem "Stigma Homosexualität", das diesen Autor belaste. Ein viel größeres, bezeichnenderes Stigma aber sei - so Krause - wohl gewesen, was Ludwig Tieck seinen William Lovell folgendermaßen formulieren ließ und was auch auf diese Begegnung des alten Gombrowicz mit seinem narzißtischen Jugendbildnis zutrifft:

"Ich komme mir nur selbst entgegen in einer leeren Wüstenei." (Krause 1992)

Dies scheint tatsächlich die tragische Dimension dieses Lebens zu erhellen. In Berlin (1963-64) spürt Gombrowicz die "unterirdisch" (Dz3/154) wirkende "Pösie" einer Jugend, die in der Zeit des Nationalsozialismus' und des Krieges lebte. Man erkennt das Thema von P. Der saturierte Jugendliche von heute, der an der Theaterkasse nach "Ersatz-Pösie" ansteht, sehne sich - so Gombrowicz - in Wirklichkeit nach dieser "Ex-Pösie", an deren Ausdruck sich noch kein zeitgenössischer deutscher Dichter gewagt habe:

"zazdrościł młodości tamtej, zbratanej ze śmiercią, przepięknie trupiej, poetycznie trupiej..." (Dz3/153)

Der narzißtische Kontext könnte hier klarer nicht sein. Die Jugendlichen versetzen sich imaginär in jene vergangene Zeit:

"drży jednak wyczuwając możliwość ust swoich, zimnem, strachem, głodem wykrzywionych, pociągami może uwożonych i - Narcyz - czuje na ustach swoich pocałunek tamtych ust swoich, żołnierskich." (Dz3/154)

Die Älteren dagegen:

"Starsi ze wzrokiem zatopionym w tamto... jak wędkarze, by w ciemnej i przeklętej wodzie złowić odbicie tamtej swojej twarzy... groźnej... naiwnej... Młodszy drżą, niepokojeni podziemną bliskością rówieśnika..." (Dz4/153)

\*

Auf einige weitere, paradigmatische Verbindungen von "pobra...tać się" sei hingewiesen.

Die lautliche Ähnlichkeit zwischen "parobek" und "pobra...tać się" wird deutlich, wenn man die Wörter laut spricht - die ersten fünf Buchstaben sind in der Art eines Schüttelreims vertauscht. Die Art der Vertauschung, eine *annominatio per transmutationem*, scheint dabei altslawische Lautwandlungsgesetze (Polnoglasié usw.) zu verfremden. Durch diese paronomastische Verbindung wird zugleich eine semantische Verbindung hergestellt. Die Funktion der Paronomasien bei Gombrowicz beschreibe ich im Kapitel 13 (Ähnlichkeit und Wunsch).

"Pobra...tać się" steht andererseits in einer virtuellen Reihe phonetisch ähnlicher Bildungen. Eine davon, die auch Text

realisiert ist, ist "pobrać się" (heiraten). Die drei Pünktchen hinter "pobra..." halten diesen Doppelsinn für den Augenblick der Retardierung offen. Dass diese Ähnlichkeit auch semantisch fundiert ist, zeigt ein Blick auf das Sujet in F: Miętus träumt davon, den Bauernbengel nach Warschau mitzunehmen, für ihn zu sorgen und mit ihm zusammenzuleben! (F/253).

Die oben geschilderten Zusammenhänge syntagmatischer und paradigmatischer Art machen die Frage nach dem Autor noch nicht interessant. Zwingend wird sie erst durch die Beobachtung, dass Józio das Wort mit so großer Vehemenz ausspricht, während er seine Intention - die er gegenüber Konstancy verdeckt - keineswegs teilt. In dem (vor Miętus geheimen) Dialog mit dem Leser läßt der Erzähler keinen Zweifel daran, dass er die Leidenschaft seines Gefährten für den Bauernbengel nicht unbedingt teilt. Als er dem "parobek" nachts zur Flucht zureden muß, sagt er das deutlich:

"Okropna rola, wolałbym nie wiem co niż owo namawianie głupie" (F/257)

Gegenüber Konstancy zitiert Józio das Wort "pobra...tać się" allenfalls, und benutzt das Zitat als Waffe. Die Naivität, mit der er dies tut, ist in Wirklichkeit Raffinesse (also dissimulatio), wie er dem Leser auch gesteht:

"za nic nie wyrzekłbym się zielonkawej, miękkiej naiwności, jaką smarowałem wujaszka" (F/238)

Das Wort "pobra...tać się" sagt etwas - in dem Sinne, in dem ein Wort "uns etwas sagen" kann - während derjenige, der als Sprecher identifiziert wird, dieser Aussage distanziert gegenüber steht, wie etwas Fremdem. Die eigene Rede ist hier so fremd, wie der eigene Körper es sein kann. Das Wort wird nicht so sehr vom Sprecher, als von der bisherigen Rede "gesprochen". Der syntagmatisch vorausgehende Text (als parole) konstituiert eine Art von neuer, aktueller langue.

### Der Zwang als Maske

Diese Beobachtung führt auf einen der interessantesten Aspekte des Stils von Gombrowicz. Man kann ihn als die Dialektik zwischen dem "wahren Sprechen" und dem "Gesprochenwerden" definieren und sie in den Kontext der Ambivalenz einer Form stellen, die für die euphorische Identifizierung mit dem Eigenen ebenso wie für das Prokrustesbett des Äußeren, Fremden stehen kann. Mit

dieser Auslegung befinden wir uns - vorübergehend - wieder im Fahrwasser von Gombrowiczs eigener Form-Theorie:

"Zrozumie syn ziemi, że nie wyraża się w zgodzie ze swoją najgłębszą istotą, lecz tylko i zawsze w formie sztucznej i boleśnie z zewnątrz narzuconej, bądź przez ludzi, bądź też przez okoliczności. Pocznie przeto lękać się tej formy swojej i wstydzić się jej, jak dotąd czcił ją i nią się pysznił. Wkrótce poczniemy obawiać się naszych osób i osobowości, stanie się nam jasne bowiem, że one bynajmniej nie są w pełni nasze. I zamiast ryczeć: 'Ja w to wierzę - ja to czuję - ja taki jestem - ja tego bronię' - powiemy z pokorą: 'Mnie się w to wierzy - mnie się to czuje - mnie się to powiedziało, uczyniło, pomyślało'. Wieszcz wzgardzi swym śpiewem." (F/90)

In diesem Sinne wurde Gombrowicz zum ersten Mal von Bruno Schulz interpretiert, der in seinem Aufsatz über F von der "...in den Formen der sprachlichen Syntax verborgenen Übermacht, der Gewalttätigkeit und der Streitsucht der Phrase, der Macht der von Symmetrie und Analogie" sprach. Ich erinnere an Roland Barthes in der Einleitung zitierte Sätze über die "Gewalt der Rektion". Ein weiteres Beispiel für diese Deutungsrichtung ist folgendes:

"Gombrowicz, podobnie jak Heidegger, ukazuje te schematy kulturowe, które fałszują indywidualną osobowość. Demaskuje język przerodzony w system stereotypowych form..." (Mencwel 1965.25).

Auch Jerzy Speina (1979) weist auf diese Abgehobenheit des Sprechens vom sprechenden Subjekt hin: Der Austausch der einfachen und klaren Satzkonstruktion mit dem logisch-grammatischen Subjekt 'ich' gegen ein subjektloses, karikaturistisches Gebilde wie "mnie się to powiedziało" (F/90) unterstreicht die Entfremdung des Sprechers vom Akt des Sprechens; das Reflexivpronomen 'się' (Heideggers 'das Man') bezieht sich auf den Sprechakt selbst und gibt seinen selbständigen Charakter wieder.

Damit ordnet sich diese Auslegung Gombrowiczs in den Zusammenhang des Heideggerschen Existentialismus und den Diskurs des französischen Strukturalismus ein. "Ich bin gemacht aus Worten,

aus Worten der anderen", heißt es bei Beckett. Umberto Eco paraphrasiert Heidegger mit den Worten: "Das Sein spricht sich durch mich vermittelt der Sprache. Ich spreche nicht die Sprache, sondern werde von der Sprache gesprochen." (Eco 1985.401). Natürlich denkt man hier sofort an Henryks Worte in *Slub*: "to nie my mówimy słowa, to słowa nas mówią" (zitiert nach Dz4/147).

Die sich hier auftuende philosophische Diskussion um den Subjektbegriff kann an dieser Stelle nicht annähernd dargestellt werden. Ich verweise auf Lang 1986.246 ff., Eco 1985.395 ff. (Kapitel "Struktur und Abwesenheit").

Heideggers philosophische Hermeneutik und sein Sprachverständnis stehen in einer Tradition, die von Wilhelm von Humboldts Sprachwissenschaft bis zur linguistischen Theorie von Benjamin Whorf reicht. Im Grunde genommen ist schon der erste Satz des Johannes-Evangeliums Ausdruck dieser Auffassung, derzufolge die Sprache nicht einfach zu einem bereits Vorhandenen hinzutritt und es zum Ausdruck bringt, sondern selbst das Denken strukturiert. Nur nach diesem Verständnis ist Sprache so als Form zu begreifen, wie wir es - Gombrowicz folgend – hier tun. Aber gerade durch diese Treue zu Gombrowiczs eigener Deutung verbleibt dieser Begriff noch auf einer Ebene, auf der die Funktion der sprachlichen Form als einer Maskierung nicht erkannt werden kann.

Der große und versteckte Bruch bei Gombrowicz ist nämlich darin zu sehen, dass ihm dieser Panzer der entfremdenden Form, den er "mit einer Stimme" beklagt, auf der anderen Seite zu einer Legitimierung und Verkleidung wird für etwas, was er eigentlich sagen will.

Es muß nach allen bisherigen Beobachtungen als sehr fraglich gelten, ob Gombrowicz dieser "Macht der Symmetrie und Analogie" erlegen ist - er scheint sie vielmehr bewußt für seine Zwecke genutzt zu haben. Die in der Struktur der *langue* angelegten "Symmetrien und Analogien" dominieren normalerweise den Willen zur Benennung nicht völlig. Was Gombrowicz als "Imperativ der Form" bezeichnet, ist Maske. Wenn ich "A" gesagt habe, brauche ich noch lange nicht "B" zu sagen; ich kann auch "C" sagen. Will ich aber "C" sagen, ohne dass dies zu deutlich wird, so verstecke ich mich hinter der Reihe "A-B-C". Die Struktur, der Kontext dieser Reihe legitimiert dann eine "Äußerung", deren Bedeutung sonst in der Motivation des Sprechers, oder aber in dem Verweis des Signans "C" auf sein Signatum zu suchen wären. Diese Reihe braucht nicht zwangsläufig metonymisch (A-B-C), sie kann auch



paradigmatisch (A-A-A) sein, wie ich im folgenden Kapitel über die Ähnlichkeit zeige. In jedem Fall stellt sie einen "scheinbaren Sinn" (Freud 1905.173) her, der verhindert, dass die "Assoziationsfäden", die von den Elementen der Reihe in isoliertem Zustand ausgehen, erkannt und verfolgt werden können (aaO.). Anders formuliert: die diskursive Bedeutung der Sprachzeichen dominiert dann ihre signifiante (Benveniste).

Gewiß ließe sich die Schreibweise in *Tośka* und ähnlichen Texten auch als eine Darstellung der strukturellen Zwänge interpretieren, die die Sprache bereithält. Aber einmal erkannt, sind die Zwänge dieser Form keineswegs unausweichlich. Ist die Sprache, "die uns spricht", erst einmal als Zwang bewußt geworden, ist sie schon nicht mehr jene, die Heidegger meint. Die Strukturierung des Denkens durch die Sprache (Sapir-Whorf-Hypothese) geschieht normalerweise auf unmerkliche Weise, weil Wahrnehmungsapparat und natürliche Sprache sich im Laufe des Evolutionsprozesses bereits in Anpassung an die Lebenswirklichkeit entwickelt haben und der wahrgenommenen Wirklichkeit gewissermaßen homolog sind. Die häufig anzutreffende Feststellung, die Sprache strukturiere eine vorgefundene, "amorphe Wirklichkeit" (so auch Watzlawick 1986.673,679), stellt diesen Sachverhalt einseitig dar. Paul Bouissac argumentiert überzeugend, dass die Struktur der Wahrnehmung nicht als etwas völlig Anderes zu der Struktur des Wahrgenommenen hinzutritt, sondern ebenso durch sie bedingt ist (Bouissac 1991.132 ff).

Tatsächlich hieße es die Unbedarftheit dieses Autors überzustilisieren, wollte man die von ihm dargestellten Zwänge der Sprache zugleich für diejenigen halten, unter denen seine eigene Rede steht. Damit würden wir der Naivität des kleinen Józio auf den Leim gehen und die "dissimulatio" dieses Autors verkennen. In Wirklichkeit handelt es sich bei den dargestellten sprachlichen Zwängen um eine stilistische Struktur, die die "wahre Rede", die "Rede der Begierde", die poetische Geste des Benennens maskiert.

Damit erfüllt der Zwang der sprachlichen Strukturen bei Gombrowicz eine ähnliche Funktion, wie die Degradierung des Erzählers in den frühen Erzählungen.

Dies wird deutlich, vergleicht man die Erzählungen des *Pamiętnik*-Bandes mit der narrativen Strategie, die sich nach *Tośka* durchsetzt. Je mehr sich die Rede des Erzählers derjenigen des Autors anverwandelt, je weniger stilisiert also die Gestalt des Erzählers ist - desto notwendiger werden als

Regulativ die oben beschriebenen strukturellen Zwänge - als Stil in dem Sinne, wie ich ihn in der Einleitung beschrieben habe: als Ermöglichung von Aufrichtigkeit.

Die Welt in den Erzählungen des Pamiętnik weicht zwar durch ihre groteske, hyperbolisierende Darstellung nicht wenig von dem als "realistisch" empfundenen Muster ab, aber die Motivation und das Verhalten der handelnden Personen besitzen immerhin psychologische Glaubwürdigkeit genug, dass dieser Band als ein Panorama tatsächlicher pathologischer Abweichungen unreifer oder gestörter Persönlichkeiten rezipiert werden konnte:

"Pamiętnik z okresu dojrzewania [...] sięgał - w mniej czy bardziej zawoalowany sposób - do sfery sado-masochizmu, ukazywał dziwaczne wynaturzenia popędu seksualnego" (Kwiatkowski 1990.279).

Bei den Erzählern handelt es sich um degradierte Figuren: soziale Außenseiter, Epileptiker, geistig Gestörte:

"cechą niemal wszystkich narratorów nowel Gombrowicza jest psychika chora i zniekształcona". (Malić 1973.255)

Diese Erzähler "entlasten" durch ihre Degradierung den Autor. Schon der Titel des Bandes: "Erinnerungen aus der Epoche des Reifens" signalisiert die Strategie, die Gombrowicz hier verfolgte (Belege in Dz4/41 und bei Kępiński 1974). Prädestiniert für diese distanzierende Funktion ist die Gestalt des Heranwachsenden, wie Julia Kristeva in ihrem Aufsatz, in dem sie Nabokovs Lolita und Gombrowiczs TA und P miteinander vergleicht, feststellt:

"Like a child, the adolescent is one of those mythic figures that the imaginary, and of course, the theoretical imaginary, gives us in order to distance us from certain of our faults - cleavages, denials, or simply desires? - by reifying them in the form of someone who has not yet grown up." (Kristeva 1990.8)

Eine äquivalente Funktion hat die geistige Gestörtheit. Gombrowicz hat dies in seiner Rezension des Don Quichote sehr genau erkannt:

"Choroba umysłowa Don Kichota jest narzędziem dystansu psychicznego wobec jego szaleństw, sprawia, że ani na chwilę nie zalewa nas morze fantazji" ("Don Kichot obecnie", Kurier Poranny, Warszawa 1935, V/32)

Auch Ewa Thompson weist auf den genannten Unterschied zwischen dem Erzähler dieser Erzählungen und der Romane hin:

"Though these stories are not inferior to the rest of Gombrowicz's works, they seem nevertheless to have been written by another person. Such an impression is created by differences in setting or the personalities of the narrators." (Thompson 1979.38)

"The narrators of these are more clearly distinguishable from their author than is the case with the novels' narrators. They are a bit affected, a trifle too eager to appear cold-blooded. They lack the naturalness of those down-to-earth raconteurs bearing Gombrowicz's own name in the novels." (Thompson 1979.39).

In einem Roman wie K kommt dagegen der Stil des Erzählers dem des Autors schon recht nahe:

"Styl narracji [...] cieszy się autorską aprobatą i można go charakteryzować nie tylko jako indywidualny styl osobowego narratora, ale również jako realizację stylu pisarza." (Okopień-Sławińska 1984.699)

Somit erweist sich, dass die spielerisch Heidegger aufnehmende, metaphorische Bezeichnung des Codes als Sprecher darin ihre Berechtigung hat, dass beide - die Struktur der Sprache, wie der vorgeschobene Sprecher - bei Gombrowicz zur Legitimierung und Maskierung dessen benutzt werden, was der Autor sich anders nicht zu sagen wagt. Zwischen beiden Kräften besteht ein Gleichgewichtsverhältnis: je authentischer die Erzählung die Rede des Autors wiedergibt, desto dichter legen sich die Strukturen von Kohärenz und Ähnlichkeit als Maske über den Text.

### Exkurs 1: Zur literarischen Produktion

Die obigen Beobachtungen werfen interessante Fragen nach der Arbeitsweise Gombrowiczs auf. Wie oft hat Gombrowicz ein Manuskript abgeschrieben? Hat er bei einem erneuten Abschreiben das Spätere in das Frühere zurückprojiziert "rückwärts" geschrieben, wie Jakobson das in Bezug auf Edgar Allan Poe nannte ("writing backwards", Jakobson 1960.372). Beim Dz, das als Gattung die Beachtung der Zeitachse eigentlich voraussetzt, ist dies gelegentlich zu beobachten. Leider gibt es kaum Textvarianten, weil Gombrowicz immer alle Entwürfe vernichtet hat. Nur von K und einigen Teilen des Dz habe ich handschriftliche Varianten bei

der Witwe Rita Gombrowicz in Paris gefunden. Gombrowicz gibt aber im Dz eine "Anleitung" zum Schreiben, die darauf hindeutet, dass er bestimmte Schlüsselwörter erster Fassungen in den folgenden Versionen verstärkt aufgenommen hat (Dz1/104-106). Dort, wo noch Varianten vorliegen, etwa im Falle von F, deren Anfang 1935 in der Zeitschrift "Skamander" veröffentlicht wurde, läßt der Vergleich sehr interessante Schlüsse zu. Ich gehe darauf im Kapitel über die Metapher ("pupa" in Fsk und F) ein.

### Exkurs 2: Nichtlineare Textmodelle

Die Frage einer syntagmatischen "Entstehung" setzt natürlich die Linearität (den sequentiellen Charakter) des Textes voraus. Hierüber hat Ingarden geschrieben. In der Forschung zur maschinellen Übersetzung gibt es Ansätze, dieser Linearität ein nichtlineares Textmodell als ein "Netzwerk, dessen komplexe Knoten Sachverhalte, Objekte, Zeitintervalle etc. und dessen Kanten Relationen zwischen diesen 'Referenzobjekten' repräsentieren.", gegenüberzustellen (Hauenschild 1988.101-120).

Auch bei dem Ansatz von Žolkovskij und Mel'čuk (1970), in einem Modell "Sinn-Text" einen "von der Hülle der Sprache" gereinigten Sinn zu analysieren, geht der lineare Charakter des natürlichsprachlichen Textes verloren.

Derartige Ansätze, bei denen es um den Informationsgehalt des Textes geht, sind zur Darstellung literarischer Texte bislang unzureichend. Soweit mir bekannt, interessiert z.B. die Instanz des Erzählers (Sprechers) erst in jüngeren Arbeiten über "psychologische Situationsmodelle" Ganz schwierig dürfte eine Transformation dieser Art bei Gombrowicz werden, bei dem die Referenz vieler Wortzeichen eben dank der Polysemie unauflösbar ambig ist. Hier werden wohl erheblich komplexere Modelle gefragt sein, bei denen der mehrdeutigen Referenz einzelner Lexeme durch Verweise höherer Ordnung Rechnung getragen wird. Dennoch dürfte allein die Fragestellung, angewandt auf stilistische Merkmale wie die oben bei Gombrowicz beschriebenen, höchst aufschlußreiche Erkenntnisse erbringen.

### 13. Ähnlichkeit und Begehren

Im Kapitel Sprechen und Gesprochenwerden wurde gezeigt, wie die in der Sprache (langue) angelegten, aber auch die von der Rede (parole) aktualisierten Strukturen das Sprechen des Erzählers und Autors bei Gombrowicz tendenziell zu einem "Gesprochenwerden" werden lassen. Eine dieser Strukturen ist die Kohärenz, die mit unterschiedlichen Mitteln erreicht werden kann. In dem genannten Kapitel wurden vorwiegend metonymische Strukturen behandelt. Bei der Reihe des Lexems "ciężki" in K zeigte sich aber schon, dass Ähnlichkeitstrukturen die gleiche Funktion erfüllen können.

Die Struktur der Ähnlichkeit ist nun nicht eine von mehreren, sondern sie ist für Gombrowiczs Stil von ganz besonderer Bedeutung. Schon in dem frühen roman noir O ist sie deutlich, ihre Dominanz erreicht einen Höhepunkt in K. Was Michel Foucault über Don Quichote sagt, gilt auch für Witolds Nachforschungen in der Pension bei Zakopane:

"Sein ganzer Weg ist die Suche nach Ähnlichkeiten; die geringsten Analogien werden als eingeschläferte Zeichen herangezogen, die man aufwecken muß, damit sie erneut zu sprechen beginnen." (Foucault 1974.79)

Die Suche nach Ähnlichkeiten, der wache Sinn des Erzählers für Ähnlichkeiten, ja die Herrschaft der Ähnlichkeit als einer semantischen Struktur ist ein ganz bestimmender Zug des Stils von Gombrowicz:

"Skłonność do wynajdywania strukturalnego podobieństwa w różnych zjawiskach - tak istotna w Kosmosie - już w Ferdydurke osiąga granice manii i powoduje komiczne efekty: 'Kawki siedziały na drzewie. Na bramie podwórzowej siedziały dzieckaa z umorusanymi palcami wsadzonymi w gęby.' [...] Cała akcja Filiberta dzieckiem podszytego opiera się na tego rodzaju mechanizmów." (Jarzębski 1984.237-238, Fußnote).

In Anspielung an Jakobsons Gegenüberstellung von Metapher und Metonymie und in Abwandlung seines berühmten Satzes kann man nun pointiert formulieren, dass Gombrowicz die Metonymie des Wunsches (Ricoeur 1976.414) auf die Metapher der Ähnlichkeit projiziert. Diese Formulierung stellt eine Verbindung zwischen der rhetorischen und der psychologischen Ebene her. In Bezug auf Gombrowicz ist diese, auf Lacan zurückgehende, Verknüpfung des

Wunsches mit der Metonymie von großer heuristischer Kraft, weil sie zugleich die Natur der homosexuellen Leidenschaft als der Identifizierung mit dem Ähnlichen einbezieht. Die Struktur der Ähnlichkeit würde also nicht nur als eine Form von Textkohärenz die traditionelle psychologische Motivierung des Sujets überlagern ("überdeterminieren"), sondern sie würde bedeutungstragend sein in dem Sinne, dass sie die besondere Art des Begehrens in einer sprachlichen Struktur abbildet.

Es gibt einige ganz klare Indizien dafür, dass "ähnlich sein" und "gefallen" bei Gombrowicz eng korreliert sind. Ob dafür die im Polnischen vorhandene lautliche Nähe und etymologische Verwandtschaft des Verbs "podobać się" mit dem Adjektiv "podobny" (s. Brückner 1970.425) eine Rolle spielt, lasse ich offen. Einen entsprechenden Hinweis gibt auch Tadeusz Peiper bei seinen Ausführungen über den Reim (Peiper 1979.49).

Auf die erotische Emphase der Wurzel "brat" habe ich hingewiesen (vgl. "Narzißmus und Homosexualität" im Kapitel Sprechen und Gesprochenwerden, S. 120 f.). Der Bruder ist der exemplarisch Ähnliche. In Fsk spricht Gombrowicz sein eigenes Ebenbild mit "Bruder" an. In F wird die einzige metonymische, nach dem Anderen suchende Bestrebung, deren homosexuelle Bedeutung ohne die maskierende, dem Sujet auferlegte Struktur klar erkennbar wäre, durch ihre Bezeichnung ("po..bratać się") wieder in die Domäne der Ähnlichkeit zurückgeholt.

An einer Stelle im Dz, an der Gombrowicz dieses Motiv des Hinterherlaufens hinter einem Jungen aus dem Volke wieder aufnimmt, leuchtet das Wort "ähnlich" in einem logisch ganz abstrusen Zusammenhang auf. Der Erzähler, erschreckt von dieser Situation, "seiner tiefsten, wesentlichsten und schmerzlichsten" (Dz2/118) liefert eine ganz absurde "Erklärung" für sein Verhalten:

"Poszedłem za nim dlatego, że było absurdalne i nie do pomyślenia iżbym ja, Gombrowicz, szedł za jakimś czango dlatego jedynie, że był podobny do czango, który nalewał mi wody." (Dz2/118)

Die Herrschaft der Struktur der Ähnlichkeit zeigt sich bereits auf der Wortebene in Wiederholungen und phonetischen Anklängen (Paronomasien) und reicht bis hinein in Strukturen des Sujets.

### Paronomasien

Die von Gombrowicz gern genutzten Paronomasien, also ähnlich lautende, aber nicht notwendig etymologisch oder bedeutungsmäßig verwandte Wörter, lassen sich als Nachbarschaft dieser Wörter auf einer paradigmatischen Achse beschreiben, auf der sie nach ihrer phonetischen Ähnlichkeit angeordnet sind.

Derartige Paronomasien und ähnliche klingenden Wörter erfüllen bei Gombrowicz häufig die Funktion eines nicht eindeutigen (also ambiguen oder polysemen) Verweises. So kann die Gräfin Kotłubaj es mit einem Versehen entschuldigen, wenn sie mit "Podłubaj" unterzeichnet, obwohl aus der ganzen Handlung deutlich hervorgeht, in welcher feindseliger Intention sie dies tat: die versammelte Adelsgesellschaft demonstriert dem bürgerlichen Eindringling ostentativ schlechtes Benehmen und Ungebildetheit, um ihm zu zeigen, dass das Geheimnis des Adels keineswegs schon mit der Deutung "edle Sitten" dechiffriert ist. Adel ist - jedenfalls in Gombrowicz' Welt - ein Wert, der in jeder (Verhaltens)sprache, jeder Form ausgedrückt werden kann und dessen *differentia specifica* eher in seiner Hermetik liegt, als in irgendeiner Eigenschaft, die man definieren - und damit transportieren, weitergeben - könnte. Hier zeigt sich eine Isotopie von Adel und Gombrowicz's Begriff der "Unbestimmtheit". Die Gräfin Kotłubaj agiert sprachlich, aber auf eine unfassbare Art. Darin ist ihre Redeweise ganz der Rede von Józio in F verwandt. Hätte sie etwa, um den gleichen Affront zu erzielen, "dłubam w nosie" ("mam w nosie" assoziierend) gesagt, so wäre ihre Intention eindeutig gewesen.

Etwas vergleichbares sehen wir in F:

"lapsus linguae, na przykład zamiast "sztandar polska"  
napisano "sztandar po łydkach". (F/161)

In Tancerz arbeitet der Erzähler selbst mit vergleichbaren, als Anspielung benutzten Paronomasien. Statt sich dem Rechtsanwalt namens Kraykowski offen zu erkennen zu geben - was er nicht einmal dem Leser gegenüber tut! - folgt er ihm und gibt Zeichen:

"Znasz-li ten kray, gdzie cytryna dojrzewa?" (Tan/16)

Ein benachbartes Zitat wie

"Krajewski - Kraykowski, sędzia - mecenas, trzeba być ostrożnym" (Tan/16)

belegt, dass Ähnlichkeit und eine metonymisch begründete

Kohärenz ("sędzia - mecenas") sich durchaus gegenseitig in ihrer Funktion verstärken können. Beide erfüllen hier die Funktion, jene Art der uneindeutigen Verweise herzustellen, wie sie in K das Interesse von Witold und Fuks fesseln.

Für derartige Paronomasien gibt es nun zahlreiche Beispiele, die hier nicht alle aufgezählt werden können. Manchmal sind es reine Kalauer ohne Sinnzusammenhang:

"pierwiosnki [...] anemiczne. Anemonów wiele" (F/274)

Nicht selten aber stößt man, wenn man dem klanglichen Ähnlichkeit nachgeht, auch auf semantische Bezüge.

"Kalafior... post... jarskie jarzyny..." (Bies/79);

"człowiek czuje się jeszcze jary! Stary, ale jary!" (Bies/86)

"nie była to już żarliwość, lecz żarłoczność - żarłoczność postu, modlitwy" (Czar/21)

Ausgesprochen typisch für Gombrowicz ist die Tendenz, außersprachliche Beziehungen zwischen Gegenständen oder Erscheinungen der dargestellten Wirklichkeit zusätzlich noch einmal in der Sprache manifest zu machen, so dass der logische Zusammenhang durch den lautlichen verdoppelt wird.

So wird die Gemeinsamkeit zwischen Stock ("patyk") und Vogel ("ptak") in K, die auf der Tatsache beruht, dass beide hängen, durch Paronomasie der Namen noch einmal unterstrichen.

In K zelebriert Leon sein 23 Jahre zurückliegendes, erotisches Erlebnis mit einer Köchin:

"celebrował świństwo swoje" (K/158, Kv/169)

Die Erinnerung an das Körperlich-Erotische, das er nur noch autoerotisch ausleben kann, wird ihm zu einer Art Reliquie. Wie die erhaltene handschriftliche Variante zeigt, ist Gombrowicz in einem relativ späten Stadium auf die Möglichkeiten gestoßen, diesen Zusammenhang auch lautlich zum Ausdruck zu bringen. Er macht hier ein Kreuz an dem "się świął z sobą" und schreibt an den Rand: "święcił" (Kv/169).

Okopień-Sławińska weist auf eine "wykolejenie leksykalne" wie "wyjrzała z ramek Katasia... z ustami bez zmayı!" (K/57, statt "bez skazy") hin und sieht darin ein Symptom für die



allgemeine Zweideutigkeit des Romans:

"Szczególna rola pierwiastka erotycznego uwydatnia się poprzez agresywną dwuznaczność rozległej warstwy wyrażen pozornie rzeczowych i neutralnych a aktualizujących się przy tym nieodparcie w polu jaskrawych asocjacji erotycznych, seksualnych" (Okopień-Sławińska 1984.700).

Das Paar "skaza"- "zmaza", wobei das zweite als zusätzliche Bedeutung "Pollution, unabsichtliche Samenentleerung" hat, bildet eine semantische Parallele zu den beiden Bedeutungen von "zepsucie", die ich im Kapitel Polysemie (S. 72) behandle.

Jan Błoński spricht davon, dass Anaphora, Alliteration und Reim unterschiedliche Wörter und damit ihre Bedeutungen aneinander annähern sollen, während Annominatio und Paronomasie im Gleichklang gerade den Bedeutungsunterschied hervorheben (Błoński 1967.128). Für Gombrowicz gilt das gewiß nicht - er will mit dem ähnlich klingenden Wort auch dessen Bedeutung herbeizitiieren. Was Błoński aber über die Funktion der Paronomasien bei dem Barockdichter Sęp-Szarzyński feststellt, könnte ohne weiteres für Gombrowicz übernommen werden:

"Jest w 'metafoniach' Szarzyńskiego - jak również wielu innych poetów - coś więcej niż popis zręczności. Jest przekonanie, że dwa nie jest dwa, cztery nie cztery, że słowa są również niepewne co rzeczy; że człowieka otaczają maski, pozory, znaki omylne." (Błoński 1967.131)

Vermutlich reichen Gombrowiczs Affinitäten zum polnischen Barock doch weiter, als die Parodie des Memoirenstils eines Pasek in TA es zeigt.

#### Ähnlichkeit auf der Ebene des Sujets

Wie beim sog. "Graffiti" und anderen Verfahren stellen wir auch hier eine Parallele zwischen der Darstellung eines rhetorischen Mittels, und seinem Wirken in der Sprache selbst fest.

In dem Roman O, den Gombrowicz als Fortsetzungsroman für Zeitungen schrieb und später nicht zu seinen ernsthaften Werken rechnen wollte, ist "Ähnlichkeit" ("podobieństwo") ein Schlüsselwort (die Wurzel "podob" erscheint dort 152-mal!). Statt der - im Geschehen erkennbaren - Liebesgeschichte der verarmten Adel entstammenden Maja mit dem Unterschichtjungen Leszczuk wird hier die "Ähnlichkeit" zwischen Maja und Leszczuk thematisiert:

"Nie Kocham nikogo, tylko jestem podobna!" (O/270)

Erotisches Verlangen - vom Leser aus Lebenserfahrung und gattungsbestimmter Erwartungshaltung in das Geschehen projiziert - wird als eine Ähnlichkeit dargestellt:

"Np. w Opętanych istnienie bezpośredniego związku między bohaterami, opartego o fakt ich niezrozumiałego podobieństwa, stanowi główną oś wszystkich perypetii fabularnych powieść." (Pawłowski 1984.541)

Quasi als Zugeständnis an die triviale Gattung, ist hier am Ende doch von "Liebe" die Rede. Maja rettet Leszczuk, indem sie seine "Liebe" akzeptiert:

"był zakochany w Maji" (O/350)

Diese Ähnlichkeit überlagert das ebenso erkennbare Sujet, nach dessen Muster der Durchschnittsleser diesen Fortsetzungsroman vermutlich auch rezipiert haben wird.

#### Die Ähnlichkeit als Maske

Ähnlichkeiten stellen nun nicht nur - nichteindeutige - Verweise her, sie können auch andere Zusammenhänge verwischen, indem sie Beziehungen zu anderen Signifikanten konstituieren und dadurch die Achse der Beziehung zum Signifikat gleichsam "diffundieren". Der betroffene Ausdruck ist dann mehrfach motiviert. Zwar bezeichnet er auch noch sein Signifikat, steht aber zugleich selbst in einer Zeichenbeziehung zu anderen Signifikanten. Für diese Erscheinung bietet sich der der psychoanalytischen Theorie entstammende Terminus der "Überdeterminierung" an.

Die maskierende Funktion der Ähnlichkeit erhellt das abgewandelte Sprichwort "Man sieht den einzelnen Baum vor lauter Wald nicht". Die Herstellung einer Vielzahl von ähnlichen Dingen oder Strukturen lenkt die Aufmerksamkeit (des Lesers oder des Publikums in der dargestellten Wirklichkeit) von dem Einen und Einzelnen (dem "szczegół"! ) ab. Im Kapitel Der Körper als Form habe ich den Zusammenhang zwischen der körperlichen und semiotischen Bestimmtheit gezeigt. Die Konnotation von "ähnlich sein" und "gefallen" stützt sich also bei Gombrowicz nicht nur auf die allgemeine Etymologie, sondern auf ihren privaten Zusammenhang mit der narzißtischen Identifizierung, bei der es nichts Einzelnes und damit Unähnliches geben darf. Maskierende Ähnlichkeitsstrukturen sind bei Gombrowicz sowohl auf der Ebene der dargestellten Wirklichkeit, in der Interaktion zwischen den handelnden Personen, als auch im Dialog zwischen Erzähler (Autor) und Leser erkennbar.

a) Maskierende Ähnlichkeit in der dargestellten Wirklichkeit

In Bankiet ahmen Hof und Kanzler jedes kompromittierende Verhalten ihres Königs nach, um dessen Ansehen vor den ausländischen Gästen zu wahren. Das geht bis hin zur Erwürgung ihrer Tanzpartnerin, nachdem auch der König seine Braut erwürgt hat:

"bankiet musiał z całą bezwzględnością powtarzać nie tylko te akty króla, które nadawały się do powtórzenia, ale właśnie i przede wszystkim te, które do powtórzenia się nie nadawały" (Bankiet/205)

In "Filibert dzieckiem podszyty" klatscht das Publikum höflich, um die Fauxpas' zu "vertuschen":

"wtedy kulturalniejsza część publiczności jęła taktownie klaskać, by zatuszować skandal wobec przedstawicieli obcych poselstw i ambasad, [...] Cóż wobec tego pozostało kulturalniejszej części towarzystwa? Dla niepoznaki także dosiadła swych dam" (F/201)

b) Auf der Ebene Erzähler/Autor und Leser

Hier sind bereits viele Beispiele im Kapitel *Polysemie* behandelt worden, denn die Struktur der Ähnlichkeit kann auch unter dem Gesichtspunkt der Mehrdeutigkeit eines Phänomens beschrieben werden.

Ein Beispiel ist die ekelerregende Bewegung des Handtuchs auf Schloß Mysłocz:

"ręcznik pracował w kącie, kurcząc się, natężony. Obecnie ruch jego był już zupełnie jawny i absolutnie nie mógł być wytłumaczony żadną normalną przyczyną. Miało się wrażenie, jak gdyby zdemaskował się, przestał się wstydzić. Był w tym bezwstyd. A zarazem ta wstrętne wzdymająca się płachta przypominała dziwnie ruch medium podczas seansu spirytystycznego a także - kobietę podczas porodu. Jak gdyby chciała wyrzucić coś z siebie, urodzić coś." (O/282)

Diese Bewegung erkennt man nun in ähnlichen Erscheinungen wieder, für die es auch ganz normale Erklärungen (Angst,

Herzschlag, Atem) gäbe; dadurch wird die Qualität der Unheimlichkeit auch auf sie übertragen:

"Wiewiórka - falowała. Falowała? - nie, to nie było właściwie wyrażenie, raczej - pulsowała. Jak gdyby - ruszała się w sobie, czy też wzdymała." (O/305)

Es wurde bereits mehrfach gezeigt, dass diese metasprachliche Problematisierung eines Ausdrucks bei Gombrowicz immer Indiz für die Bedeutsamkeit des betreffenden Vorgangs ist. Sehr charakteristisch für Gombrowicz ist auch, dass diese Ähnlichkeit fast noch mehr durch die Rede des Erzählers, als von ikonischen Qualitäten konstituiert wird (s. die Bemerkungen im Kapitel Polysemie, S. 74).

In dieser durch die Unheimlichkeit als tertium comparationis geknüpften Ähnlichkeitsstruktur befindet sich auch Leszczuks "Aufdringlichkeit" gegen Franio (Handrycz) und wird so maskiert.

Beispiel: Das Hängen in K

Die in K dominierende Reihe der Ähnlichkeit ist die des Hängens: vom hängenden Spatzen über das Stäbchen, den Kater, Ludwik... und schließlich Lena. Auch hier kann die sachliche Ähnlichkeiten mit sprachlichen, wie der etymologischen Verwandtschaft oder paronomastischem Gleichklang, eine Verbindung eingehen. Als Witold einen Adler am Himmel schweben (poln. "zawisać / zawisnąć" - also auch "hängen") sieht, greift er die Assoziation sofort auf - der schwebende Adler verbindet das Klassen "Vogel" mit dem "Hängen".

Die semantische Analyse des Begriffs "niemożność" hatte den Hintergrund von Witolds Wunsch, Lena aufzuhängen, verdeutlicht. Durch die Struktur der Ähnlichkeit wird die psychologische Motivation dieses Wunsches überdeckt von dem Sinn, der sich aus der Reihe der Analogien ergibt:

"Wróbel.

Patyk.

Kot.

Ludwik.

A teraz trzeba będzie powiesić Lenę." (K/154)

Und vier Zeilen weiter noch einmal:

"A teraz trzeba będzie powiesić Lenę." (K/154)

Antoni Libera stellt richtig fest, dass die Darstellung des

Verhältnisses von Witold zu Lena in K "maskiert" ist:

"zastosowany został kamuflaż" (Libera 1984.407).

Diese Unkenntlichmachung ist vor allem jener Stimmigkeit ("składność") zu verdanken, die durch die Ähnlichkeitsstruktur aufgebaut wird:

"Ucieszyłem się naraz myślą o kocie wiszącym - jak patyk - jak wróbel - ucieszyła mnie ta składność!" (K/70)

Im Kapitel Transformation und Stil führe ich weitere Beispiele für diese "składność" an und zeige, dass auch die grammatische Oberfläche eine maskierende Funktion für die in der Tiefenstruktur verborgene Bedeutungen haben kann.

Die gleiche Wirkung wie die Ähnlichkeit kann auch eine metonymische Reihe ausüben. Ein Beispiel ist die Menge der Körperteile in F. Ein Körperteil allein würde dominant auf seinen je vom Code vorgegebenen Kontext verweisen (z.B. die kulturgeschichtliche oder die psychoanalytische Deutung - für F unübersehbar). So war es in der ersten Fassung von Fsk, in der nur die "koprophile" Aura vorherrscht und das Schimpfwort "d..." recht eindeutig "bedeutete". In F wird durch die Aktualisierung des metonymischen Zusammenhangs "pupa", "gęba", "łydka", "policzek" usw. diese Eindeutigkeit diffundiert.

Je dominanter die geschilderten Ähnlichkeits- und Kohärenzstrukturen werden, desto mehr tritt die von der Gattung des realistischen Romans vorgegebene psychologische und gesellschaftliche Motivierung der Handlung in den Hintergrund; diese läßt sich zwar weiterhin aus dem Rohstoff des Sujets, dem Geschehen, ableiten oder ihm unterschieben, doch erscheint diese nicht mehr als treibende Kraft dieses Geschehens. Mit der psychologischen Motivierung schwindet auch die Prägnanz des erotischen Objekts.

#### Analogie kontra Logik

Raubt man der Metonymie das Ziel, so macht man sie zur Metapher. Diese Entwertung der Aktionsrichtung (Gleichsetzung oder Vertauschung von Agens und Patiens) und die Ersetzung der Logik durch "Analogie" ("nie tyle logicznie, ile raczej analogicznie" F/98) läßt sich an dem Motiv der "Ohrfeige" in F veranschaulichen.

"Policzek", die Wange oder Backpfeife, ist sowohl in seiner Bedeutung als Körperteil, wie auch als körperliche Aktion ein Leitmotiv in F.

Die erste Ohrfeige versetzt Józio am Anfang seinem Ebenbild, das daraufhin verschwindet. Der Doppelsinn von "Wange" und "Ohrfeige" ist in der polnischen Sprache lexikalisiert, er wird auch in F aktualisiert. Im dritten Teil von F werden Ohrfeige und Gewehrschuß aufgrund des tertium comparationis "lauter Knall" in eine metaphorische Beziehung gesetzt.

Neben der kodifizierten (also bereits zur langue gehörenden) Polysemie und der genannten Metapher gibt es eine weitere Möglichkeit der Sinnveränderung, die aus der Tatsache herrührt, dass der Begriff der "Ohrfeige" zwei Aktanten (Tiefenkasus) impliziert - erstens die Person, welche sie gibt, zweitens die, welche sie empfängt. In F werden die Rollen zweimal vertauscht: in Filidor Dzieckiem podszyty:

"ja go nie mogę spoliczkować, ale on mnie może - a czy ja jego, czy też on mnie, to wszystko jedno, zawsze będzie Policzek i będzie Synteza!" (F/98)

Gombrowicz spricht hier den Gegensatz von Logik und Analogie selbst aus:

"on ma policzki, lecz ja też mam policzki. Zasadą jest tu pewna analogia i dlatego będę działał nie tyle logicznie, ile raczej analogicznie. Per analogiam dużo jest pewniejsze, bowiem naturą rządzi pewna analogia" (F/98)

Das zweite Mal erfolgt die Vertauschung, wenn Miętus sich vom Bauernbengel eine Ohrfeige geben läßt:

("Musiałem wziąć od niego po gębie, boś ty mu dał... Bez tego nie byłoby równości i nie mógłbym się po... bra..." (F/227)

Man beachte hier die Scheinbarkeit der Begründung ("bo"), die jeder psychologischen Mutmaßung (Masochismus, Erniedrigungstendenz) vorgreift und deshalb die gleiche Motivation entspringt, wie das "po...bratać się" (F/221). Dass die Begründung nur eine Scheinbegründung ist, beweist folgender Hinweis des Erzählers:

"Miętus zaplątał się wreszcie w tanią werbalistykę rodem z rewolucji francuskiej i Deklaracji Praw, tłumaczył, że ludzie są równi, i pod tym pozorem żądał, by parobek podał

mu rękę" (F/227)

Gombrowicz selbst beschreibt hier das schon mehrfach beobachtete Verfahren der maskierenden Überdeterminierung ("pod tym pozorem").

In anderen Fällen soll die Begründung gar nicht erst inhaltliche Substanz vortäuschen; sie selbst setzt gewissermaßen erst die Analogie:

"on usiadł, wobec czego i ja musiałem usiąść" (F/20)

Oder:

"siedziałem dlatego, że siedział" (F/21)

In diesem Fall erzwingt die Analogie das Verhalten, so wie die Worte des Erzählers oft Dinge und Personen in der dargestellten Wirklichkeit entstehen lassen. Pimkos "Sitzen" erzeugt Joziós "pupa". Die üblichen Rollen sind hier vertauscht, anders formuliert - der Unterschied zwischen den Aktanten ist aufgehoben. Der aktive Part gibt keine Ohrfeige, er läßt sich eine geben.

Etwas Analoges sehen wir in Zzp, wenn der Untersuchungsrichter am Ende feststellt, er komme nun nicht mehr umhin, ein "Geständnis" abzulegen:

"nie pozostaje mi już nic innego jak szczere wyznanie"  
(Zzp/65)

Der Begriff "Geständnis" erhält aber durch die völlige Umkehrung des normalen Verhältnisses zwischen Untersuchungsrichter und Verdächtigtem eine ganz neue Bedeutung: der Richter gesteht, dass er das "Verbrechen" nachträglich selbst konstruiert hat, ohne den geringsten Beweis für eine reale Straftat zu haben. Zugleich haben wir es als psychologische Gestalt mit jener Art der scheinbaren Offenheit zu tun, die Józio gegenüber Konstancy an den Tag legt ("dissimilatio").

Auch wenn die Młodziakowa in verzweifelter Gegenwehr gegen das von Józio angezettelte Chaos ihr "modernes" Weltbild zu beschwören sucht, indem sie ihre Ablehnung der Todesstrafe in der elliptischen Form "Kara śmierci!" (F/177) zitiert, liegt eine ähnliche logische Gestalt vor. Der ursprüngliche Satz "Kara śmierci jest przeżytkiem." (F/142) verkommt ohne die

Verneinung zum "Schlagwort". Wie bei der Ohrfeige nicht mehr wichtig ist, wer sie gibt und wer sie bekommt, genügt auch das Signalwort "Todesstrafe", ob man dagegen ist oder dafür.

Das Befremdende, Unklare dieser spezifischen Logik der Ähnlichkeit macht einen Gutteil des Stils von Gombrowicz aus. Am Rande sei bemerkt, dass von hier aus erneut der Bezug zu der Ich-Konstituierung im Spiegelstadium erkennbar wird (Transitivismus, Lang 1993.51 ff.).

### Nähe statt Identität

Hier soll von uneindeutigen Konstruktionen die Rede sein, die Ähnlichkeit durch syntagmatische Nähe konstruieren. Der logische Zusammenhang der Begriffe "Ähnlichkeit" und "Nähe" kann dabei nicht überraschen. Es hat sich immer wieder, am deutlichsten bei der kontextuellen Polysemie, gezeigt, dass die Bedeutung eines Zeichens von seinem Ort nicht zu trennen ist. Dass syntagmatische Nähe paradigmatische Ähnlichkeit herstellen kann, besagt Roman Jakobsons vielzitiertes Satz (Jakobson 1960.358, s. hier Fußnote auf S. 132).

Einleuchtend ist, dass sich auch Ähnlichkeit als Nähe auf einer - je verschieden konstruierten - paradigmatischen Achse beschreiben läßt. Was ich im Folgenden untersuchen will, ist Ähnlichkeit nicht zwischen einzelnen lexikalischen Einheiten, sondern zwischen Sätzen und Nicht-Sätzen.

Die grammatische Struktur des Satzes als der "größten zu beschreibenden grammatischen Einheit" verleiht der Aussage eine bestimmte formallogische Struktur. Der Satz, anders als das einzelne Wort, impliziert eine Seinsbehauptung ("die Schwäne sind weiß" heißt immer auch: "es gibt die Schwäne").

Geraten nun einzelne Worte in die Nähe eines Satzes oder auch einer größeren Texteinheit und lassen semantische Bezüge zu ihr erkennen, ohne formalgrammatisch in sie eingebunden zu sein, entsteht eine Spannung zwischen der Aussage der Satzgrammatik und der gegen diese Formalie stehende Kohärenz des semantischen Zusammenhanges. Die syntagmatische Nachbarschaft ("Kontiguität") wird als Quasi-Satz aufgefaßt. Der Begriff der "metonymischen Lektüre" (s. Kapitel Der Text-Körper) bietet sich hier an.

Ein weiter gefaßtes Beispiel für derartige "Nähen" war die Verschiebung des Verbs "sprostać" in I aus seinem eigentlichen Kontext (s. Kapitel 8, S. 92 ff.)

"Verschiebung" ist hier wörtlich begriffen als Veränderung des Ortes, nicht semantisch wie bei Freud, auch wenn diese Bewegung



in ihrer Funktion sehr ähnlich ist. Eine wesentliche, vielleicht die "eigentliche" Bedeutung wird durch diese Entstellung maskiert. Das Zeichen wird von seinem Ort verschoben. Es wird mehrdeutig dadurch, dass die bedeutungseingrenzende Wirkung des ursprünglichen Kontextes nun fehlt.

Als weiteres Beispiel sei folgendes Syntagma erläutert:

"Syfona zgwalić muszę przez uszy ! D... d... d...!" (F/57)

Zunächst einmal zeigt der erste Satz eine Unklarheit der Bedeutungen: ist er metaphorisch gemeint (im Sinne von: das Opfer verbal vergewaltigen, ihm obszöne Worte - wie mit dem Nürnberger Trichter - ins Ohr einführen), oder aber wörtlich (eine groteske Vorstellung, die in ihrer Groteske aber durchaus in den bisher aktualisierten Ereignisrahmen von F paßt - es ist ja auch normalerweise nicht vorstellbar, weshalb der 30jährige Józio von allen als 12-jähriger Schüler akzeptiert wird). Bei den vorausgehenden Erwähnungen von "gewalt" und "zgwalić" wird "uszy" überhaupt nicht erwähnt, so dass die wörtliche, körperliche Deutung keineswegs unbesehen zugunsten einer metaphorischen beiseitegeschoben werden kann. Deutlicher, weil unmetaphorisch, hieß es ja zuvor:

"Na szczęście, można jeszcze dostać się do środka przez uszy." (F/40; ebenso Fsk/283)

Später "vergewaltigt" Miętus die Dienstmagd, und wie man annehmen muß, ganz körperlich. In diesem Zusammenhang kommt nun, harmlos zensiert durch die drei Pünktchen und verkleidet erstens durch die Ähnlichkeit mit dem harmlosen "pupa", zweitens als Interjektion (denn Pimko benutzt zuvor "pupa" als Interjektion!) das Wort "dupa" hinzu, dessen lautliche Ähnlichkeit mit "uszy" und dessen semantische Kohärenz hier unbestreitbar sind. Durch die lautliche Ähnlichkeit und die syntagmatische Nähe, die "d..." beinahe in den Rang einer Apposition zu "uszy" aufsteigen läßt, entsteht so etwas wie eine Reimbeziehung zwischen "uszy" und "d...", die das letztere in den vorausgehenden Satzzusammenhang hineinzieht. Der Reim schafft eine semantische Äquivalenzbeziehung. Ob sich Gombrowicz dieser ungreifbaren, gleichwohl bedeutsamen "Nähe" nun bewußt war oder nicht, ist letztlich nicht entscheidend. Es "steht

alles da", aber außerhalb der logischen Satzstruktur ist es gleichsam nicht faßbar, nicht "nachweisbar".

Aus anderen, weniger verfänglichen Fällen ist bekannt, dass Gombrowicz für solche lautlichen Ähnlichkeiten und syntagmatischen Nähen ein hochsensibles Ohr hat. Immer wieder zeigt sich, wie wichtig es ist, belanglos scheinenden semantischen "Impertinenzen" konsequent auch dann nachzugehen, wenn sich dies durch andere, naheliegende Begründungen zu erübrigen scheint:

"wenn uns aber die Analyse gelingen soll, müssen wir während derselben die kritischen Einwendungen, die sich unausgesetzt gegen die Reproduktion der einzelnen vermittelnden Assoziationen erheben, standhaft zurückweisen." (Freud 1905.173).

Ein anderes Beispiel liefert wieder die Diskussion um Miętus' "abweichendes" Verhalten in F. Während der Onkel Konstany in seinen Mutmaßungen, was diese Verbrüderung bedeuten könnte, die naheliegende Möglichkeit "schwul" nur am Anfang verschämt andeutet ("pede.. pede...", F/236), wird kurz darauf in einer Bemerkung des Erzählers, nicht mehr in Bezug auf das geheimnisvolle Wort, sondern auf Konstany selbst, dessen Verhalten ganz klar und ohne Umschweife als "homörotisch" bezeichnet:

"Lecz Konstany nawet nie dopuszczał myśli, by Miętus mógł być czym innym niż szczeniakiem, on, który przy obiedzie przepijał doń za pan brat na gruncie homörotycznym" (F/249)

Im Kontrast zu der legeren terminologischen Deutlichkeit, ja Apodiktik dieser Äußerung, wird erst richtig bewußt, wie stilisiert der Bericht des Erzählers über die Diskussion um das "pobra..tać się" eben war! Gudemütigt und angespannt von der Diskussion mit Konstany, scheint jetzt der Erzähler plötzlich aufzuatmen und mit anderer Stimme, aus voller Brust, zu sprechen. Da aber die Instanz des Erzählers von seiner Stimme ganz und gar konstituiert wird, ist es auch ein anderer. Was er jetzt sagt, hört Konstany nicht. Die hier erkennbare Gespaltenheit des Erzählers in F ist auch eine der Ursachen für die Ambivalenz vieler Begriffe in diesem Roman (s. Kapitel 16).

Das heiße Eisen wird angesprochen, aber in einen fremden

Kontext verbannt, in dem es scheinbar nichts mehr mit dem kritischen Verhalten zu tun hat. Hier haben wir es nicht nur mit einer Verschiebung des Zeichens von seinem Ort, sondern auch einer Vertauschung des Themas bei unverändertem Rhema zu tun. Der Erzähler meint Konstanty, er dreht den Spieß um, aber so, als wäre nichts gewesen. Das erinnert wiederum an jenen Transitivismus, die stillschweigende Umkehrung der Aktanten, wie wir sie bei dem "wyznanie" in Zzp, oder bei den "Ohrfeigen" in F sahen.

## 14. Die Metapher

Welche Funktion erfüllt angesichts der oben festgestellten Dominanz der Ähnlichkeit bei Gombrowicz die Metapher, von der Aristoteles sagt: "gut zu übertragen bedeutet das Ähnliche sehen" (Poetika 1459a.8, Aristoteles 1982.74).

Es geht also in diesem Kapitel nicht um eine motivorientierte Untersuchung der Bildhaftigkeit, um die Frage, aus welchen Lebensbereichen Gombrowicz seine Metaphern schöpft. Dieser inhaltliche Aspekt wird allenfalls gestreift. Ich will vielmehr auf die funktionalen Besonderheiten der Metapher bei Gombrowicz eingehen und behandle dieses Thema an einem Beispiel: den "Körperteil-Metaphern" (Curtius 1993.146) in F.

### Die Metaphora in absentia

Von den beiden grundsätzlichen Arten der Metapher, der Metapher in praesentia und der M. in absentia, ist letztere für Gombrowiczs Stil von genuiner Bedeutung. Ricoeur bezeichnet sie als die "eigentliche" Metapher (Ricoeur 1991). Der Grund dafür wird klar, wenn man diesen Tropus unter seinem prädikativen Aspekt betrachtet: zumindest an der Oberfläche fehlt bei ihm - wie der Name sagt - das Thema. "Vehicle" und "frame" sind sichtbar, Tenor und Fokus verborgen. Der Leser habe es, so Bolecki, bei Gombrowicz immer nur mit dem signifiant solcher Wörter wie "pupa", "gęba" oder "łydka" zu tun; jeder Versuch, ihr signifi, zu definieren, müsse scheitern (Bolecki 1982.109). Dadurch ist die Metaphora in absentia ein ideales Mittel, über etwas zu sprechen und dieses Etwas zugleich unbenannt zu lassen. Dieser Tropus fügt sich damit ohne weiteres in die Reihe der bisher beschriebenen Stilmittel ein.

Durch diese Eigenschaft erschwert die Metaphora in absentia aber auch das Verständnis in viel stärkerem Maße, als die Metaphora in praesentia:

"Metafory in absentia naruszają spójność wypowiedzi w sposób całkiem elementarny. Jest w nich pominięty główny temat [so bezeichnet Dobrzyńska das Thema, OK. Siehe zu diesem Terminus die Diskussion bei Ziomek 1990.175], a tym samym całkowicie ukryte odniesienie do poprzedniego kontekstu lub konsytuacji. Temat pomocniczy, nie związany z poprzedzającym tokiem wypowiedzi, występuje w pozycji składniowej zarezerwowanej dla elementów odwołujących się do tego toku." (Dobrzyńska 1984.205).

Was für die Sprachzeichen bei Gombrowicz allgemein gilt, betrifft auch die Bezeichnungsfunktion seiner Metaphern (und Symbole). Auch sie ist von der Abschwächung der Beziehung zwischen Sprecher und Gesprochenem, zwischen Zeichen und Bezeichnetem, betroffen. Sie stehen meist in einem derart dominierenden Netz von anderen metonymischen, metaphorischen und "genetisch-syntagmatischen" Beziehungen, dass die Beziehung zwischen Symbol und Bezeichnetem abgeschwächt, veruneindeutigt ist. Am Beispiel der wohl prominentesten Metapher in *absentia in F*, nämlich "pupa", will ich das veranschaulichen.

### Die Deutungen von "pupa" in der Rezeption

Betrachten wir zunächst die Deutungen, die man in Kritik und Rezeption findet. "Pupa" wurde dort als eigenwillige Metapher für eine bestimmte psychologische oder soziale Situation gelesen, von anderen Autoren gar als Kürzel für philosophische Inhalte interpretiert. Bolecki umschreibt die Absenz des Themes einer Metapher wie "pupa" mit "wyposażenie słów w nieoczywiste, 'tajemne' sugestie znaczeniowe" (1982.109):

"Jednakże najbardziej jaskrawym - a zarazem najbardziej znany - chwytem leksykalnym Gombrowicza było wprowadzenie do dyskursu słów 'niskich' i 'infantylnych', bo nacechowanych wyłącznie somatycznie, a sugerujących 'wysokie', poważne treści o charakterze abstrakcyjnym, pojęciowym, filozoficznym. Chodzi tu o takie wyrazy, jak 'łydka', 'pupa', 'gęba' i 'kupa' które pełnią funkcję terminów filozoficznych, socjologicznych, psychologicznych i sugerują, że są wykładnikami systemu światopoglądowego narratora powieści." (Bolecki 1982.109).

Für Jarzębski ist klar, dass "pupa" in *F* die Unreife symbolisiert, "noga" und "łydka" die Jugend, "gęba" dagegen die Nichtauthenticität ("nieautentyczność") (*Anatomia*.37).

Eine in dieser Hinsicht typische Paraphrase liefert Górecka-Dryńska: "Pupa oznacza taką sytuację w jego [człowieka] życiu, kiedy jest on niezdolny do samodzielnego decydowania o własnym losie, całkowicie podporządkowuje się innym, ich władzy, autorytetowi, poglądom. Takie ostateczne zdominowanie jednostki nazywa pisarz upupieniem". (Górecka-Dryńska 1979.113). Diese Deutung findet Unterstützung bei Gombrowicz selbst, der in *Wspomnienia* davon spricht, er sei unter dem Zeichen dieser beiden großen Mythen, "gęba" und "pupa", in die polnische Literatur eingegangen (*Wspom*/26). Jemandem "eine Fresse machen", so Gombrowicz, bedeute, ihn mit einem anderen als seinem eigenen Gesicht zu versehen, ihn zu verunstalten ("zniekształcić"). "A

przyprawienie pupy jest właściwie identyczną operacją, z tą tylko różnicą, że tu idzie o traktowane dorosłego, jak dziecka, o udziecinnienie." (Wspom/26). Diese beiden "Metaphern" ("metafory", aaO.) haben, so Gombrowicz, beide mit dem Akt der Deformierung zu tun, den der Mensch am anderen begeht (aaO.)

Auffallend und wichtig ist hier zunächst, dass Gombrowicz nicht die Bedeutung von "pupa" selbst, sondern das Idiom "przyprawić komuś pupę" erklärt. Der syntagmatische Zusammenhang setzt der Fülle möglicher (Be)deutungen bereits Grenzen. Auch Górecka-Dryńska liefert, genau besehen, eine Erklärung für "upupienie", nicht für "pupa". Ewa Thompson weist darauf hin, dass "upupienie" schon von Witkacy in *Nienasylenie* gebraucht worden sei, aber erst durch Gombrowiczs *Ferdydurke* berühmt geworden sei (Thompson 1979.110, Endnote 7). Jarzębski erwähnt ein Wort "opupienie" bei Witkacy. Ich finde bei Witkiewicz nur "opupienje", durch diese Schreibweise kenntlich gemacht als Lehnwort aus dem Russischen (Witkiewicz 1992.33). Laut Ożegov (1990) heißt "opupet" soviel wie "obaldet" oder "oçalet", also etwa "vor Schreck oder Erstaunen fassungslos sein". Die Symbolik von "pupa", so Jarzębski, sei recht durchsichtig - einerseits assoziiere man es mit dieser Bildung Witkacys, andererseits mit dem kindlichen *Popo* (Jarzębski 1972.37).

A. Mencwel betrachtet "pupa" als Schlüsselwort und "Symbol" für die Verbindung mit "dem Anderen":

"Odzyskać siebie to zniszczyć te więź z Innym. Symbolizują ją w powieści Gombrowicza trzy słowa-klucze - 'pupa', 'łydka' i 'gęba'." (Mencwel 1965.251).

Für Thompson symbolisieren "Fresse" und "Popo" die "Agonien eines Minderwertigkeitskomplexes" (1979.117). Sie betrachtet "pupa" als qualitative Reduktion im Gegensatz zur quantitativen Reduktion bei der in der Prosa des 19. Jahrhunderts vorherrschenden Metonymie. "He [Gombrowicz] 'deforms' them [seine Gegenstände] by not describing them directly but making some other object the center of his description. This second object which shares some structural features with the first, is also much simpler." (aaO.) Das aber ist nichts anderes als eine Umschreibung der Metapher. Eine Erklärung, welche "strukturellen Eigenschaften" der *Popo* aufweise, bleibt die Autorin schuldig.

Eine genaue Betrachtung des Textes von F zeigt, dass die Zusammenhänge weniger geheimnisvoll (auf der paradigmatischen Ebene) und zugleich komplexer (auf der syntagmatischen) sind.

Die wichtigste Beobachtung ist, dass bei Gombrowicz die Beziehung zwischen Thema und Rhema der Metapher abgeschwächt ist durch andere metonymische oder metaphorische (im weiteren, Jakobson'schen, Sinne) Zusammenhänge, in die das Wort eingebunden ist. Boleckis Annahme, die Bedeutung dieser und anderer Wörter sei nur bei Kenntnis eines extratextuellen "Geheimwissens" des Autors zu erschließen, ist dann nicht mehr nötig bzw. darf als Metapher für den stilistischen Eindruck verstanden werden:

"Paradoks polega na tym, że znaczenia tych słów nie dadzą się nawet wyinterpretować z tekstu, należą bowiem do pozatekstowej, jakby specjalnie ukrytej wiedzy autora." (Bolecki 1982.109).

Im Falle von "pupa" läßt sich die Dominanz der sonstigen semantischen Beziehungen des Wortes über die eigentlich "metaphorische" auch deshalb sehr gut zeigen, weil uns mit der ersten Fassung von F im "Skamander" (1935) ein Text vorliegt, in dem das Wort "pupa" noch gar nicht erscheint, in dem aber sehr wohl das semantische Feld vorhanden ist, welches das Wort quasi in potentia schon in sich birgt: in Apresjans Terminologie gesprochen, finden wir hier die paradigmatische Entsprechung ("leksičeskaja zamena") "dupa" (umschrieben als "d..." oder als "cztery litery"), das die "Koprophilen" (Fsk/277) um Miętus als provozierendes Schlachtwort benutzen, um ihre Verderbtheit zu beweisen. Wir finden metonymisch verwandte Lexeme oder "leksičeskie parametry" (den Stamm "sied-/siad-") und schließlich auch exakt die syntaktische Struktur, in der "pupa" in F zum ersten Mal auftauchen wird:

"I naraz chwyciła mię dzika i anachroniczna chęćka - trafić nauczyciela w sam nos papierową kulka." (Fsk/273)

Hier ist der ganze "Geburtsapparat" von "pupa" demnach schon vorhanden, nur das Lexem selbst ist an der Oberfläche noch nicht manifest geworden.

Im Abschnitt über das "stade du miroir" sahen wir, dass "pupa" zu der Menge der Körperteile gehört, die wir in den psychologischen Zusammenhang der von Lacan beschriebenen Zerstückelungsangst ("image du corps morcelée") eingeordnet hatten. Dieser metonymische (synekdochische) Zusammenhang mit "gęba", "łydka", auch "policzka", "nos" u.a. ist eine jener Strukturen, die Gombrowicz's Roman Kohärenz auf einer bestimmten Ebene verleihen, die man vorläufig als Oberfläche bezeichnen kann.

In Fsk ist diese Struktur erst ansatzweise vorhanden. Das Wort "część", das in F zu einem Kreuzungswort für ganz unterschiedliche Kontexte werden wird, erscheint hier nur ein einziges Mal, wenn die "części płciowe" den "sprawy płciowe" gegenübergestellt werden (Fsk/276). Von "Körperteilen" ist noch gar nicht die Rede. Ekel und Scham, mit der Zerstückelungsangst verbundene Gefühle, werden in Fsk von dem Synonym "kawałek" signalisiert:

"w świetle tego wstydu, ucho zbyt krótkie odrzynało się - z całą możliwą nieprzyzwoitością, jak kawałek czegoś" (Fsk/266)

Dieses Fehlen der lexikalischen Realisierung des Begriffes bei gleichzeitiger Präsenz des semantischen Feldes in dieser ersten Fassung läßt wichtige Schlüsse auf den Charakter der Beziehung zwischen dem Rhema ("pupa") und seinem absenten Thema zu. Die Bezeichnungsintensität des Signifikanten "pupa" wird abgeschwächt dadurch, dass es weniger an seinem Signifikat zu hängen, sondern vielmehr als res consequens aus dem Kontext hervorzugehen scheint. Die Funktion dieser syntagmatischen "Entstehung" habe ich im Kapitel Sprechen und Gesprochenwerden näher besprochen.

Beschränken wir uns wieder auf die Endfassung von F, so "entsteht" "pupa", wenn man den Linearität des Textes auch als genetische Folge und somit auf typisch Gombrowiczsche Weise versteht, aus dem semantischen Feld des "Sitzens", das durch die häufige Wiederholung der Wurzel "siedz" aufgebaut wird (die Wurzel erscheint 31-mal vor dem ersten Auftreten von "pupa"! ). Es ist Pimko, der "sitzt" und Józio - per analogiam - zum Sitzen zwingt. Nach der unten im Abschnitt über Nominalisierung beschriebenen Transformation in das Wort "siedzenie" erlangt dieses schließlich im Kontext eine Doppeldeutigkeit – einmal ist es Verbalsubstantiv von "siedzieć", ein andermal das "Gesäß" oder der "Sitz", wie in: "idzie, poruszając siedzeniem" (Nks/170). Kurz nach einer Formulierung, die diese Doppeldeutigkeit realisiert ("przy czym siedział, a siedzenie miało ostateczne, absolutne." F/18), erscheint zum ersten Mal "pupa":

"coś mnie z tyłu chwyciło jak w kleszcze i przygwoździło na miejscu - dziecięca, infantylna pupa mnie chwyciła. Z pupą nie mogłem się ruszyć, belfer zaś wciąż siedział i siedząc [...]" (F/24)

Die Entwicklung geht also von der finiten Verbform über



das Verbalsubstantiv und sein Homonym (die anatomische Bezeichnung) zum stilistisch "niedriger" angesiedelten Synonym.

Dies legt es zunächst nahe, "pupa" als paradigmatische Entsprechung von "siedzenie" zu deuten. "Siedzenie" als Körperteil und "pupa" stehen in einer paradigmatischen Beziehung, sie bilden im Code der Sprache Äquivalente, so dass hier des Paukers "Gesäß" und der "Popo" des Schülers assoziiert werden. Raffinierterweise werden sie aber auch gleich wieder dissoziiert - indem "pupa" die Attribute "kindlich" und "infantil" erhält, kann es nicht koreferent (vgl. zu diesem Begriff Fanselow/Felix 1990.1.23) mit dem "Gesäß" des Paukers sein. Diese Adjektiva erfüllen hier eine ähnlich "entkörperlichende" Funktion, wie "moralny" u.a. dort, wo Gombrowicz den Körper des Czango beschreibt: "Szedłem za tymi jego prostymi plecami, jawnym karkiem, spokojnymi rękami!" (Dz2/118)]

Die semantische Impertinenz zwingt zunächst dazu, "pupa" in - wie auch immer - übertragenen Sinn zu verstehen, etwa als groteske Verlebendigung: Der Popo, normalerweise passiver Appendix einer souveränen Person, macht sich selbständig und "packt von hinten". Eine generative Transformationsgrammatik (GTG) müsste, um auch solche abweichenden Sätze zu generieren, entweder um eine zusätzliche Regel ergänzt werden, oder das Wort "pupa" müsste in die Klasse jener Substantive eingereiht werden, die etwas wie Gefühle oder Verhaltensmotive bezeichnen. Diese beiden Alternativen nennt Samuel Levin (1964) bei seinen Überlegungen, wie man poetische Syntagmen wie Cunninghams "he danced his did" oder Dylan Thomas' "a grief ago" in einer GTG berücksichtigen könne.

Von der zweiten Lösung spricht Teresa Dobrzyńska, wenn sie in Anlehnung an Jean Cohens Structure du langage poétique (Paris 1966) schreibt:

"Istota mowy figuralnej polega jednak na tym, że aby usunąć dewiację powstałą na osi syntagmatycznej, pomyślany musi być pewien sens, który da się podstawić w miejsce użytego słowa i który pozwoli wyrażeniu przywrócić spójność." (Dobrzyńska 1984.13). Chomsky sagt:

"Man muß ihnen [den Sätzen, die gegen Selektionsregeln verstoßen] [...] eine Interpretation irgendwie unterschieben" (Chomsky 1983.189)

Hierbei spielt - ebenso wie bei den Solözismen - die Analogie zu vergleichbaren, aber nicht abweichenden grammatischen Strukturen eine wesentliche Rolle. Darauf weist ebenfalls Chomsky hin. Bei Gombrowicz ist nun zu beobachten, dass solche

analogen grammatischen Strukturen den abweichenden nicht selten tatsächlich vorausgehen. Eine Seite vor dem ersten Auftreten des abweichenden "pupa" finden wir:

"Chwyciła mię niewłaściwa i anachroniczna chętką" (F/23)

Die Struktur dieses Satzes entspricht, von Umstellungen abgesehen, exakt dem "dziecięca, infanrylna pupa mnie chwyciła" (F/24). Mehr noch: die Adjektive "dziecięca, infanrylna" passen semantisch sowohl auf "chętką" wie auf "pupa". Sie bilden in ihrer Doppeldeutigkeit - als Bezeichnung einer Altersstufe und der diesem Alter entsprechenden psychischen Eigenschaften – die Doppelstruktur der syntaktischen Parallele ab.

Schon bei seinem ersten Auftritt ist "pupa" in F also keinesfalls eine stabile Metapher, die von der Beziehung zwischen Thema und Rhema dominant konstituiert wäre. Das Wort hängt mit starken Fäden sowohl in seiner eigentlichen, konkreten Bedeutung, als auch in metonymischen Zusammenhängen. Auch nachdem eine metaphorische Deutung wegen der semantischen Impertinenz zwingend geworden ist, aktualisiert sich die ursprüngliche, also körperlich-konkrete Bedeutung des Wortes immer wieder, wenn auch nie in der Eindeutigkeit, die es im Lexikon besaß:

"kurczowo łapali się za pupy" (F/29)

Charakteristisch bei diesen Schwankungen ist, dass die kodifizierte (konkrete) und die übertragene Bedeutung oft unmittelbar nebeneinander stehen oder gar ununterscheidbar sind, so dass die für die Metapher prägende Interaktivität syntaktisch manifest und sichtbar wird. Im folgenden Zitat befinden sich "Popo" und "Naivität" in einer syntagmatischen Parallelität, die auch Bedeutungsparallelität suggeriert. Das Verb "wydobyć", das eine Aktivität des Hervorholens, ans Tageslicht Förderns bezeichnet (s. Kapitel 3, Der Körper als Form), hat hier zunächst den Körperteil, danach eine psychische Einstellung (Naivität) zum Objekt. Durch den Vergleich mit den "jungen Kartoffeln" aber kommt ein ikonisches Moment ins Spiel, das das allzu leichte Aufgehen des konkret-körperlichen im Abstrakten wieder erschwert:

"Nikt nie wydobędzie z nich bardziej świeżej i dziecięcej pupy niż matka dobrze ulokowana za płotem. - Pomimo to wciąż są za mało naiwni - poskarżył się kwaśno nauczyciel.  
- Nie chcą być jak młode kartofelki. Nasadziliśmy na nich

matki, ale i to jeszcze nie wystarcza. Wciąż nie możemy wydobyć z nich świeżości i naiwności młodzieńczej." (F/27)

Diese ständige Ambivalenz zwischen abstrakter und konkreter Bedeutung ist, wie wir im Kapitel über *Die grundlegende Dichotomie* sahen, äußerst charakteristisch für Gombrowiczs Stil.

Daneben steht das Wort "pupa", ähnlich wie andere Mitglieder dieser Menge (z.B. "policzka") in F, aber auch in metaphorischen Verbindungen, und zwar gleich mehreren.

Das schon in Fsk angelegte Synonym "dupa" findet sich auch in F wieder, als "d...", "cztery litery" (F/31) und "wiesz, gdzie mam to wasze chłopię? Mam je w du... żym poważaniu!" (F/57). Die paradigmatische Nähe wird allerdings durch seine entgegengesetzte Ideologie (Schlüsselwort für die Verderbtheit, nach der Pimkos naive Schüler mit aller Gewalt streben) konterkariert. Ein weiteres Synonym ist "tył" (auch in homonymen Fällen mit anderer Bedeutung) und die Paraphrase: "na czym siedzę" (F/173).

"Pupa" befindet sich demnach in einem ganzen Gitter von Beziehungen metonymischer und metaphorischer Art: es ist zunächst legitimiert als Teil der Menge der Körperteile, die später metaliterarisch, in einer halb parodistischen Antizipierung der Literaturkritik, mit der Gombrowiczs Empfindlichkeit nach der Veröffentlichung des *Pamiętnik* schlechte Erfahrungen gemacht hatte, sogar als Konstruktionsprinzip des Romans hervorgehoben wird. In Erweiterung der Metapher Körper=Werk (s.

hier S. 24) werden die Körperteile mit den Teilen des Werkes verglichen. Syntagmatisch entsteht das Wort durch Nominalisierung und nachfolgende Aktualisierung einer Nebenbedeutung des entstandenen homonymen Produkts, des Verbalsubstantivs "siedzenie", aus dem wiedergeholt betonten Sitzen des Pimko.

Die genannten stilistischen Verfahren bewirken, dass "pupa" alles mögliche ist - am wenigstens ein richtiger Popo, Index eines ganzheitlichen menschlichen Körpers. Es läßt sich auch keine systemhafte Bedeutung dieses Körperteils feststellen:

"nie ma żadnego 'języka części ciała' jako systemu opracowanego świadomie" (Jarzębski 1972.49).

### Der Rücken als Gesicht

Eine dritte deutliche Beziehung ist in ihrer Gültigkeit nicht auf den Rahmen von F beschränkt: die metaphorische Beziehung zwischen Gesäß und Gesicht. Sie scheint in F zunächst nur lautmalerisch (paronymisch) motiviert zu sein:

"A twarz ludzka, zwana także w Małopolsce "papa", jest koroną, ulścieniem drzewa, które poszczególnymi częściami wyrasta z pnia pupy; papa zatem zamyka cykl poczęty przez pupę." (F/74)

Schon im Pamiętnik hieß es:

"W papę go zamaluj!" (Nks/173)

Die phonetische Ähnlichkeit wird hier verstärkt durch eine synekdochische Beziehung der Kontiguität (sowohl "pupa" wie "papa" sind Teile der Gesamtmenge Körper). Eine vergleichbare Beziehung besteht zwischen "patyk" und "ptak" in K, die sowohl paronymisch, als auch durch ihre gemeinsame Eigenschaft, zu hängen, verbunden sind (s. Ähnlichkeit und Begehren).

Wir finden aber dann auch eine Formulierung wie: "któż wypoliczkuje pupę" (F/86), die eine metaphorische Bezugsetzung von "pupa" und "twarz" (bzw. "gęba") impliziert. Diese Beziehung ist schon aus der Erzählung Ban bekannt. Dort stoßen wir auf die seltsame Formulierung:

"twarze marynarzy nie podobają mi się, choć widuję tylko ich grzbiety" (Ban/142)

Dieser Satz wird auf derselben Seite gleichlautend wiederholt, was für seine Signifikanz spricht.

Ob dieser metaphorisch-metonymische Bezug eine tiefere ("psychologische") Bedeutung hat, oder nur Spielerei in einer Reihe anderer Bezüge ist, sei hier offengelassen.

Ebenso wie "pupa" kann man auch die anderen Körperteile in F als Metaphern in absentia interpretieren. Ignacy Fik, dessen Gedicht Gombrowicz in F persiflierend in eine bloße Aneinanderreihung des Wortes "łydka" übersetzt, versteht "łydka" metaphorisch ("Tausendmal haben wir gehört, Libido... Unterbewußtsein... Komplex... usw", Fik 1961.189) und fragt, warum Gombrowicz dann die Dinge nicht gleich beim Namen genannt habe: "Przecież nawet: łydka - jest salonowym omówieniem czegoś innego. Czemuż Gombrowicz nie przetłumaczył wiersza jeszcze śmieiej i wierniej?" (aaO.). Tatsächlich sei er beim Schreiben dieses Gedichts von "der Wade" (sprich: "triviale Triebe") inspiriert worden, aber "ohne Sublimierung gibt es weder Pösie, Kunst, Wissenschaft oder sonst etwas, es bleibt nur der Knabe mit seinem Popo" (aaO.).

Man könnte auch "berg" (K) als einen Grenzfall der Metaphora in absentia betrachten, da dieses Wort trotz seiner fehlenden lexikalischen Definition eine Deutung herausfordert. Die besondere Art seiner Intonation, die in K so wie die von "pupa" in F z.T. eine Tendenz zur Interjektion zeigt, ist wohl so nur schwer hinzunehmen. Der Leser tendiert verständlicherweise dazu, jeder lexikalischen Einheit eine Bedeutung - übertragen oder nicht - zuzuordnen. Eine Interpretation wie die von Okopień-Sławińska (s. Kapitel *Polysemie*), die die Onanie als Grundbedeutung von "berg" ansetzt, behandelt "berg" also de facto wie eine Metapher.

#### Die Metaphora in praesentia

Weniger auffällig als die Metaphora in absentia ist bei Gombrowicz die Metaphora in praesentia, die hier deshalb auch nur gestreift werden soll.

Zwischen den beiden Figuren besteht ein wesentlicher, qualitativer Unterschied. Während die m.i.a. für Gombrowicz ein sehr wichtiges Ausdrucksmittel ist, dient die m.i.p., besonders im Frühwerk, meist nur als Zitat und gerät leicht zum Gegenstand metaliterarischer Parodie. Die m.i.p. signalisiert dort, insbesondere als "metafora dopełniaczowa" (Ziomek 1990, passim), also in der Form <Subst. + Subst. (Gen.)>, häufig Gleichgültigkeit und versteckte Verachtung für das so beschriebene Objekt, die vermutlich auch durch die ostentative Literarizität dieses rhetorischen Mittels zum Ausdruck gebracht werden soll. Es ist wahrscheinlich, dass Gombrowicz als erklärter Gegner einer pointiert lyrischen Haltung (vgl. sein Pamphlet Gegen die Poeten) die gattungsmäßige Zugehörigkeit dieser Metapher deutlich spürte:

"z kłamanym podziwem patrzyłem na wrogą, oziębłą krainę  
mojej żony" (Nks/156)

Durch einen oxymorotischen Gegensatz von Fokus und Rahmen (Thema und Rhema) wird dieser Eindruck noch verstärkt:

"nie mówcie o cukierkach hańby, kremie czekoladowym zgrozy"  
(F/149)

Wohl aber gibt es - und hier muß ich auf den inhaltlichen Aspekt kommen - bei Gombrowicz eine Bildhaftigkeit von Natürlichkeit und Wildheit, die der Metapher in praesentia ganz eigenes Gewicht verleiht. Man sieht dies schon in dem Roman O:

"A Maja? [...] Szalona żywotność, nieuregulowana rzeka, która występuje z brzegów i zalewa pola, zamiast poruszać młyny. Ot, Wisła..." (O/268)

Von Leszczuk wird gesagt:

"można coś wiedzieć o takim chłopaku? [...] To jest prostak - natura dzika, nieokrzesała, o, widzisz, taka jak to! Pokazała jej wielką kępę chwastów, rozrastającą się bujnie w pobliżu wody." (O/303)

Auch in den beiden letzten Romanen gewinnt die m.i.p. wieder eine seriösere Qualität, wird in ihrer Aussage gewichtiger. Dabei herrscht jedoch die appositive Form vor, die an einen verkürzten Vergleich erinnert:

"obok Lena, jezioro" (K/12)

Auch die Vergleiche in diesem Roman sind deutlich ernsthafter, als z.B. die in F. In K hat man den Eindruck, dass dieser Reichtum auch bedingt ist durch die allgemeine Dominanz der Ähnlichkeitsbeziehungen:

"Lena, jak krew, krążąca w tej bzdurze!" (K/53)

Eine große Rolle spielt die emphatische Metapher auch in der "Rede der Begierde" (s. Kapitel Die Schönheit).

Eine lexikalisierte, tote Metapher, die Gombrowicz wieder zum Leben erweckt, indem er die verblaßte semantische Komponente der Männlichkeit aktualisiert, ist "ojczyzna - matka" ("Vaterland - Mutter"), die ich im Abschnitt Grammatisches und natürliches Geschlecht (Kapitel 16) bespreche.

#### Die Besonderheit der Metapher bei Gombrowicz

Charakteristisch für die Metaphora in praesentia bei Gombrowicz ist, dass sie dort, wo sie nicht banal oder parodistisch ist, eine Tendenz zur Aktualisierung von Eigenschaften des Rhemas zeigt, die nicht zum tertium comparationis gehören und daher normalerweise nicht im Vordergrund stehen. Auch für die Metapher gilt, dass die Worte des Erzählers oft eine wirklichkeitschaffende Wirkung zeigen, so dass der Vergleichsgegenstand über seine Aufgabe hinaus lebendig wird und sich verselbständigt. Dasselbe trifft auf den Vergleich zu. A. Sandauer hat dies für den Blumenkohl ("kalafi-

or") in *Biesiady* gezeigt und diese Figur als "figura mitologiczna" bezeichnet:

"Symbolista, żeby wyrazić obojętne okrucieństwo, z którego rodzą się te uduchowione wieczerze bezmięsne, poprzestałby na sugerowaniu zawartego w nich ludzożerstwa. Nie wprowadziłby go jednak do akcji; pozostałby ono członem domyślnym: Bolek jest wynalazkiem Gombrowicza. Bo przecież kalafior jest prawdziwym kalafiorem, Bolek umarł najzwyczajniej z głodu, a co łączy obydwie te 'kalafiory' - to tylko przypadkowe podobieństwo nazw. Lecz na miejsce brakującego związku realnego wstępnie idealny, umożliwiony przez kalambur. To, co było dotychczas domyślnym, wdarło się do kompozycji; dwie równoległe człony symbolu przecięły się." (Sandauer 1985b.433).

Ausdruck dieser Tendenz ist es auch, dass die Nicht-Identität zwischen den Vergleichsgegenständen, die beim Vergleich durch eine entsprechende Partikel ausgedrückt wird, durch eine Annäherung an die Metapher aufgehoben wird. Auf diese Weise wird aus dem Vergleich:

"Chłopiec staromodny i zmanierowany (...) był niejako językiem, którym mogła smakować i wyczuć wszystkie uroki córki" (F/137);

die Metapher:

"Tak więc stałem się językiem tej tłustej kobiety" (F/137)

Weiteres Beispiel, in dem das metaphorische "Steckenpferd" in den konkreten Reitpferden entidiomatisiert wird:

"Dawnymi czasy jeździłam konno, [...] teraz, kiedy już nie mogę, bo jestem stara, to jeżdżę sobie wesoło na moich małych, powykręcanych anglikach!" (Bies/86-87)

Hier kommt zusätzlich eine Metonymie ins Spiel: die "Engländer" sind die an der "englischen Krankheit" (poln. "angielska choroba", Rachitis) erkrankten Kinder, um die Gräfin Kotłubaj sich wohlätig kümmert - sie "reitet" diese "kleinen Engländer" wie ihre Steckenpferde.

Der Mechanismus ist hier übrigens der gleiche wie bei dem im Kapitel Polysemie behandelten Spiel mit der abstrakten und

konkreten Bedeutung. Der Unterschied besteht nur darin, dass die metaphorische Bedeutung von "stopa" in "stopa życiowa" oder "wysysać" in "wysysać lud ekonomicznie" bereits lexikalisiert ist, während es sich bei "stać się językiem kogoś" um eine lebendige Metapher handelt. Im Grunde müßte man hier von einer Metonymie sprechen (Geschmackswerkzeug für den Geschmack selbst). Eine lexikalisierte Metonymie wäre "Zunge" als Werkzeug für die Sprache. Allein dieser Unterschied berechtigt dazu, ersteres im Abschnitt über die Polysemie, letzteres hier unter Metapher zu behandeln.

#### Verfremdete Formen der Metaphora in praesentia

Zu der verfremdeten Form "Księżyc wypływał zza chmur, lecz nie był to księżyc, tylko pupa." (F/267) vgl. das Kapitel *Paradoxa und Alogismen*.



## 15. Poetik der Maske

"Przekłeta moja twarz! Twarz moja zdradzała mnie, zdrada, zdrada, zdrada!" (Dz1/179)

### Die Form als Maske

In ihrer elementaren Form wird die Struktur der Maske von den Begriffspaaren Manifestanz und Latenz, räumlich gesprochen - Oberfläche und Tiefe konstituiert.

Gombrowicz selbst spricht von einer "Fassade der Form" (Dz1/189). In seiner Vorkriegspublizistik, in der er den Formbegriff noch gern als ein historisch-gesellschaftliches Phänomen beschreibt, wird diese Dichotomie sehr deutlich. Die Form (im dysphorischen Sinne) ist das gesellschaftlich Überholte, Tote, den bloßen Schein Wahrende:

"formy pękają pod naporem życia" (V/154)

Sie ist spröde und leblos:

"anarchią, anormalnością, które wdzierają się poprzez pęknięcia formy" (V/155)

Maske in diesem Sinne bedeutet soviel wie die erstarrte Form, Lacans "Panzer einer entfremdenden Identität":

"Jeżeli to nasze odczuwanie nie wydostało się jeszcze z nas z dostateczną siłą, to ponieważ jesteśmy niewolnikami odziedziczonych języka; lecz coraz silniej przez szczeliny formy przenika ono na powierzchnię." (Dz1/32-33)

Dies ist auch eine gängige Metaphorik für revolutionäre Umbrüche. Bolesław Prus bezeichnet die russische Revolution von 1905 als "Kora pękająca na młodym drzewie" (Prus 1957.415)

Verläßt man den Rahmen dieser selbst recht starren Metaphorik, so läßt sich eine Vielzahl von semiotischen Strukturen bei Gombrowicz mit dem Begriff der Maske erschließen. Stil kann, wie in der Einleitung gezeigt, auf diese Weise in seiner Funktion als Verkleidung begriffen werden, in der bestimmte wichtige Dinge erst gesagt werden können. "Alles was tief ist, liebt die Maske", sagt Friedrich Nietzsche (Werke II.603). In den vorausgegangenen Abschnitten über die Polysemie, die Strukturen von Ähnlichkeit und

Kohärenz, Graffiti war immer wieder von einer maskierenden Funktion die Rede.

Mit dem Begriff der "Maske" operiert auch Danuta Danek (1978). Sie spricht in Anlehnung an Freuds Psychoanalyse, insbesondere die Traumdeutung, von einer "Masken-Äußerung", die sie folgendermaßen definiert:

"Jeśli zaś chodzi o typologię wypowiedzi, to jednym z najbardziej podstawowych odkryć semiotyki psychoanalitycznej, które w istotny sposób wzbogaca naszą wiedzę o typach ludzkich wytworów znakowych, jest odkrycie swoistej konstrukcji semantycznej, jaką stanowi wypowiedź-maską.

Wypowiedź-maską jest to wypowiedź w szczególnie sposób wieloznaczna. Cechuje ją budowa semantyczna dwupłaszczyznowa, dwuwarstwowa: współistnienie, jak to określa Freud, treści jawnej i treści ukrytej." (Danek 1978.69).

Die Maske wäre demnach eine Sonderform der Polysemie, bei der die eine - ostentative - Bedeutung zur Verdeckung einer anderen - eigentlichen - Bedeutung dient:

"Mówi się jedno dla powiedzenia czegoś innego. Wyjawia się jedno, aby skryć coś innego. Ale dokonuje się tego w taki sposób, że owo coś innego wyjawia się tym bardziej, neglizując zarazem to co na pozór zostało wprost jawnie wyrażone." (Danek 1978a.70).

Artur Sandauer war einer der ersten, der den Begriff der Maske in diesem Sinne in Bezug auf Gombrowicz gebraucht hat. In dem Aufsatz "Witold Gombrowicz - człowiek i pisarz" stellt er die absolute Offenheit des Autors in Frage und spricht von einer "Tendenz zur Mystifikation" und Camouflage (franz. "Maskierung"). Die Figur des Doppelgängers, so Sandauer, "kamufliert aluzję i oddala podejrzenia od osoby autora." (Sandauer 1985.584).

Wie die Maske das Gesicht verdeckt, so macht der fehlende - oder entstellte - Name den Autor zum Anonymus oder Pseudonymus. Insofern kann die Figur des Doppelgängers bei Gombrowicz - im doppelten Sinne als rhetorische Figur und als Gestalt - als Variante der "Graffiti-Figur" betrachtet werden.

In dem Aufsatz "Schulz i Gombrowicz, czyli literatura głębin (próba psychoanalizy)" bezeichnet Sandauer die zwei "Mikroerzählungen" in *Przygody* als "kamuflierte". Sie dienten "zur Unkenntlichmachung ("dla niepoznaki") und könnten als Ergebnis einer "inneren Zensur" betrachtet werden (Sandauer 1985a.632). Maskiert werden soll, so Sandauer, Gombrowiczs Homosexualität.

Nun läßt sich die Maske nicht nur als eine in Gombrowiczs Stil wirkende semiotische Struktur nachweisen, sie wird in Gombrowiczs Texten auch thematisiert. Diese Parallele zwischen der Funktion

eines Verfahrens im Stil und ihrer metasprachlichen Darstellung haben wir schon wiederholt (z.B. bei der Ähnlichkeitsstruktur) beobachtet. Gombrowiczs Erzähler sind fasziniert von der Vorstellung, der äußere Schein der Dinge könne etwas verbergen, das unbemerkt im Dunkeln (Schlüsselwort "ciemność") vor sich geht. Entscheidend dabei ist, dass die Maske zwar thematisiert wird, nie aber die Maske zur Sprache gebracht oder gar abgenommen wird, die Gombrowicz selbst vor dem Leser trägt. Das verbietet das Prinzip der dissimulatio. Aus diesem Grunde wurde auch bei der Graffiti-Anekdote der Text der Schmiererei unkenntlich gemacht. An einem Beispiel sei dies veranschaulicht.

Im Dz1 liest ein argentinischer kommunistischer Autor eine Erzählung vor, in der ein junger Arbeiter und seine Mutter Stalin als Christus verehren. Gombrowicz empfindet das als eine idealisierende, simplifizierende Darstellung des Proletariats. Der Autor verteidigt sich, man müsse sich, um für das Proletariat zu schreiben, auf dessen Niveau herablassen. Gombrowicz sinniert:

"Ta twarz mistyczna, fanatyczna wydała mi się ciemnością - i przypomniałem sobie jak w dzieciństwie, na wsi, wieczorem przy lampie wyczuwałem nieraz że w ciszy, w bezruchu, coś się dzieje bez przerwy, coś demonicznego - tak właśnie ujrzałem nagle twarz jego: jak gdyby była poddana Procesowi." (Dz1/150)

"Ciemność" wird hier vom Kontext her zunächst gelesen als "ciemnota" (Unwissenheit, Beschränktheit). Doch ist es, wie ich gezeigt habe, auch ein Schlüsselwort für den erotischen Kontext. Tatsächlich hat diese bewußte geistige Selbstbeschränkung des Autors viel zu tun mit jener Vergewaltigung des Höheren durch den Niederen, die Gombrowicz in F beschreibt:

"jednak... przecież mnie to się dosyć podoba... i nawet mało co mnie tak zadziwia jak ten akt przemocy, którego dopuszcza się Niższość na Wyższości" (Dz1/150)

Es ist nur eben keine richtige (körperliche) Vergewaltigung:

"X. nie był poddany ludowi. Tylko doktrynie. Jego - teoria gwałciła." (Dz1/150)

Ganz ähnlich argumentiert Gombrowicz in R, wenn er die kopflastige

Verehrung der älteren Intellektuellen für die Jugendrevolte der 68er Generation in Frankreich dafür kritisiert, dass sie den eigentlichen Reiz dieser Jugend verkenne:

"jeśli autentyczna obecność Młodego da się odczuć, to nie na gruncie społecznym, zbiorowym, politycznym lub ideologicznym. Dziś moda żeby widzieć jedynie aspekt społeczny człowieka. Ależ nie. To bardzo powierzchowne i ciasne. Wiele spraw dzieje się na terenie prywatnym - i sekretnym - i tu właśnie Młody ukazuje się jako niebezpieczny zwiastun pewnej późni, pewnej specyficznej pięknosci... i jako ściągający w niższość." (Dz4/125).

Die Argumente in Dz1/150 und Dz4/125 gleichen sich. Wir erkennen hier deutlich das erotische Motiv der "Vergewaltigung durch den Niederen". Nun interessiert uns aber, was die Struktur der Maske ("die äußere Idylle täuscht über das hinweg, was unbemerkt geschieht") mit diesem Motiv zu tun hat. Ein logischer Zusammenhang ist nicht erkennbar, und dies ist aber bei Gombrowicz immer ein Indiz für besondere Bedeutsamkeit<sup>1</sup>. Wieso fällt Gombrowicz jene Kindheitserinnerung gerade beim Anblick dieses "Pimko des Marxismus" (Dz1/150) ein? Was ist dämonisch an ihm, der sich selbst verdummt, um einem abstrakten "Proletariat" zu dienen?

Die Antwort kann nur lauten: die Maske ist selbst verschoben. Nicht das Gesicht des kommunistischen Eiferers verbirgt etwas - unter ihm ist nur flacher Fanatismus. Es ist die körperliche Bedeutung jener Vergewaltigung durch das Niedere, die da im Dunkeln gerade deshalb schwellt, weil sie nicht ausgesprochen wird. Diese Verschiebung haben wir bereits mehrfach bei Gombrowicz beobachtet. Im Abschnitt Nähe und Identität hat sich gezeigt, wie die Verschiebung von Ausdrücken aus ihrem eigentlichen Kontext auch eine Art semantischer Entstellung zur Folge hat.

Ein zweites Beispiel. In P wird das unter deutscher Besatzung stehende ländliche Polen, in seinen äußeren Requisiten kaum von dem Polen der Vorkriegszeit zu unterscheiden, als "Fassade" und "Maske" bezeichnet:

"przeszłość wjazdu naszego odbijała się w tej wsi wiecznej i dudniała w tym zapamiętaniu - które było jedynie maską - które służyło tylko do ukrycia czegoś innego... Czego? Jakikolwiek sens... (...) był zbyt słaby aby przebić się poprzez kryształ tej sielanki i pozostawał nienaruszony ów

widoczek, dawno przeczasiały, będący już tylko fasadą..."  
(P/19)

Diese Fassadenhaftigkeit ist gut motiviert durch die historische Situation: die noch intakte Dorf idylle täuscht darüber weg, dass in Polen gemordet und gebrandschatzt wird. Es gibt in dem Roman aber noch eine andere, wichtigere Fassade, hinter der Fryderyk (teilweise gemeinsam mit Witold) sein Spiel mit den übrigen Figuren treibt, um Karol und Henia zusammenzuführen. Indem er ihn Fryderyks Briefe mitlesen lässt, verrät der Erzähler das zugleich dem Leser:

"Niech pan zachowuje się, jakby pan tkwił, w walce narodowej, w AK, w dylemacie Polska-Niemcy, jakby o to chodziło... gdy naprawdę nam chodzi aby

HEĀKA Z KAROLEM

Ale tego nie można objawiać. Tego nie trzeba zdradzić przed nikim. O tym ani mru-mru. Nikomu. Nawet do siebie." (P/119)

Der Autor scheint hier den Leser in ein Geheimnis einzuweißen, das den übrigen Figuren in P tatsächlich unbekannt ist. Dieses Vorgehen ist aber gegenüber dem Leser selbst wieder eine Maske, ähnlich wie Józios gespielte Naivität in der Diskussion um Miętus' "pobra..tanie się" in F. Er bost über die "zynische Leichtigkeit" der Deutung Konstantys ("Päderastie"), vergißt er angeblich sämtliche Befürchtungen":

"Zapomniałem o wszelkich obawach. Sam na złość wyjawilem wszystko!" (F/237)

Tatsächlich aber offenbart er nichts, sondern setzt Konstanty mit bewußter Raffinesse das semantisch unverdauliche Wort "pobra..tać się" vor. Dieses doppelte Spiel schlägt sich auch in der pervertierten Bedeutung von "naiwnie" nieder:

"To wcale nie to, co wuj myśli - odrzekłem naiwnie - on tylko tak się z nim bra... ta.." (F/237)

Die höchste und eigentliche Fassade ist also immer die, die der Autor vor dem Leser errichtet. Sein - und Fryderyks - eigentliches EO ist Karol. Die Idee, den Namen dieses Objekts ("chłopiec") in Klammern zu setzen, ist ein Spiel mit der graphischen Darstellung: die Bedeutung der Klammer als Interpunktionszeichen, durch die

das Eingeclammerte aus dem Zentrum des Blicks entfernt wird, wird unterstützt von ihrer Qualität als Ikone der Maske - sie ist Symbol für den Stil, ohne den sich bestimmte Dinge nicht aussprechen lassen:

"W nawias wziętem, nie mogłem inaczej wyśpiewać!" (Dz2/208)

Schließen wir in Analogie zu dem obigen Beispiel aus Dz1/150, so ist der "(Junge)" das Thema, das Fryderyk nicht ausspricht:

"Fryderyk najuprzejmiej gawędził z panią Marią - czy jednak podtrzymawał rozmowę aby czegoś innego nie powiedzieć?" (P/19)

"kiedy coś mówił, zdawało się że mówi, aby nie powiedzieć czegoś innego... Czego?" (P/72)

#### Das verdrängte Begehren

J. Jarzębski hat P als die "hartnäckige Suche nach einem Namen, nach Ausdrucksmitteln für die dunklen Leidenschaften, die die Helden des Werks quälen" bezeichnet. Tatsächlich rühren diese Ausdrucksschwierigkeiten wohl daher, dass der Autor-Erzähler seine Leidenschaft poetisch benennen und zugleich ständig darauf achten muß, dass sie maskiert bleibt.

In diesem Sinne kann man jenes Angstmachende (Pawłowski 1977), das im Untergrund geschieht, legitim als das verdrängte Begehren (ližek 1991) deuten. Es rumort auch und gerade dann, wenn an der Oberfläche - in der Sphäre des Offiziellen (Fiała 1974) - außer einem geselligen Nebeneinander rein gar nichts geschieht, wie im Diariusz Rio Parana:

"Ale... To samo powiedział mi wczoraj. Ale dziś to zabrzmiało inaczej. Zabrzmiało... jakby właściwie nie to chciał powiedzieć, lub jak gdyby to co powiedział nie zostało dopowiedziane do końca... boleśnie urwane. Spojrzałem na niego, ale twarz pogodna, spokojna." (Dz1/260 - also ca. 1956 geschrieben)

In den Opow wird der hier interessierende Zusammenhang von dem Wort "tajemnica" signalisiert. Die O operieren gemäß der Gattung des Schauerromans mit dem Unheimlichen (dessen Bedeutung schon hier gespalten ist, s. Kapitel Polysemie). Auch in diesem Roman findet sich die oben geschilderte Situation:

"Na pozór nie było w tym nic szczególnego - przeciwnie nawet, konwencjonalna poprawność rozmowy wydawała się wprost nadmierna i przesadzona. A jednak wyczerpane, umęczone oblicza rozmawiających, czyniły z ich gładkich zdań, ich układnych manier jakąś niesamowitą i niebezpieczną igraszkę. Wydawało się, że z najwyższym wysiłkiem zagadują sprawy stokroć poważniejsze." (O/430)

Immer erfaßt bei Gombrowicz das "Geheimnis" auch das Verhältnis zwischen Autor und Leser; nie weiß jener soviel, wie dieser. Dadurch bleibt die dargestellte Welt als Ganze geheimnisvoll. Sie transzendiert die Sprache, ist nie bis ins Letzte benannt. Der Autor betrachtet nicht gemeinsam mit dem Leser, gleichsam "von außen", das Geheimnis in der von ihm geschilderten Wirklichkeit, das ein Geheimnis nur für den Held oder Erzähler wäre. Diese Perspektive, die eher einer Außensicht im Mannheim'schen Sinn nahekommt, finden wir etwa in Witkacys Nienasyenie, wenn der Autor Genzyps "Geheimnis" in der Jugend beschreibt. Nein, Gombrowicz maskiert sich selbst gegenüber dem Leser.

Gombrowicz hat übrigens an anderer Stelle deutlich formuliert, was der Kritiker mühsam aus den "verderbten Stellen" seiner Texte entschlüsseln zu müssen glaubt:

"dni, przeżyte w cieniu owej złowroziej zagadki, wprowadziły mnie w nie znane dotąd okolice ducha, do których nie tak łatwo bym się dostał na zwykłej drodze. Zetknęły mnie one z Tajemnicą, z Maską, ukazały potęgę znaczeń ukrytych, wyrwały ze zwykłego osadzenia w codzienności, aby wtrącić w patos, w dramat naszej prawdziwej sytuacji w świecie. Te prawie senne rewelacje objawiły mi język sybiloczny a potężny, do którego nieraz starałem się sięgać w moich późniejszych utworach artystycznych." (Wspom/54-55).

## 16. Transformation und Stil

### Die Grammatik als Oberfläche

Die Dichotomie von Oberfläche und Tiefe, Manifestanz und Latenz, spielt in ihrer metaphorischen Räumlichkeit nicht nur in der Theorie der Psychoanalyse (vgl. die Begriffe "latente Traumgedanken" und "manifeste Trauminhalt", aber auch die ganze Topik von Bewußt, Vorbewußt und Unbewußt bei Freud), sondern auch in der Generativen Transformationsgrammatik, abgekürzt GTG, eine Rolle. Noam A. Chomsky als Begründer dieser Theorie weist darauf hin, dass schon Humboldt das Gegensatzpaar mit anderen Worten kannte:

"Statt der Termini 'Tiefenstruktur' und 'Oberflächenstruktur' könnte man auch die entsprechenden Humboldtschen Begriffe von der 'inneren Form' eines Satzes und von der 'äußeren Form' eines Satzes verwenden." (Chomsky 1983.248, Anm.).

Ausgehend von Chomskys GTG hat es insbesondere in den 60er Jahren Versuche gegeben, stilistische Phänomene als das Ergebnis von grammatischen Transformationen zu beschreiben.

Dem aus der Stildiskussion hinreichend bekannten, vom Strukturalismus relativierten Gegensatzpaar von Inhalt und Form entspricht dabei die Dichotomie von Oberflächen- und Tiefenstruktur. So finden wir bei Chomsky selbst die Formulierung:

"In dieser Auffassung ist eine Hauptfunktion der Transformationsregeln die Überführung einer abstrakten Tiefenstruktur, die den Inhalt eines Satzes ausdrückt, in eine ziemlich konkrete Oberflächenstruktur, die seine Form angibt."  
(Chomsky 1983.174).

Auch für Richard Ohmann "besitzt die Idee alternativer Satzbildungen, die zentral für den Begriff des Stils ist, eine klare Analogie innerhalb des Rahmens einer Transformations-Grammatik" (Ohmann 1971.223). Dass der Autor dieses Konzept später aufgegeben hat, wurde als Schwäche des theoretischen Ansatzes ausgelegt.

Isaak O. Revzin untersucht in seinem Aufsatz "Generative Grammars, Stylistics and Pötics" (Revzin 1970) Sätze der poetischen Sprache von M. Cvetäva ("Vsej bessonicej ja tebja ljubju"), und R.M. Rilke ("Nur ein Lächeln lang", aus dem Stundenbuch) und geht der Frage nach, wie solche Sätze durch Transformationsoperationen (Eliminierung, Inversion etc.) aus



wohlgeformten, grammatisch und semantisch korrekten Sätzen generiert werden.

"Stil" wird in diesen und verwandten Arbeiten folgerichtig als ein Phänomen der Oberflächenstruktur betrachtet. Es ist sogar von einer "Oberflächenbedeutung" die Rede:

"Style, the use of one form rather than another, may provide an important kind of meaning. Since this results from the surface form of a sentence, it is called here surface meaning". (Jacobs und Rosenbaum 1971.3) Später heißt es:

"The kind of meaning involved here is the subtler surface meaning treated in stylistic rather than grammatical analyses." (op.cit., S. 7).

Auf die Tatsache, dass die Oberflächenstruktur des Satzes bzw. Textes auch in solchen grammatischen Zügen, die sich auf den ersten Blick ohne "Beschädigung des Sinnes" "wegtransformieren" lassen, keineswegs nur leere Form sind, hat Roman Jakobson wiederholt hingewiesen. Zur Frage derartiger "grammatikalischer Bedeutungen" äußerte er 1968:

"Heute wird in zahlreichen sprachphilosophischen Arbeiten betont, die Semantik sei ein wichtiges Gebiet der Linguistik, sie sei soviel wie Linguistik minus Grammatik. Die Autoren anerkennen zwar die lexikalischen Bedeutungen, wollen aber grammatikalische Bedeutungen nicht zulassen. Weshalb? Weil die grammatikalischen Bedeutungen zum größten Teil Bedeutungsphänomene sind, die weder logisch noch intellektuell erfaßt werden können. Nun kommt aber solchen Bedeutungen - zahlreiche Linguisten haben es dargelegt, die Dichtung hat es, von den Anfängen bis zur Gegenwart, bewiesen... die größte Bedeutung zu." Als Beispiel führt Jakobson die sog. "Expletiva" (vgl. Fanselow/Felix 1990.77) wie das "es" in "es regnet" an und äußert die Vermutung, dass Sigmund Freud ohne sie nicht zur Definition des Begriffs des Es gelangt wäre (Jakobson 1970.37-38).

Mit diesen Äußerungen knüpft Jakobson an die Thesen seines Aufsatzes "Pözija grammatiki i grammatika pözii" an (Jakobson 1981.63-86; ursprünglich vorgetragen auf der International Conference for Pötics in Warschau, 1960). Dort hatte er, ausgehend von seinen praktischen Erfahrungen bei der Arbeit an der tschechischen Übersetzung der Werke Puçkins, darauf hingewiesen, dass die grammatischen Kategorien ähnlich wie poetische Bilder wirken, ja sie in manchen Werken sogar ganz ersetzen können (ein Paradebeispiel für die "bezóbraznaja pözija" ist Puçkins Gedicht "Ja vas ljubil") Ohne den

Begriff der Transformation zu gebrauchen, erörtert Jakobson doch nichts anderes als diese, wenn er sagt:

"Neredko raznica grammatičeskich značenij ne nachodit sebe sootvetstvija v real'nych javlenijach, o kotorych traktuet reč" (Jakobson 1981.64) und zur Erläuterung Aktiv- und Passivtransformation ("matka obidela doč" - "doč' byla obižena mater'ju") sowie weitere Varianten anführt. Die Sprache, so Jakobson, unterscheide deutlich zwischen "materiellen und relationalen Begriffen"; die einen finden ihren Ausdruck auf der lexikalischen, die anderen auf der grammatischen Ebene.

Für Gombrowicz ist die - für eine bestimmte Interpretationsebene gesprochen - Inadäquatheit von Oberflächen- und Tiefenstruktur, von Grammatik und Semantik außerordentlich bedeutsam. Auch auf der Ebene der Grammatik kommt die für Gombrowicz programmatische Fremdheit zwischen dem Menschen und seiner Form zum Ausdruck.

Die Nichtübereinstimmung von Oberfläche und tieferer Bedeutung war schon bei dem latenten semantischen Bruch in Gombrowiczs Seinsbegriff aufgefallen. Ähnliches galt für den sprachlichen Ausdruck der Tatsache, dass das Ich einen Körper "hat". In all diesen Fällen verbirgt die grammatische Oberfläche Bedeutungen, deren Existenz sich jeweils nur an Impertinenzsignalen im Satz oder einem größeren Kontext erschließen lassen.

Włodzimierz Bolecki (1982) stellt für F einen Konflikt zwischen den beschreibenden und erzählenden Sätzen des Erzählers fest, der in einem Satz wie "[Pimko] wziął mnie za rękę i wyprowadził z domu, a na ulicy domy stały i ludzie chodzili!" (F/23) nur durch das Ausrufezeichen signalisiert sei, lexikalisch aber nicht zum Ausdruck komme. In diesem Zusammenhang konstatiert er sehr treffend einen Bruch zwischen Grammatik und Sinn:

"całość zdaniowa harmonijna na poziomie gramatyki okazuje się pęknięta w płaszczyźnie sensu." (Bolecki 1982.127-128). Hanna Górecka-Dryńska formuliert in anderem Zusammenhang ähnlich: "zachowując pozory zgodności z systemem gramatycznym."

Diese Art der oberflächlichen Stimmigkeit korrespondiert auf der Textebene mit jener vor allem auf metonymischen oder paradigmatischen (Ähnlichkeits-)beziehungen aufgebauten Oberflächen-Kohärenz, die ich im Kapitel Sprechen und Ähnlichkeit behandelt habe. Das Verhältnis ist das von Satz- und Textgrammatik. Diese Art von "Oberfläche" hat etwas

deutlich Maskenhaftes. Sie zeigt etwas, verbirgt aber das "wahre" Gesicht. Für diese trügerische, oberflächliche Stimmigkeit benutzt Gombrowicz gern das Wort "składność":

"Za składne - za łatwe! [...] jakaś podejrzana składność zdomowiła się w tym rozwiązaniu..." (P/163)

In P wird das Verhältnis von Karol und Henia, also ein Verhältnis, das nach unserer Interpretation dasjenige zwischen dem Erzähler und Karol maskieren soll, mit diesem Wort bezeichnet:

"ich namiętna składność: byli dla siebie" (P/24)

Der Bezug zwischen dieser "składność" und Leszczuks und Majas "podobieństwo" in O bestätigt die Oberflächenhaftigkeit ersterer. In K wird die - nicht minder maskenhafte - Ähnlichkeitsstruktur des Hängens (vgl. hierzu das Kapitel Ähnlichkeit und Begehren, S. 135) mit diesem Attribut bezeichnet:

"Wróbel powieszony, patyk wiszący, kot uduszony-powieszony, Ludwik powieszony. Jak składnie!" (K/149)

Jarzębski übernimmt den Begriff, wenn er die Aufzählung Qualen in F, die bald jedem Sinnzusammenhang entgleitet und zur reinen Litanei der Ähnlichkeit wird, beschreibt:

"Sens merytoryczny 'interpretacji' wykoleja się, a na jego miejsce pojawia się 'literackość'- jako domena powierzchownej 'składności'." (Jarzębski 1983.294)

Auch jene formal kausalen syntagmatischen Verbindungen, deren Sinn die begründende Konjunktion Lügen straft, können als grammatische Oberfläche betrachtet werden. Wegen ihrer Ähnlichkeit mit der Figur des Paradoxons wurden sie dort im Abschnitt Alogismen behandelt. Auf einer neuen, höheren Ebene konstituiert diese Inadäquatheit gerade in ihrer Eigenschaft als Diskrepanz einen neuen, eigentlichen Sinn.

Die Oberflächenstruktur hat aber nicht nur verhüllende Funktion. Sie kann auch ihrerseits Bedeutungen hervorbringen. Einige Beispiele für diese "Pösie der Grammatik" sollen im Folgenden dargestellt werden. Ihre Beschreibung in der

Terminologie der GTG erhebt nicht den Anspruch, den neuesten Stand dieser stark formalisierten Theorie zu erreichen.

### Nominalkonstruktionen

Die Häufigkeit der Verbalsubstantive bei Gombrowicz, ihre grammatische Funktion, und die daraus folgenden semantischen Veränderungen sind ein Phänomen, auf das unterschiedlich hingewiesen wurde. Jerzy Jarzębski beschreibt diese abgeleiteten Formen bei Gombrowicz in folgenden, blumigen Worten:

"Pełno w prozie Gombrowicza rzeczowników odsłownych, które - jak 'siedzenie' Pimki w pierwszym rozdziale *Ferdydurke* czy 'chodzenie' narratora w *Trans-Atlantyku* - obrastają w przymiotniki i puchną, niby jakieś bezkształtne kłody porzucone w środku przedstawianej rzeczywistości." (Jarzębski 1972b.33)

"Obrastają w przymiotniki" umschreibt die grammatische Fähigkeit dieser Substantivierungen, als Transformationsprodukte finiter Verbalformen ihrerseits wieder nähere Bestimmungen anzunehmen. Włodzimierz Bolecki beschreibt dasselbe Phänomen am Beispiel von Adam Ciompa's *Duże litery* (Bolecki 1982.151).

Der Begriff Nominalisierungstransformation (Chomsky 1983.230) geht stillschweigend davon aus, dass die personale, finite Form in den indoeuropäischen natürlichen Sprachen der unpersönlichen - zeitlich oder logisch, also eventuell nur virtuell - "vorausgeht" und die nominale davon abgeleitet ("derived") ist. So bezeichnet John Lyons das Syntagma "the demonstration" in dem Satz "The demonstration took place on Sunday" als "transformationally-derived second-order nominal", abgeleitet aus "They demonstrated on Sunday" (Lyons 1968.347).

Für Gombrowicz läßt sich der abgeleitete Charakter dieser Nomina in der linearen Abfolge des jeweiligen Textes - vielleicht sogar im Werkskorpus gesamt - nachweisen, d.h. bei ihm gehen den nominalisierten Formen auch in der "kleinen Diachronie" der Syntagmatik des Textes, meist verbale, finite Formen voraus.

Für das "siedzenie" in F ließ sich diese Herkunft gut nachweisen: das Wort entsteht aus den, durch Wiederholung in ihrer semantischen Intensität verstärkten, verbalen Formen "usiadł", "siedział" und verwandten. Die mehrmalige Wiederholung dieser Wurzel bereitet der kurz darauf erfolgenden Nominalisierung den Boden:

"Nie mogłem rzucić się na niego, bo siedziałem, a siedziałem dlatego, że siedział. Ni z tego, ni z owego siedzenie wybiło się na plan pierwszy" (F/21)

"Siedzenie" nun hat im Polnischen mehrere Bedeutungen; in diesem Augenblick ist die Bedeutung des Abstraktum ("das Sitzen") aktualisiert. Aber schon im nächsten Satz wird die im Polnischen lexikalisierte konkrete Bedeutung ("Sitz" oder "Gesäß") aufgerufen, wenn es heißt:

"Wierciłem się przeto na siedzeniu nie wiedząc, co zrobić"  
(F/21)

Im Kapitel über die Metapher wurde gezeigt, wie aus dieser konkreten Bedeutung schließlich die zentrale Metapher ("pupa") in F hervorgeht. Für den jetzigen Zusammenhang ist wichtig, wie Gombrowicz die Nominalisierung dazu nutzt, um Bedeutungsambiguitäten zu schaffen und insbesondere jene Ambivalenz zwischen Konkret und Abstrakt zu aktualisieren, die - wie ich mehrfach gezeigt habe - eine der Grundlagen seiner Rhetorik darstellt (s. Kapitel Dichotomie).

Die Bedeutung stabilisiert sich (wie auch für "pupa" gezeigt) nie an dem einen Pol dieser Dichotomie. Jede Gelegenheit, den jeweils anderen - körperlichen oder abstrakten - Aspekt in einem fernen Echo zu aktualisieren, wird genutzt. Das hat bisweilen geradezu abstruse Konstruktionen zur Folge, wie z.B.:

"on konsekwentnie i logicznie siedział, mając siedzenie zorganizowane i wypełnione czytającym belfrem." (F/21)

Hier drängt das Adjektiv "zorganizowane" "siedzenie" semantisch in die abstrakte Richtung, während "mając" wiederum die konkrete Alternative begünstigt. Das "wypełnione belfrem" endlich droht das semantische Gebilde schier zu sprengen: durch das "ausgefüllt" eine räumlich-konkrete Gestalt suggerierend, führt es diese durch das Objekt "belfrem" wieder ad absurdum - es sei denn, man liest "belfrem" obszön synekdochisch.

Natürlich besitzt das Verbalsubstantiv nicht bei allen Verben eine derartige Mehrdeutigkeit. In sehr vielen Fällen ist diese Form bei Gombrowicz aber auch dann stilistisch signifikant, d.h. die Art der grammatischen Formulierung bringt jene "Oberflächenbedeutungen" mit sich, von denen Jakobs und Rosenbaum sprechen.

Die durch die grammatische Form geförderte gegenständliche Vorstellung ist die Vorstufe zu komplexeren, abweichenderen Syntagmen. Das logische Subjekt wird seiner eigenen Tätigkeit (der "actio") mehr oder weniger entfremdet, diese wird in ihrer neuen

grammatischen Form zu einer von ihm losgelösten "ab-strakten" Entität, so als könnte sie auch unabhängig von ihrem vormaligen Subjekt existieren. Ein Beispiel dafür waren "w Chód mój uderzyłem" (TA/47), und "chód mój jakby dokądś iść zaczął" (TA/98), die im Kapitel Polysemie behandelt wurden.

Grammatisch gesehen, bedeutet die Loslösung des deverbalen Nomens aus dem prädikativen Zusammenhang des zugrundeliegenden Satzes, dass nach einer Nominalisierungstransformation wie (Subjekt-NP + VP -> NP [+ Possessivpronomen]) die Verbstelle frei ist und eine neue Prädikation auf höherer Ebene erfolgen kann. So wird das Sterben eines Menschen bei Gombrowicz zu einem Prozeß, der gleichsam unabhängig von dem Wesen existiert, das da stirbt:

"Umieranie jej, które właściwie wcale nie posuwało się naprzód, pod naciskiem naszego skupienia i oczekiwania z każdą chwilą stawało się bardziej napięte" (P/78)

"Jednocześnie konanie Amelii uległo skażeniu, stało się jakoś podejrzanе" (P/80)

Als Folge der genannten Nominalisierungen ereilen unterschiedliche Schicksale das (logische) Subjekt der vormaligen Konstruktion, das Agens des Tiefenkasus. Häufig wird es in eine andere grammatische Oberflächenform transformiert, üblicherweise ein Possessivpronomen:

"Obecność nasza nie istniała dla niej" (F/111). (<- \*"my istniejemy").

"Umieranie jej" (P/78);

"swoim konaniem" (P/78)

Oder in eine Genitivergänzung:

"konanie Amelii" (P/80)

In Einzelfällen ist das Ergebnis dieser Transformation grammatisch abweichend, weil es die ursprüngliche Verbreaktion nicht korrekt wiedergibt, wie in: "z chronologią, (...), zdarzeń moich" (Dz3/82). (\*<- "mnie się zdarzało"). Dass Gombrowicz diese grammatische Abweichung in Kauf nimmt, ist ein Indiz dafür, wie bedeutungshaltig die nominale Form hier ist.

Das "Agens" (meist ein Mensch) kann aber auch ganz aus der

Oberflächenstruktur getilgt werden:

"Siedzenie wybiło się na plan pierwszy" (F/21)

Bei einem solchen Syntagma handelt es sich, streng genommen, nicht mehr um ein Transformat aus der verbalen Struktur, denn Transformationen können - laut Katz und Postal (1964) weder bedeutungstragende Elemente einführen, noch lexikalische Einheiten eliminieren, die nicht wiederauffindbar (engl. "recoverable") sind. Offenbar hängt der "Grad der Abweichung" (Chomsky 1983.105) wesentlich davon ab, ob alle Einheiten der zugrundeliegenden Struktur wiederauffindbar sind. Dies ist der Grund, weshalb z.B. folgender Satz viel klarer ist als der obige:

"Smiech mnie zdjął na widok Picia Kawy urzędników owych!"  
(TA/27)

Die Zurückführung auf "\*"na widok owych urzędników, pijących kawę" ist unproblematisch und verändert zwar den stilistischen Wert, nicht aber den Sinn.

Erst in der völligen Lösung des Verbalsubstantivs von dem Subjekt der zugrundeliegenden Verbform kommt der ontologische Status zum Tragen, den die Denotate dieser nominalen Bildungen besitzen. Ein Begriff wie "siedzenie" bezeichnet keinen konkreten Gegenstand, sondern eine "Entität zweiter Ordnung" (Lyons 1977.2.443). John Lyons unterscheidet zwischen Entitäten erster, zweiter und dritter Ordnung und analog zwischen Nominalen erster, zweiter und dritter Ordnung:

"However, it is characteristic of all first-order entities (persons, animals and things) that, under normal conditions, they are relatively constant as to their perceptual properties; that they are located, at any point in time, in what is, psychologically at least, a three-dimensional space; [...] The ontological status of what we will call second-order and third-order entities is more controversial; and it may well depend crucially upon the structure of the languages that we use to talk about them. [...] By second-order entities we shall mean events, processes, states-of-affairs, etc., which are located in time and which, in English, are said to occur to take place, rather than to exist; and by third-order entities we shall mean such abstract entities as propositions, which are outside space and time. This distinction between three kinds of entities is such that it corresponds only in part with the traditional distinction between concrete and abstract entities, upon which the classification of nouns and nomi-

nals depends. Second-order entities, though they may be denoted by what are traditionally called abstract nouns, are clearly not abstract in the sense that something that has no spatiotemporal location is abstract." (Lyons 1977.2.443-444).

Gerade die bedeutungsverändernden "Transformationen" sind es aber, die Gombrowiczs Stil entscheidend prägen. Das hatte sich schon bei der Entstehung von "niemożność" aus der finiten Form "nie mogę" gezeigt. Die durch diese Nominalisierung verursachte Lösung aus der Bestimmung durch Subjekt und indirektem Objekt ermöglichte diesem Wort seine Vieldeutigkeit, die im Kapitel Polysemie (S. 88 ff.) dargestellt wurde.

Die durch diese Transformation verursachte Vergegenständlichung der Actio und ihre Entfremdung vom Agens eröffnet Möglichkeiten für eine Veränderung der dargestellten Wirklichkeit mit den Mitteln der Sprache. So wird das Tun des logischen Subjekts zu einem - metaphorischen - Raum, in dem es sich befindet:

"w moim oddalaniu się" (Dz3/88)

Läßt sich dies noch idiomatisch interpretieren, so gelingt das bei anderen Formulierungen schon schwerer:

"sam z odjazdem moim" (Dz3/82). (\* <- sam odjeżdżę)

Die Nominalisierung bereitet semantisch anormalen Syntagmen den Boden. Klar abweichend ist die folgende Formulierung, weil hier die vergegenständlichte Tätigkeit (\* "nie widzieliśmy się") nicht nur grammatisch nominalisiert, sondern durch die syntaktische Parallele mit einem anderen konkreten Nomen ("nora") verglichen und mit dessen Bedeutung kontaminiert ist:

"wychodzimy z naszego wieloletniego niewidzenia się, jak szczyry ze swoich nor" (Dz3/96)

Hier bietet sich zur Beschreibung auch der klassische rhetorische Terminus der "Hypallage" an. Auch Eigenschaften des Agens können auf die Actio verschoben werden:

"mój dojazd (...) był samotny" (Dz3/35)

Insgesamt erlaubt die Nominalisierung finiter Verbalformen die Bildung jener "związków pojęciowych, którym w świecie



realnym nic nie odpowiada.", von denen Tadeusz Peiper spricht ("Tędy", in: Peiper 1979.36)

Ich belasse es hier bei einer formalen Beschreibung der Oberflächenstruktur. Psychologische Deutungen (Übersetzungen) von dieser grammatischen Mikröbene aus drohen sich wegen der Zahl der dazwischenliegenden Ebenen in der Beliebigkeit zu verlieren. Soviel kann immerhin gesagt werden, dass die Nominalisierung in der Form des Verbalsubstantivs eine Entfremdung des menschlichen Agens von seiner eigenen Handlung oder seinem eigenen Zustand zur Folge hat, die sich in einer grotesken Verfremdung der Darstellung niederschlägt. Im Kapitel über die Polysemie bin ich den Bedeutungen von "załatwić się" bei Gombrowicz nachgegangen, die mit der spezifischen Schambe-setztheit des Sterbens (und der Liebe) zusammenhängen, wie sie in der Erzählung Zzp, aber auch in folgendem Satz aus P zum Ausdruck kommt, in dem Sterben und Exkretion quasi-metaphorisch verbunden werden:

"pozostawili ją, aby załatwiła się ze swoim konaniem"  
(P/78) (\*<- "ona konała")

Ohne die Nominalisierung in dieser Formulierung hätte die semantische Kontaminierung des Sterbens mit dem Exkrementieren nur explizit - und somit eindeutig - zum Ausdruck gebracht werden können. Es ist daher die grammatische Transformation, die hier die semantische Nähe oder Unbestimmtheit erst ermöglicht.

Die Tilgung des agens humanis ist nicht lediglich ein Nebenprodukt der grammatischen Transformation, sondern wichtige Folge, womöglich das Ziel dieser Operation.

Die Verschiebung, die im Fall von "mój dojazd (...) był samotny" (Dz3/35) noch recht unauffällig war, nimmt bei Gombrowicz gelegentlich abstruse Formen an.

In der Erzählung *Szczur* beißt Marysia der Titelheldin den Kopf ab, nachdem das Tier ihr in den Mund gekrochen ist. Die Ratte ist tot. In einer ersten Operation verschiebt Gombrowicz das logische Subjekt (die Ratte) in die Oberflächenform eines Zugehörigkeitsadjektivs und macht das Akzidenz dieses Subjekts (tot zu sein) zum grammatischen Subjekt:

"żadna inna śmierć, ani wieprzowa, ani cieleca, ani człowiecza, ani glistowata, [...] jak właśnie szczurza śmierć!" (Szczur/191-192)

Nach der Theorie der funktionellen Satzperspektive (Prager Schule; Sgall et al. 1973) könnte man formulieren, dass hier das Thema des (virtuellen) merkmallösen Satzes ("die Ratte") zum Rhema, sein Rhema ("ist tot") dagegen zum Thema wird. Komplizierend kommt hinzu, dass "glistowata" kein reines Zugehörigkeitsadjektiv ist, wie "człowiecza". Seine Bedeutung tendiert in die Richtung "Eigenschaften eines Regenwurms besitzend". Dies ist auch insofern von Bedeutung, als "glista" bei Gombrowicz offensichtlich eine ekelhaft-erotische Konnotation besitzt ("glisty" als Makkaroni im Essen in Bies/75, die seltsamen Rumpfbewegungen der Seeleute: "podobnie jak to czynią niektóre ziemne glisty", Ban/131, und in P: "Ta glista to Waław! Połączyli się na gliście. [...] Waław miał być glistą wspólnie rozdeptaną" (P/106). Hier spielt gewiß auch die Synonymie mit "robak" eine Rolle, dessen Verbindung zur Zerstückelungsangst gezeigt wurde.

Bei dieser Verschiebung bleibt es jedoch nicht. Als nächstes wird die Eigenschaft des konkreten Rattenkopfes, abgebissen zu sein, auf die abstrakte Entität des Todes dieser Ratte übertragen:

"Lecz Huligan stał wobec odgryzionej śmierci szczurzej w umiłowanej jamie ustnej Maryški-kochanki." (Szczur/197)

Hier ist das für Gombrowicz so wesentliche Merkmal der Kontamination des Konkretem mit dem Abstrakten wieder deutlich:

"Smierć szczura w ustnej jamie Marysinej" (Szczur/197)

Auch diese abstrusen syntaktischen Gebilden tragen Züge der rhetorischen Figur der Enallage oder Hypallage. Während aber bei dieser Figur in ihrer klassischen Form alle beteiligten Komponenten sichtbar (in der Oberflächenstruktur präsent) bleiben und es sich wirklich nur um eine Vertauschung bzw. Verschiebung handelt ("das braune Lachen ihrer Augen", O. Ludwig, zit. Wilpert 1969.206), so ist bei Gombrowicz der Kopf, zu dem das Adjektiv "odgryziona" eigentlich gehört, aus dem Satz verschwunden. Dadurch wird ein "normalisierendes", übersetzendes Verstehen, also die Reduzierung der Abweichung (Ricoeur 1986.86 und passim), erschwert und das konkrete Adjektiv mit dem von seinen semantischen Merkmalen her nicht zu ihm passenden, eher abstrakten Nomen (Tod) konfrontiert: "Der abgebissene Tod".

Ein spätes intertextuelles Echo dieser Hypallage finden wir in K:

"zaglądałem śmierci ludzkiej w usta. W jamę ludzką ustną - powieszoną." (K/152)

Ich will hier offen lassen, ob diese Art der Darstellung bei Gombrowicz inhaltlich mit dem Thema des Sterbens und des Todes korreliert ist. Die vergegenständlichende, reifizierende Darstellung würde, so könnte man deuten, von der mit dem Sterben korrelierten Scham provoziert. Die Reihe der für eine solche Deutung sprechenden Fälle ist schon recht lang; sie wird durch folgendes Beispiel aus K ergänzt. Der Erzähler, Witold, findet einen am Baum hängenden Mann und erkennt darin Ludwik. Er ist verblüfft, kann diese Tatsache nicht fassen (sie entgleitet ihm wie ein Zahn, den der Zahnarzt mit der Zange nicht packen kann). Dann heißt es:

"A jednak ten FAKT wisiał, wiszący fakt, fakt ludwikowaty wiszący, w łeb walący, wielki, ciężki, zwisający, coś w rodzaju byka plątającego się luzem, olbrzymi fakt na sośnie i z butami..." (K/148)

Man erkennt, dass die Nominalphrase "fakt ludwikowaty wiszący", von zwei Permutationen abgesehen, mit der Oberflächenstruktur von "odgryziona śmierć szczurza" identisch ist. Das "natürliche" oder logische Subjekt ist in beiden Fällen in ein possessives Adjektiv transformiert worden. Wichtig ist dabei, dass "ludwikowaty" ähnlich wie "glistowaty" nicht mehr rein possessiv ist, sondern der "Tatsache" bestimmte Eigenschaften Ludwiks zuschreibt.

Im Dz bezeichnet Gombrowicz den Leidensweg des Judentums als eine "schreckliche Tatsache":

"Jakie moce życia wywołały ten fakt straszliwy, nie wiadomo - ci, którzy są nim, którzy go stanowią, niech ani na chwilę się nie łudzą" (Dz1/107)

Das Wort "fakt" wäre hier kaum auffällig ohne die Formulierung "ci, którzy są nim", wo die Kopula - wie so oft bei Gombrowicz - eine deutlich emphatische Konnotation besitzt. Nominaler Ausdruck der hier wieder aufleuchtenden Semantik des Seinsbegriffes ist das Wort "fakt". Verwandt mit dem lat. factum ist das poln. "czyn" (die Tat):

"mój ten czyn wlaź w niego jak nóż rozpalony w masło" (Kv/161, s. Abbildung S. 56)

Vergleichbare semantische Verschiebungen sind aber nicht an Lexeme wie "fakt" u.ä. gebunden. Das zeigt folgendes Beispiel. Im Tagebuch beschreibt Gombrowicz, wie er daran geht, eine Vielzahl von Käfern zu retten, die auf einer Sanddüne in der prallen Sonne auf dem Rücken liegen. Schließlich muß er einsehen, dass er nicht alle wird retten können:

"musi nadejść moment, w którym powiem 'dość' i musi nastąpić ten pierwszy żuk nieuratowany" (Dz2/47-48)

"Nastąpić" bedeutet soviel wie "eintreten", "erfolgen". In Verbindung mit "żuk" wird die ursprüngliche, konkrete Bedeutung dieses lexikalisiert metaphorischen Verbs aktualisiert, verstärkt noch durch die syntaktische Parallele mit "nadejść". Abstrakte und konkrete Bedeutung bestehen nebeneinander, wie das im Kapitel Polysemie für andere Beispiele gezeigt wurde. Die abstrakte Bedeutung färbt nun auch auf das grammatische Subjekt des Satzes, den "Käfer", ab. Anders als im Fall des "fakt ludwikowaty wiszący" scheint die Nominalphrase "pierwszy żuk nieuratowany" auch das logische (Tiefen-) Subjekt zu sein. Tatsächlich aber ist "nieuratowany" kein Adjektiv der Art wie z.B. "żółty". Der Käfer kommt nicht bereits als "ungeretteter" daher, sondern er wird erst zu einem solchen dadurch, dass der Erzähler ihn nicht auf den Bauch dreht. Sehr viel hat also die These für sich, dass das logische Subjekt (Tiefensubjekt) auch dieses Satzes das "Faktum" ist - nicht der Käfer kommt, sondern es kommt zu der Tatsache, dass ich ihn nicht rette. Der Satz wäre somit ein Transformat oder Derivat von \*"musi nastąpić fakt, że pierwszy żuk nie został uratowany", oder \*"musi dojść do tego, że ja jednego żuka nie uratuję".

Sinngemäß findet hier eine Verschiebung des Bedeutungsschwerpunktes von dem konkreten Lebewesen hin zu einer abstrakten Größe statt. Durch diese Beseitigung des agens humanis und die Depersonalisierung (im grammatischen Sinne) wird das resultierende Substantiv aus der (metonymischen) Gerichtetheit von Agens und Patiens herausgehoben, in die das finite Verb im normalen Satz eingebunden ist. Dies ist der Ausgangspunkt für jenen Transivismus, die Vertauschbarkeit von Agens und Patiens, die wir bei Gombrowicz schon des öfteren beobachtet haben, etwa bei "policzka" in F. (s. Kapitel *Ähnlichkeit und Begehren*). So wie hier das grammatische Subjekt verschoben wird oder "verschwindet", wird beim Graffiti-Verfahren auf höherer syntagmatischer Ebene der Sprecher

"unkenntlich gemacht".

Unübersehbar ist die Homologie zwischen diesen Arten der Hypallage und jener Verselbständigung der Körperteile in F, später auch anderer unselbständiger Begriffe, die ich in Anlehnung an Lacan beschrieben habe ("geflügelte und bewaffnete Organe").

Von einem Nominalstil, wie ihn Peer Hultberg (1969) für den frühen Prosastil von Waław Berent beschrieben hat, wird man trotz dieser Häufigkeit der Nominalphrasen bei Gombrowicz nicht sprechen können. Passagen wie in Ozimina, in denen von 108 Wörtern nur 6, also 5,56 % personale Verbformen sind, lassen sich zwar auch bei ihm finden. Diese Ausdrucksweise steht aber immer für die Beschreibung eines ganz bestimmten Motivs: der chaotischen Vielfalt einer Welt, die in Stücke zerfallen ist. Man betrachte die asyndetischen Häufungen einzelner Substantiva am Anfang und am Ende von K, die eine nicht mehr zu bewältigende Zeichenvielfalt symbolisieren. Górecka-Dryńska spricht von "nagromadzenie elementów, przedmiotów" bei der Beschreibung des Interieurs der Młodziaków in F. Erwähnen könnte man das "burdel" bei Gonzalez, wo sich ein Ding wahllos mit dem anderen "paart".

Krystyna Schmidt sieht ein Vorherrschen der "substantivischen Ausdrucksweise" in TA (Schmidt 1974.23). Ihre wie Hultbergs Erklärungsversuche sind auf einer viel zu allgemeinen, historisierenden Ebene angesiedelt, als dass sie zur Interpretation des Personalstils von Gombrowicz beitragen könnten.

Während Hultberg die Gattungsentwicklung von den moralistischen und Abenteuer Geschichten des 18. Jhdts. zu den beschreibenden, naturalistischen Romanen des 19. Jhdts. und den Einfluß der wissenschaftlichen Prosa anführt, spricht Schmidt (Henrik Becker zitierend) von der "Eigenart des modernen Menschen, die Erscheinungen dingartig zu sehen." (aaO.)

Andere Autoren sprechen gerade im Gegenteil von einem "dynamisierenden Stil" (Bartoszyński) oder einem Überwiegen "mobiler Bilder" (Falkiewicz):

"W narracji przeważają obrazy mobilne, a chyba próżno szukać we współczesnej literaturze przykładów tak niestrudzonej ruchliwości jak ta, którą demonstrowują bohaterowie Gombrowicza." (Falkiewicz 1981.5). Falkiewicz bezieht sich dabei gerade auf die Substantiv-Asyndeta in K, er deutet also die Verbalsubstantive nicht formal, sondern inhaltlich unter dem Gesichtspunkt, dass sie Tätigkeiten bezeichnen: "Ile tu czasowników, czasownikopochodnych, trybów niedokonanych, i słów nazywających działanie, kształt, kontury, kierunek!" (Falkiewicz

1981.6).

### Grammatisches und natürliches Geschlecht

"Keine Lust mit der eigenen Mutter!"

Eine wichtige Gruppe der nominalen Bildungen sind die substantivischen Ableitungen von Adjektiven wie "młody", "kobięcy", "niedojrzały" u.a. Die adjektivische und die substantivische Reihe stehen in der metonymischen Beziehung von Abstraktum und Konkretum. Man kann sie als sprachlich markierte Äquivalente der im Kapitel über die Polysemie behandelten, zwischen konkreter und abstrakter Bedeutung oszillierenden Personenbezeichnungen auffassen.

Der Unterschied zwischen markierten und unmarkierten Bedeutungspaaren ist dabei nicht groß. Bei Gombrowicz sind auch die nomina essendi selten eindeutig abstrakt. Sehr häufig dominiert die konkrete Bedeutung.

Die Transformation vom Konkreten zum Abstrakten läßt sich an einem Beispiel aus der frühen Erzählung Zzp verfolgen:

"na nasz widok zerwała się z sofy, z lekkim 'ach', młoda kobieta. - Moja siostra. - A bardzo mi miło! I rzeczywiście - bardzo miło, gdyż kobiecość, choćby nawet i bez żadnych ubocznych zamiarów, kobiecość, powiadam, nigdy nie zawadzi. Ale ręka, którą mi podała, jest spocona - kto kiedy widział podawać mężczyźnie spoconą rękę? - a kobiecość sama, pomimo wdzięcznej twarzyczki, jakaś, nie wiem, spocona i obojętna"

(Opow/35-36)

Diese Passage ist aufschlußreich, weil sie die Ausgangs- wie die Zielform der Nominalisierungstransformation, die sich später nur noch an ihrem Ergebnis ablesen läßt, synchron vor Augen führt. Ließe sich das zweite "kobiecość" in dem Zitat noch als Abstraktum interpretieren (etwa im Sinne der Eigenschaften der Frau und der Stimmung, die sie verbreitet), so ist das vierte eindeutig abweichend: "verschwitzte Weiblichkeit" ist ein semantisch impertinentes Syntagma - zur Beseitigung der Abweichung muß hier entweder "spocona" metaphorisch oder "kobiecość" metonymisch gedeutet werden. Da die übrigen Merkmale für die zweite Alternative sprechen, bezeichnet hier offensichtlich das Abstraktum "kobiecość" die konkrete Frau.

Wir finden solche nominalen Ableitungen auch von anderen

Lexemen:

"czuję tę inność otaczającą mnie, zawierającą niedostępne dla mnie rozwiązania..." (Dz3/82-83)

Tritt ein Adjektiv hinzu, so kommt es zur Figur der Hypallage:

"Odpychające właściwości tłuste, żylaste, oklapłe, czy suche, wyrzucają mnie w górę" (Dz3/23)

"właziłem w tę jego spoconą, nieporadną, zasromaną miękkość, w otyłość cichą chyba" (Dz2/246)

"Dziś już siedziałem [...] w okrągłościach wielookiennych mego gabinetu." (Dz4/35)

Die Häufigkeit dieser Formen ist zwar signifikant, aber bei ihnen spielt die Ambiguität zwischen konkreter und abstrakter Bedeutung eine zu vernachlässigende Rolle. Ich konzentriere mich daher im Folgenden auf die nominalen Ableitungen von Adjektiven, die Eigenschaften von Menschen, und hier insbesondere des EO, bezeichnen. Als ein Ergebnis dieser Transformation läßt sich auch der Schlüsselbegriff "młodość" begreifen.

Die Untersuchung der Kontexte von "młodość" ergibt zunächst, dass dieser Begriff häufig die Bedeutung einer konkreten Person hat. Dies läßt sich entweder aus semantischen Impertinenzen wie der oben bei "kobiecość" erläuterten schließen, oder es wird von dem appositiven Nebeneinander mit einer entsprechenden konkreten Bezeichnung nahegelegt:

"ciemność zawierała w sobie młodoc... zawierała bosego chłopaka" (P/87)

"Czy nie jest tak, że mężczyzna urzeczony młodocia, na zawsze oczarowany chłopcem i jemu poddany" (Dz4/128)

Die zweite Beobachtung, die sich sofort aufdrängt, ist, dass die konkrete, junge Person, die sich hinter dem abstrakten Begriff verbirgt, männlichen Geschlechts ist. "Młodość" hat bei Gombrowicz trotz seines grammatikalisch weiblichen ein natürlich männliches Geschlecht. Beide Bedeutungsanteile zusammen - der formal sichtbare der Jugend, und der nur zu erschließende der

Männlichkeit, ergeben die volle Bedeutung des Wortes bei Gombrowicz - das "Jung-Männliche" (Thomas Mann, Tagebuch 1949-50).

Der so ermittelte, sprachlich nicht ausgedrückte männliche Bedeutungsanteil an dem Begriff "Jugend" macht diesen zu dem Wort einer Privatsprache in dem Sinne, wie Alfred Lorenzer (1976) den Terminus gebraucht.

"Verdrängte Inhalte", heißt es bei Lorenzer, "sind nicht nur aus der Kommunikation, aus dem intersubjektiv verständigten Symbolgefüge ausgeschlossen, sondern sie sind diesem Gefüge hinterrücks wieder auf jene verwirrende Weise einverleibt worden, für die wir den Ausdruck 'pseudokommunikative Privatsprache' gebrauchen wollen." (Lorenzer 1976.127; vgl. auch die Ausführungen bei Habermas 1973.312 f.).

Lorenzer exemplifiziert den Begriff der "Privatsprache" an der klassischen Krankengeschichte des kleinen Hans bei Freud. Dort erfolgt eine Verschiebung der Bedeutungen von "Pferd" und "Vater". Lorenzer erläutert: "Im Begriff Pferd ist ein Bedeutungsanteil 'Vater' enthalten und verborgen. [...] 'Pferd' hat so einen Bedeutungsumfang, der von dem Sprachgebrauch der allgemeinen Verständigung abweicht. Das Wort Pferd ist privatisiert. [...] Die Heimtücke der Privatsprache besteht darin, dass sie infolge ihrer alltags-sprachlichen Einkleidung nur indirekt aus den Verhaltensabweichungen als privatisiert ermittelt werden kann." (aaO.).

Für Lorenzer ist die Verdrängung ein Prozeß der "Desymbolisierung", der nur auf dem Wege des "szenischen Verstehens", im Kontext einer gleichsam "sprachfreien" Lebenspraxis aufgehoben werden kann. Diese Auffassung steht Lacans bekannte These entgegen, dass das Unbewußte selbst wie eine Sprache strukturiert sei. Hermann Lang kritisiert diesen Sprachbegriff als verkürzt:

" 'Die Wirklichkeit geschieht nicht hinter dem Rücken der Sprache' (Gadamer)" (Lang 1986.42 ff.).

Bei der Interpretation literarischer Texte entfällt natürlich jeder Rückgriff auf eine sprachtranszendierende Praxis. Auch biographische Informationen sind nicht mehr, als Texte. Die Abweichung als ein Indiz für verborgene Bedeutungen muß sich in der Sprache selbst manifestieren. Der Begriff der Abweichung ist nun auch aus der Stilforschung und der generativen Transformationsgrammatik bekannt (s. Anmerkung 58 auf S. 41). Für die Untersuchung möglicher Hinweise auf einen



verborgenen Bedeutungsanteil von "młodość" und anderen Begriffen bei Gombrowicz ziehe ich hier den oben bereits benutzten Begriff der Impertinenz vor, der im Kontext der Abweichungsdiskussion eingeführt worden ist, aber keineswegs eine neue Erscheinung bezeichnet. Das Gesetz der semantischen Pertinenz betrifft die kombinatorischen Zulässigkeitsbedingungen, denen die Signifikate untereinander genügen müssen, wenn der Satz als verständlich aufgenommen werden soll.

So kann die Impertinenz des folgenden Syntagmas nur aufgehoben werden, indem man "objąć" metaphorisch, oder "niedorozwój" metonymisch deutet:

"styl uniwersalny to ten, który potrafi miłością objąć niedorozwój.", F/89

Dieses Zitat entstammt einer zentralen Stelle in F, an der das Körperliche plötzlich die bislang abstrakte Begrifflichkeit des Diskurses durchbricht. Im nächsten Kapitel werde ich zeigen, wie gerade diese Veränderung auch Folgen für die Bewertung von Begriffen wie "Unreife", "Zweitrangigkeit" u.a. hat.

Nicht nur semantische Anomalien (Impertinenzen), sondern auch Alogismen können, wie in dem gleichnamigen Abschnitt gezeigt, Bedeutungen signalisieren, die an der Oberfläche des Textes nicht sogleich erkennbar sind:

"Potrzeba, jedna z najbardziej natrętnych, podczas pisania tej dość pornograficznej miejscami Pornografii: przepuścić świat przez młodość; przetłumaczyć na język młodości, czyli na język atrakcji... Zmiękczyć go młodością... Zaprawić go młodością - aby dał się zgwałcić... Intuicja, która mi to podyktowała, zawiera w sobie chyba przekonanie, że Mężczyzna jest bezsilny wobec świata... będąc siłą tylko, nie będąc urokiem... a zatem, aby mógł osiąść rzeczywistość, ona wpięrow musi zostać przepuszczona przez istotę mogącą się podobać... czyli mogącą się oddać... niższą, słabszą. Tutaj do wyboru - kobieta, albo młodość. Ale kobietę odrzucam z powodu dziecka, dlatego, innymi słowy, że jej funkcja zanadto specjalna. Pozostaje młodość. I tu powstają drastyczne formuły: dojrzałość dla młodości, młodość dla dojrzałości." (Dz2/96-97)

Alogisch, weil unsymmetrisch, ist hier die Gegenüberstellung von Frau und Jugend. So wie die

Kontrastierung des Verbs "pobra..tać się" mit "siostra" das Merkmal der Männlichkeit an ersterem aktualisiert, hebt diese Alternative das Männliche an der Jugend in den Vordergrund. Diese stillschweigende Eliminierung des Weiblichen hat Gombrowicz selbst angesprochen:

"Ta łatwość pomijania kobiety! One jak gdyby nie istniały! Widzę naokoło mnóstwo ludzi w spódnicach, z długimi włosami, o cienkim głosie, a mimo to używam słowa "człowiek" jak gdyby ono nie było rozłamane na mężczyznę i kobietę, a także w innych słowach nie dostrzegam rozdzielenia, które wprowadza w nie płęć." (Dz1/152)

Man erkennt, dass Gombrowiczs stilistische Eigenart, konkrete Menschen durch abstrakte Begriffe zu bezeichnen, die allgemeine Verdrängung (in dem in der Einleitung besprochenen Sinn) des Körperlichen und des Geschlechtlichen in seinem Werk unterstützt. Selbst dort, wo dieser Autor ausdrücklich von seinem erotischen Objekt, dem Jungen, spricht, bemüht er sich, seine Bewunderung als eine ungeschlechtliche zu legitimieren:

"Tak, grzech, jeśli istniał, sprowadzał się do tego, że ja ośmielałem się podziwiać młodość niezależnie od płci i wydobywałem ją spod panowania Erosa - że na piedestale, na którym oni umieszczali młodą kobietę, ja odważyłem się postawić chłopca." (Dz1/187)

Diese Tendenz ist ganz offensichtlich und lässt sich durch zahlreiche andere Stellen belegen. So ist es nicht der Körper des Czango, von dem Gombrowicz gelockt wird und dem er folgt, sondern die moralischen Qualitäten dieses Körpers, nominal ausgedrückt:

"Ależ to ciało analfabety było tak uczciwe... ależ ono było samą uczciwością... ależ to ciało zwykłe, spokojne, swobodnie żyjące, ruszające się łatwo, ciche, było rzetelnością, moralnością.." (Dz2/117)

Auch die Art der Attribuierung kann der Bezeichnung von Körperteilen ihre allzu große Eindeutigkeit rauben:

"Szedłem za tymi jego prostymi plecami, jawnym karkiem,

spokojnymi rękami!" (Dz2/118)

Ähnliches sahen wir bei "infantylna pupa" in F.

Wie erfolgreich diese Metonymie auf falsche Fährten locken kann, zeigt der Deutungsversuch von Janusz Pawłowski ("Erotyka Gombrowicza"), der aufgrund der sprachlichen Formulierung ("sposób językowego formułowania") zu dem Schluß kommt, Gombrowiczs erotische Objekte funktionierten wie autonome Seinsformen, wie Platonische Ideen; die konkreten Personen seien nur ihre Träger (Pawłowski 1984.539). Deswegen sei das erotische Objekt auch so schwer zu benennen:

"słowo Gombrowicza, pragnąc dotrzeć do erotycznego przedmiotu, mija zawsze konkretną ludzką osobę, trafiając w niejasną próżnię." (Pawłowski 1984.544).

Ganz offensichtlich dient nun das Wort "młodość" nicht nur der Maskierung der konkreten Bedeutung, sondern es geht durch sein grammatisches - weibliches - Geschlecht auch eine spezifische Verbindung mit dem natürlichen - männlichen - Geschlecht des Signifikats ein, wie im folgenden Zitat bei "istota":

"Ujrzałem na cmentarzu młodego chłopca, który przeszedł między grobami jak istota z innego świata, tajemnicza i hojnie kwitnąca" (Dz1/55)

Die derart durch das Zusammenwirken von grammatischer und semantischer Bedeutung konstruierte Ambivalenz des Geschlechts verweist auf ein wesentliches Merkmal des erotischen Objekts. Der Junge ist zwar männlich, aber noch "unreif":

"- Thompson, przecież to nie jest kobieta! [...] - Ale przypominam kobietę - zapiszczał chłopiec okrętowy. - Mam cienki głos, jak kobieta" (Ban/158-159)

Zweifel, ob dem Autor das grammatische Geschlecht in solchen Fällen wichtig gewesen sei, zerstreut eine Bemerkung aus dem Jahre 1935 (gemeint ist eine Frau):

"by wpaść na z góry upatrzoną zwierzynę (zauważ rodzaj żeński metafory)" ("Jak po maśle", V/75)

Diese Aktualisierung des grammatischen Geschlechts wird

noch verstärkt, wenn eine prominale Form an die Stelle des betreffenden Wortes tritt:

"Uwielbiali Ja? Tak, ale i przeklinali. Kochali? Tak, ale i nienawidzili." (Dz2/23)

Je größer die - lineare - Entfernung zwischen der Pro-Form und dem Bezugswort, desto mehr wird das grammatische mit dem natürlichen Geschlecht identifiziert. In diesem Falle ist "ojczyzna", das Vaterland, gemeint. Wenn es heißt:

"Ty całe życie padałeś przed Nią na kolana." (Dz2/21)

liegt das letzte "ojczyzna" bereits mehrere Zeilen zurück.

Diese Aktualisierung (oder "Anthropomorphisierung", wie D. Danek es in Bezug auf die Soutane des Pfarrers in Slub nennt (Danek 1978a.254) des grammatisch weiblichen Geschlechts bereitet jener metaphorischen Beziehung zwischen "ojczyzna" und "matka" den Boden, die als Untertext in Gombrowiczs Ausführungen über das Verhältnis "des Polen" zu seiner Heimat zu erkennen ist. Wie Gombrowicz "die Polen" zur Emanzipation von Ihr ("ojczyzna") ermuntert, so fühlt er sich im Interesse der eigenen Schönheit verpflichtet, sich von Ihr ("matka") zu lösen. Auf den Zusammenhang zwischen dieser problematischen Mutterbeziehung und der Homosexualität ging ich bei dem Begriff "niemożność" im Kapitel Polysemie ein. Tatsächlich ist diese Metapher also nur der im Fokus des Wortes sichtbare Ausdruck einer Parallelität der großen Diskurse. Die Homologie der beiden Argumentationslinien ist ganz deutlich. Etwas Vergleichbares hatten wir bereits in dem Traktat über die musikalische Form seit Beethoven gesehen.

Eine ganz ähnliche Metaphorik äußert sich in den Abschnitten über  $\frac{1}{2}$ eromski, diesen genuin erotischen Dichter, der sich zum Verteidiger des Vaterlands zähmen ließ – Gombrowicz spricht von einer "Pomieszenie płci z Ojczyzną" (Dz1/200). Hier werden Vaterland und Geliebte gleichgesetzt:

"nie ma większej różnicy pomiędzy żołnierzem, umierającym za ojczyznę, a kochankiem, który ryzykuje życie aby osiąść ukochaną." (Dz1/200)

Die Tragik dieses Autors habe darin bestanden, dass er in dem Maße, wie er sein patriotisches Gewissen entdeckte, auch die sinnliche Inspiration seiner Kunst verdrängte:

"nie, żadnego rozbawienia, żadnej rozkoszy z własną matką"  
(Dz1/201)

"ten kochanek nie posiadał Polski - zanadto ją szanował."  
(Dz1/202)

Die Dialektik von grammatischem und natürlichem Geschlecht hat noch weitere Aspekte. "Ojczyzna" ist zwar weiblich, aber das Wort, von dem es abgeleitet ist, "ojciec", ist männlich. Hierauf baut der Gegensatz zwischen "ojczyzna" und dem Neologismus "syncyzna" in TA auf. Vor dem Hintergrund des oben beschriebenen metaphorischen Bezugs zwischen "ojczyzna" und "matka" erscheint auch dieser in TA konstruierte Gegensatz in einem neuen Licht. Unter dem oberflächlichen Gegensatzpaar verbirgt sich ein anderes, das aus dem grammatischen Geschlecht und der andernorts aktualisierten Beziehung zu "matka" gespeist wird: nämlich das Verhältnis zwischen Mutter und Sohn. Danuta Danek schreibt hierzu sehr richtig:

"Ostentacja symboliki Ojca i Syna jest tu rodzajem kamuflażu, maski w sensie Freudowskim, przy czym maska ta jest w pełni świadomym, celowym, zamierzonym sposobem artystycznego wyrazu, zamierzoną konstrukcją artystyczną, należy do najistotniejszych cech poetyki wypowiedzi. Problem matczyzny jest najgłębszym problemem twórczości Gombrowicza" (Danek 1984.726)

Diese Mehrdeutigkeit schafft den semantischen Rahmen dafür, dass der Roman als Text sowohl über das Thema Vaterlandsliebe und Desertion, als auch über das Thema Homosexualität gelesen werden kann. Dank dieser durch die oben beschriebene metaphorische Beziehung erreichte Verdichtung der Bedeutungen kann Gombrowicz in einer Polemik mit Czesław Straszewicz von dem Mut sprechen, mit dem er "dieses Thema" angegangen sei. Straszewicz hatte Gombrowicz "Feigheit" und "mangelnden Patriotismus" vorgeworfen. Dabei sei doch, erwidert Gombrowicz, TA ein sehr patriotisches, ja mehr noch, "das mutigste Buch", das er je geschrieben habe. Freiwillig habe er sich in dem Buch zu

"bestimmten Gefühlen" bekannt, die bestimmt auch der Leser "privat und im Stillen" erfahren habe (Dz1/135). Die Art der Formulierung legt hier die Deutung nahe, dass nicht nur das Thema Patriotismus, sondern auch das Thema Homosexualität gemeint ist. Wir haben es mit einer ähnlichen, quasi allegorischen Bedeutungsgleichzeitigkeit zu tun, wie sie für das Beethoven-Fragment gezeigt werden konnte.

In der Handlung des Romans selbst ist das Thema Homosexualität nicht zu übersehen. Wie in F ist es nicht der Erzähler selbst, der den Jungen nachläuft, sondern – statt Miętus - Gonzalo, der "puto". Wieder geht der Erzähler am Ende zu Ignacy, dem Jungen, so wie Jozio in F zum Bauernknecht ging. Wie diese Handlungen durch eine formal unanfechtbare Deutung überdeterminiert sind, wurde im Kapitel Polysemie (S. 84 ff.) erörtert.

### Axiologische Ambivalenz

Die soeben behandelten, von Attributen des EO abgeleiteten nominalen Formen weisen eine Ambivalenz, d.h. Schwankungen in Wertung und Emphase auf. Viele dieser Begriffe besitzen in der Sprache (dem Kode) eine abwertende, negative Bedeutung, so dass ihre emphatische Aufwertung deutlich paradoxe Züge trägt. Es handelt sich um Begriffe wie:

"drugorzędność";  
 "gorszość";  
 "niedojrzałość";  
 "niedostateczność";  
 "niepełność";  
 "niższość";  
 "podrzędność";

Andere sind axiologisch vom Kode her nicht klar bestimmt:

"młodość";  
 "nieokreśloność".

#### a) Beispiel młodość

Sehr auffällig ist diese Ambivalenz bei dem Begriff "młodość". In F besitzt dieser Begriff neben der teilweise schon hochgradig erotischen Konnotation, die sich erst in P ganz deutlich entfalten wird, auch noch negative Bedeutungen. Er bezeichnet dann das "age ingrat", an das sich der Erzähler erinnert fühlt, noch bevor Pimko den 30-jährigen zwangsweise dorthin zurückversetzt:

"przeniosłem się w młodość [...] słyszałem dawno pogrzebany swój głosik koguci, piskliwy, widziałem nos niewyrośnięty na twarzy niedokształtowanej i ręce za wielkie" (F/8)

Diese Beschreibung gehört in den Kontext der dysphorischen Formerfahrung, als deren wesentliche Merkmale oben die sichtbar machende, beschämende Bestimmtheit und "Zerstückelung" ermittelt worden waren. Dieser "Jugend" zurückgegeben zu werden, ist gleichbedeutend damit, einen "Popo" gemacht zu bekommen:

"Już tam pensjonarka potrafi zakochać go w młodości! Już tam Młodziakowie potrafią go zdrobnić! Już tam pupę mu zrobią doskonałą!" (F/108-109)

Jugend ist eine starre Form, etwas, in das man eingesperrt werden kann:

"pensjonarką chciał mnie ostatecznie uwięzić w młodości." (F/108)

Die fundamentale Ambivalenz in der Einstellung zu "der Jugend" fand ihren Ausdruck schon in den beiden Fassungen von F. Während die im "Skamander" veröffentlichte erste Variante geradezu als "Ode an die Jugend" bezeichnet werden kann, ist der Erzähler in der Buchfassung nur mehr entsetzt von dem Ebenbild seiner Jugendjahre. Diesen Wandel stellt auch Jarzębski fest:

"Zatem w miejsce nostalgicznego hymnu na cześć młodości pojawia się abominacja do tej fazy 'niedorozwoju'." (Jarzębski 1984.214).

### Die Spaltung des Erzählers in F

Im Kapitel Der Körper als Form war diese Diskrepanz den beiden Aspekten von narzißtischer Identifizierung und dysphorischer Formerfahrung zugeordnet worden. Diese Deutung reicht zur Erklärung der Ambivalenz des Begriffes in F nicht aus. Diese ist ganz offensichtlich auf eine innere Spaltung des Erzählers zurückzuführen, die schon Sandauer beobachtet hat:

"Zauważmy, że sam bohater Ferdurdurke - dojrzały i niedojrzały, trzydziestoletni mężczyzna i siedemnastoletni wyrostek - jest antynomią wcieloną." (Sandauer 1985.1.599)

Während der Siebzehnjährige sich beschwert, dass die Oberschülerin ihn "in die Jugend" verlieben will (F/108), ruft

der Dreißigjährige emphatisch aus:

"Czyż nie jesteśmy śmiertelnie zakochani w młodości?"  
(F/88)?

Die Brüche in der Konstruktion des Erzählers zeigen sich überall. Bisweilen rügt der erwachsene Erzähler den jungen für seine "Dummheit". Hier lohnt ein längeres Zitat:

Lecz Pimce przyświecał tu inny jeszcze cel niemniej ważny. Nie wystarczało mu samo zakochanie - chciał nadto związać mnie z nią nie inaczej, jak tylko w sposób możliwie najbardziej niedojrzały, nie odpowiadałoby jego zamierzeniom, gdybym ją pokochał zwyczajną miłością, nie, pragnął, abym się zadurzył w tej właśnie szczególnie tandetnej i wstrętnej późni młodo-starej, nowoczesno-staroświeckiej, jaka się rodzi w kombinacji przedwojennego staruszka z powojenną pensjonarką. Belfer pragnął, widać, uczestniczyć pośrednio w tym oczarowaniu. Wszystko to było bardzo zręcznie obmyślane, ale nazbyt głupie, i w poczuciu zupełnego wyzwolenia z Pimki słuchałem niezdarnych pochlebstw starego wujaszka. Głupi! Nie wiedziałem, że tylko głupia późni jest prawdziwie wciągająca!" (F/113-114)

Man erkennt, dass hier zwischen "słuchałem" und "wiedziałem" ein vollständiger Wechsel des Erzählers stattgefunden hat. Die aus Józios Sicht geschilderte Situation ist übrigens exakt die gleiche, in der Karol sich in P befindet. Auch Witold und Fryderyk, als "Aktanten" (in Anspielung auf Propps Märchenmorphologie und spätere Textgrammatiken) Pimko bzw. dem älteren Ich-Erzähler in F gleichwertig, wollen dort "mittelbar an der Bezauberung" des jungen Paares teilhaben. Eine ähnliche Dreier-Konstellation findet sich in der Erzählung Tancerz, wo der Erzähler versucht, die von dem Anwalt verehrte Dame zur Hingabe an diesen zu bewegen. Geht man nun davon aus, dass das Nachlaufen in dieser Erzählung ein Indiz für homosexuelles Begehren ist, so stützt das intertextuell die These, dass Karol das EO Witolds bzw. Fryderyks sei. Die sich aufdrängende Vermutung, dass sich als Ergebnis einer eingehenden Analyse wenige narrative "Tiefensituationen" als elementare Bausteine der Gombrowiczschen Texte herausstellen würden, kann hier leider nicht weiter verfolgt werden.

"Młodość" und andere abstrakte Begriffe der o.g. Klasse erhalten immer dann die dem älteren Erzähler zuzuordnende



emphatische Wertung, wenn ihr körperlich-konkreter Bedeutungsanteil aktualisiert wird. Ohne die im vorigen Abschnitt (Grammatisches und natürliches Geschlecht) behandelte, konkrete Bedeutung von "młodość" ist diese Emphase nicht verständlich. In dem Kapitel Przedmowa do Filidora dzieckim podszytego wirft Gombrowicz zunächst den "Halbkünstlern und Viertelkünstlern" ("półartystów i ćwierćwieszczów", F/80), den "Zweitrangigen" ("drugorzędny pisarz", "drugorzędny", F/81) ihren ewig unerfüllten Anspruch auf Größe und Vollkommenheit, ihr prätentioses Gehabe vor:

"Gdzie jest powiedziane, że już należycie do wyższej sfery? [...] Kto wam dał patent na Dojrzałość?" (F/87)

Diese Argumentation bleibt im Rahmen eines vorgegebenen Wertekodex. Die Reife ist ein positives Ideal. Das ändert sich, sobald Gombrowicz die Vergewaltigung durch "das Niedere" anspricht:

"wyobraźcie sobie, że bard dorosły i dojrzały, pochylony nad papierem tworzy... lecz na karku umieścił mu się młodzieniec lub jakiś półinteligent półoświecony, albo dziewczę młode, lub jakaś osoba o przeciętnie nijakiej i rozlazłej duszy, lub jakakolwiek istota młodsza, niższa lub ciemniejsza - i oto istota owa, ten młodzieniec, dziewczę czy półinteligent, czy wreszcie inny jakiś mętny syn ciemnej ćwierćkultury, rzuca się na jego duszę i ściąga ją, zwięża, ugniata łapami i obejmując ją, wchłaniając, wsysając, odmładza ją swą młodością, zaprawia swą niedojrzałością i przyrządza ją sobie na swą modłę, sprowadzając na poziom swój - ach, w swoje ramiona!" (F/87-88)

Hier kommt es zum Einbruch des Körperlichen und Konkreten in den bislang abstrakten Diskurs. Der "Jüngling" oder "Halbintelligenzler", der dem Barden auf der Schulter sitzt, kann zunächst noch allegorisch verstanden werden. Betrachtet man aber die folgenden Sätze, so ist es einzig und allein das Wort "Seele" ("dusza"), das den Damm vor der körperlichen Bedeutung aufrechterhält. "sprowadzając [duszę] ach, w swoje ramiona!" ist eine der bei Gombrowicz häufigen, durch die Ambiguität zwischen körperlicher und abstrakter Bedeutung verursachten semantischen Impertinenzen. Die Deutung, dass "sprowadzać w ramiona" hier metaphorisch, also nicht-körperlich gemeint sei,

ist isoliert gewiß legitim. Als Möglichkeit schafft diese Deutung gerade jene Unbestimmtheit, hinter deren Maske sich Gombrowicz versteckt. Ein ähnlich impertinentes Syntagma ("styl uniwersalny to ten, który potrafi miłośnie objąć niedorozwój.", F/89) wurde bereits genannt.

Aus dieser Sicht wird verständlich, weshalb die Verführung zur und durch die Jugend einmal als unerotischer Zwang, das andermal als höchste Wonne empfunden wird. Warum läßt sich Józio von der ungebildeten (kennt sie doch Norwid nicht!) Zuta nicht so wonniglich auf ihr Niveau herabziehen, von ihr "vergewaltigen", wie der Erzähler dies schildert? Offensichtlich fehlen ihr dazu zwei Eigenschaften des EO: erstens ist sie trotz ihrer Bildungslücken nicht "niedrig" in dem geforderten Sinne. Ihre Form ist nicht unklar und dunkel, sondern scharf abgegrenzt (s. Zitat Fußnote S. 32). Zweitens ist sie - nicht männlich.

Nach F stabilisiert sich die Wertung von "młodość" am emphatischen Pol. In P schlägt "młodość" aus wie ein Geigerzähler, sowohl was die Frequenz, als auch was die Intensität (sprich: Emphase) betrifft.

Nach diesem Höhepunkt in P verblaßt der Begriff. In K sinkt er in den Rang des bloß Idiomatischen zurück. In diesem Roman finden wir nur das Adjektiv "młody" in Verbindungen wie "młoda para" - und im Paar ist das Geschlecht, wie das Beispiel von Karol und Henia (P) zeigt, neutralisiert. Nur ein einziges Mal leuchtet das Wort fast wie in einem Epitaph noch einmal auf, wenn Leon resigniert feststellt:

"ja młodość taką sobie miałem" (K/119).

Auch hier stehen wir von einer Uneindeutigkeit: war diese Jugend so "schwer", oder ist der Ton Ausdruck wehmütigen Zurückdenkens an das, was "einmal wirklich gewesen ist"

#### b) Beispiel niedojrzałość

Der Begriff der Unreife ("niedojrzałość") ist semantisch eng mit dem der Jugend ("młodość") verwandt. Auch er hat in F zunächst noch die kodifizierte, negative Bedeutung und wird aufgewertet, sobald die konkret-körperliche Dimension ins Spiel kommt. Dieser Begriff gab in der Rezeption immer wieder Anlaß zu Mißverständnissen. So bezeichnet Jarzębski den Priester in K und Maciulek in Pamp als Verkörperungen der "Unreife", weil diese mit dem "Zerfall der Person in autonome Teilchen" korreliert sei! (Jarzębski 1972.48). Dabei ist "niedojrzałość" als metonymisch-abstrakter

Ausdruck für das EO gerade aufs engste mit der narzißtischen Identifizierung, d.h. dem Gegenteil jeder Zerstückelung, assoziiert!

"niewinność" und "niedojrzałość" sind schon im Pamiętnik Auslöser von "Zügellosigkeit und Lüsternheit" (Przyg/119), nur ist dort der Erzähler das Objekt der Begierde.

### c) Beispiel ciemność

Als obscuritas im Sinne der rhetorischen Tradition bezeichnet dieser Begriff ein ganz wesentliches Merkmal von Gombrowicz' Stil. Das Verhältnis zwischen seiner konkreten Bedeutung – der visuellen Dunkelheit - zur rhetorischen ist dabei ein Ausdruck der Dichotomie von Körperlichem und Sprachlichem. Dieses Wort ist aber schon im Lexikon polysem. Abgeleitet aus der Gesamtheit der kodifizierten Bedeutungen (finster, ungebildet, unklar u.a.) und gestützt von den Kontexten, in denen sie jeweils erscheinen, ergeben sich nun Bedeutungen von "Dunkelheit", die allein für Gombrowicz's Rede spezifisch sind. Wenn es heißt: "Głos mu [Karolowi] się ściemniał chwilami, stawał się matowy" (P/28), liegt der Gebrauch an der Grenze zwischen kodifizierter und spezifischer Bedeutung. Die Erläuterung "stawał się matowy" im Text läßt erkennen, dass das "ściemniał" bereits nicht-lexikalisierte Bedeutungen parat hält. Die appositive Erläuterung hebt die abweichenden Bedeutungen des Verbs gerade hervor (ein semantisch klares Verb bräuchte keine Erläuterung). Den gleichen Mechanismus sahen wir bei der kontrastiven Parataxe des lexikalisierten und des emphatisch-abweichenden "pusto" (TA/79). Diese nicht der Sprache als System zuzurechnenden Bedeutungen entstehen aus und in den jeweiligen Kontexten der Texte (parole), gewinnen aber mit der Zeit selbst den Status eines Quasi-Codes. So kann schließlich das Wort in einer Bedeutung auftreten, die sich keiner lexikalisierten mehr zuordnen läßt:

"wódz ciemnieje chłopcem, chłopiec - wodzem." (P/135)

Der Sinn dieses Satzes ist nur dann zu erraten, wenn man die erotisch-emphatische Konnotation berücksichtigt, die "ciemny" speziell bei Gombrowicz besitzt.

Auch bei diesem Wort zeigt sich der enge Zusammenhang zwischen Gombrowicz's (homosexueller) Erotik und semantischer Unbestimmtheit. Die Dunkelheit, das Namenlose, undefinierbare oder Mehrdeutige sind befreiend:

"no, ciemność, uważa pan... ciemność jest czymś...

wytrącającym z..." (P/87)

Jarzębski versteht - im Einklang mit der Grundtendenz der Rezeption - den Kern dieser Dunkelheit strikt philosophisch:

"tymczasem Gombrowiczowskie jądro ciemności ma charakter stricte filozoficzny, a jego przerażenia się natury "ontologicznej" raczej niż etycznej" (Jarzębski 1975a.107-108).

#### d) Beispiel gorszość

Ganz deutlich wird der paradoxe Charakter der Emphasisierung bei Wörtern, deren semantische Struktur das Pejorative zum dominierenden Bestandteil hat, wie bei "gorszość":

"młody bóg gorszości" (Dz1/190)

Daneben benutzt Gombrowicz dieses Wort durchaus in der ganz normalen Bedeutung, die nicht eine Spur von Emphase erkennen läßt:

"nie znam nic, jako styl, gorszego [...] niż" (Dz1/282)

"synowie fornali [...] Ale oni lepiej trzymali się na koniu, lepiej skakali i lepiej wyłazili na drzewa, ja, dowódca, byłem właśnie najgorszy." (Dz4/22).

#### e) Alter und Geschlecht

Aus dem Gesagten dürfte klar werden, dass die mit dem EO verbundene Semantik dieser Schlüsselbegriffe sich nicht als ruhendes System kohärent beschreiben läßt. Als semantisches Universum ist es nicht nur "geschlechtsverseucht", wie Gombrowicz dies an anderer Stelle nennt, seine Axiologie ist abhängig auch von dem Lebensalter des Autors. Es lohnt den Versuch, die vier Romane im Verhältnis zu vier Lebensaltern des Autors, in seinem Verhältnis zum EO, zu "der Jugend", zu deuten.

Im Pamiętnik ist der Erzähler, weil jung, noch eher Objekt der Begierde. In Przygody verfolgen ihn die Eingeborenen, selbst mit der Geschlechtsreife leprös, weil sie ihn wegen seiner glatten Haut für "unreif" oder "unschuldig" halten:

"wyuzdanie, lubieżność [...] które nieomylnie zwykły być wywoływane [...] tylko za sprawą dwu rzeczy - niewinności lub niedojrzałości..." (Przyg/119)

In F ist der Erzähler seiner eigenen Jugend noch so nah, dass er sich in sie zurückversetzt fühlt; daher die Gespaltenheit des Erzählers, der zwischen den Rollen von Verführtem und Verführer schwankt. In TA steht er in seiner Blüte; biographisch entspricht das der argentinischen "Dunkelheit", der Epoche des Retiro, die nicht dunkler gewesen sein dürfte als Scheffels Mittelalter. In P sehen wir den alternden Verführer, für den der Gleichaltrige kein attraktives EO mehr ist ("byliśmy impotentami ponieważ [...] nie byliśmy dla siebie", (P/156), und der unter Schwierigkeiten versucht, noch einmal mit der "Jugend" anzubändeln. Mit K haben wir das Alter erreicht, das nur noch die Selbstbefriedigung zulässt. Das EO taucht nicht mehr auf, das einzige Vorkommen von "młodość" bezeichnet keine gegenwärtige Frische mehr, sondern eine vergangene Epoche.

Mit biographischen Erklärungen sollte man allerdings auch hier vorsichtig sein, finden wir doch schon in Nks im Erzähler eine Gestalt, die frappierend an den Leon von K erinnert:

"Cóż - nie można już było - nawracać, można było tylko podsumować, załatwić rachunki - i chyba posłuchać jeszcze przed ostatecznym końcem słodkiego, grzesznego poszeptu młodości." (Nks/178-179)

Da diese axiologische Ambivalenz offensichtlich weitgehend eine Funktion von Lebensalter und Geschlecht ist, sollte man erwarten, sie auch bei morphologisch nicht zu der hier behandelten Wortklasse gehörenden Lexemen zu finden. Das ist tatsächlich der Fall. Ein Beispiel ist das Wort "gwałt", das im Polnischen "Gewalt" und "Vergewaltigung" bedeutet.

In F ist "gwałt" im Sinne von Vergewaltigung, Notzucht, ein zentrales Motiv. Dort finden wir auch schon jene Gewalt des Niederen am Höheren, die Gombrowicz als die "poetischste" bezeichnen wird:

"czyż ten gwałt bolesny, dokonany na naszej osobie przez półciemną niższość, nie jest najplodniejszym z gwałtów?" (F/88)

Hier ist die Doppeldeutigkeit von "Gewalt" und "Vergewaltigung" aktualisiert. Das Adjektiv "bolesny", seit Wacław Berent Epitheton für süße Lust und bei Gombrowicz mit der Rede der Begierde

asoziiert (s. Kapitel Schönheit), deutet darauf hin, dass wir es hier mit einer poetischen Gewalt zu tun haben, ähnlich wie in:

"Zmiękczyć go [świat] młodością... Zaprawić go młodością - aby dał się zgwałcić." (Dz2/96)

Die reichlich gewagte biographische Vermutung Sandauers, der von dem Trauma einer realen Vergewaltigung des jungen Gombrowicz durch einen "Bauernbengel" ausgeht, sei hier nur erwähnt.

Wie zu erwarten, wird diese "Gewalt" oder "Vergewaltigung" sofort axiologisch negativ, sobald Gombrowicz auf die Sexualität des Mannes im heterosexuellen Verhältnis zu sprechen kommt:

"Potworność męskości, nie liczącej się z własną brzydota, nie dbającej o podobanie się, będącej aktem ekspansji i gwałtu i - przede wszystkim - panowania, ta pańskość szukająca tylko własnego zadowolenia..." (Dz1/180-181).

## 17.

**Solözismen und semantische Anomalien**

Jerzy Ziomek bezeichnet die Solözismen als zentrales Stilmerkmal der Prosa von Gombrowicz. Dies gelte für alle Romane mit Ausnahme von *K*, wo die Semantik des "berg" der "Schlußstein" sei (Ziomek 1988.73; vgl. auch Ziomek 1990). Wir können feststellen, dass dies gewiß nicht für den Gesichtspunkt gilt, unter dem wir Gombrowicz's Stil untersucht haben. Dennoch sei dieser Aspekt kurz dargestellt.

Den Terminus entlehnt Ziomek der antiken Rhetorik. In Quintilians *Institutio oratoriä* gilt ein Wortfehler (gemessen am Ideal der *latinitas*) als Barbarismus, ein Fehler in der Wortverbindung (*vitium in verbis coniunctis*) dagegen als Solözismus (gr. *soloikos* = falsch, ungehobelt, ungewöhnlich sprechend). Den beabsichtigten, "lizensierten" Solözismus bezeichnet Quintilian als Schema (lat. *figura*) (Lausberg 1990.257). *Figura* bedeutete ursprünglich die künstliche Körperhaltung beim Athleten oder Schauspieler. "Die Ruhestellung des Körpers entspricht der alltäglich-gewohnten Sprachform, die 'künstliche' Körperhaltung entspricht der 'künstlichen' Ausdrucksweise, die *schema = figura* genannt wird." (Lausberg 1990.267).

Wie alle Figuren lassen sich auch die Solözismen nach den vier Änderungskategorien, der *quadripartita ratio* (Quintilian) gliedern in solche *per adiectionem* (Hinzufügung eines neuen Bestandteils), *per detractioem* (Wegnahme eines Bestandteils), *per transmutationem* (Positionswechsel eines Bestandteils), und *per immutationem* (Ersetzung eines oder mehrerer Bestandteile durch bisher dem Ganzen nicht angehörende (Lausberg 1990.250 ff.))

Der *S. per adiectionem* ist ein Verstoß (*vitium*) gegen die *brevitas*; hierzu zählen Pleonasmus und Tautologie; der *S. per detractioem* verdunkelt die Rede durch übertriebene Kürze. Zu den lizensierten Formen (*Schemata*) des *S. per transmutationem* gehören Anastrophe und Hyperbaton.

Die interessanteste und komplizierteste Gruppe der Solözismen sind die *S. per immutationem*, die einerseits den poetischen Tropen als semantischen Umformungen am nächsten stehen, andererseits aber die große und vielfältige Klasse der grammatischen Veränderungen umfassen. Lausberg (1990.270) weist zu Recht daraufhin, dass jede Einteilung dieser Solözismen eine bloße Klassifizierung ist; die Erklärung müsse jeweils für den Einzelfall gesucht werden. Es ist bemerkenswert, dass die

oben genannte quadripartita ratio der Figuren ihre exakte Entsprechung in den vier Transformationstypen der Generativen Grammatik finden: Ersetzen eines Elements durch ein anderes (Substitution), Umstellung (Permutation), Tilgung (Deletion) und Hinzufügen von Elementen (Addition).

In der Terminologie der generativen Grammatik läßt sich ein Solözismus als Verstoß gegen eine Subkategorisierungsregel beschreiben (vgl. hierzu Chomsky 1983.188 ff.).

Die Merkmale der Subkategorisierung klassifizieren die Lexeme nach ihren konstanten Kategorien: Verben danach, ob sie transitiv oder intransitiv, vollendet oder unvollendet (in den slawischen Sprachen) sind, ob sie eine obligatorische Ergänzung oder einen folgenden Objektsatz verlangen; Substantive nach Zahl und Genus, Adjektive außerdem danach, ob sie steigerbar sind, ob sie Adverbien bilden können usw.

Komparativformen wie "bardziej jestem" (Dz1/272-273) oder "Fryderyk był teraz prawdziwszy od trawy" (P/17) sind demnach Solözismen. Diese formalgrammatische Beschreibung bleibt aber zwangsläufig an der Oberfläche, sie sagt noch nichts über die Bedeutung der Abweichung aus. Im Kapitel 4 wurde gezeigt, wie diese solözistischen Formulierungen bedeutungsmäßig mit der speziellen Semantik des Seins zusammenhängen, die sich bei Gombrowicz wiederum auf die narzißtische Körpererfahrung und die Ich-Konstituierung als den Ursprung des Formbegriffs zurückverfolgen läßt. Ein Solözismus wie Orwells "Alle Menschen sind gleich, nur manche sind gleicher", den Ziomek als Beispiel anführt, beinhaltet einen Verstoß gegen dieselbe Subkategorisierungsregel, aber in dieser formalen Übereinstimmung erschöpft sich bereits die Gemeinsamkeit.

Eine weitere große Klasse von Abweichungen ergibt sich aus Verstößen gegen die Selektionsregeln (Chomsky, aaO.) Tzvetan Todorov behandelt sie unter dem Oberbegriff "semantische Anomalien" (Todorov 1971). In der Praxis lassen sich abweichende Syntagmen häufig nicht eindeutig einer Klasse zuordnen, weil sie Verstöße gegen beide Regeln in sich vereinen. Der Unterschied zwischen Metapher und Solözismus kann aber annäherungsweise als Unterschied zwischen einem Verstoß gegen die Selektionsregeln einerseits, gegen die Subkategorisierungsregeln andererseits dargestellt werden.

Chomsky schreibt:

"Sätze, die Selektionsregeln durchbrechen, können oft metaphorisch interpretiert werden (u.a. als Personifizierung -



vgl. Bloomfield (1963))." (Chomsky 1983.189)

Ein Verstoß gegen die Subkategorisierungsregeln ist anstößiger, weil diese Regeln obligatorischer sind: beim Prädikat ist im Polnischen immer zu entscheiden, ob es vollendet oder unvollendet, transitiv oder intransitiv ist. Eine Begründung dieses Verstoßes als barbarismus cum virtute bedarf also einer besonders stichhaltigen Begründung.

Es zeigt sich nun, dass die sprachlichen Auffälligkeiten, die in der Literatur am häufigsten als Merkmale des Gombrowiczs Stils, als "Ferdydurkismen" (z.B. Bartoszyński 1984), angeführt werden, sich meist als Verstoß gegen Subkategorisierungsregeln, d.h. als Solözismus klassifizieren lassen.

### Transitivität und Intransitivität

#### a) Transitiver Gebrauch intransitiver Verben:

Gombrowiczs Satz "Już tam pensjonarka potrafi zakochać go w młodości!" (F/108) enthält einen Verstoß gegen die Subkategorisierungsregel, dass das Verb "zakochać się" reflexiv und nicht transitiv ist. Die syntaktische Struktur zwingt dem Verb Transitivität auf. Alle Solözismen sind nach dem Vorbild eines bestimmten syntaktischen Gefüges gebildet:

"Pensjonarka nie wiedziała o Norwidzie do Pimki" (F/120)

#### b) Zweiwertiges (transitives) Verb intransitiv:

Wird das obligatorische indirekte oder direkte Objekt weggelassen, entstehen Solözismen der folgenden Art:

"Na co ona podobnie zapytywała, oganiała mnie i okazywała mi" (F/270)

"że cofa, zgadza się, przeprasza i może." (F/50)

### Der Instrumentalis

Besonders komplex stellt sich die Semantik der Instrumentalis-Konstruktionen dar. Dies gilt für die slawischen Sprachen insgesamt (Bernčtejn 1958). Seine semantische "Voluminösität" prädestiniert diesen Kasus für ambivalente, semantisch schillernde Syntagmen. Diese Voluminösität rührt auch daher, dass beim Gebrauch des Instrumentalis als einem "Randkasus" (im Gegensatz zu den "Vollkasus" Datum und Akkusativ) alles "durch die reelle Bedeutung des Instrumentalgegenstandes und den Kontext, nicht aber durch die

Kasusform gegeben" ist (Jakobson 1971.51). Bei Bernčtejn heißt es dazu: "Imenno značenje glagola v bol'činstve slučäv budet opredeljat' grammatičeskie značenja padeža." (Bernčtejn 1958.28). Man kann daher auch von einer semantischen Unbestimmtheit dieses Kasus sprechen und hätte so wiederum den Bogen zu der grundlegenden Stiltendenz bei Gombrowicz geschlagen.

Seine eigentliche semantische Potenz entfaltet dieser Kasus in poetischen Texten. Dies gilt nicht nur für die Lyrik im engeren Sinne, sondern auch für Prosaautoren, die eher normsetzend als normbefolgend mit der Sprache umgehen. Dazu zählt auch Gombrowicz oder, um einen Zeitgenossen zu nennen, Bruno Schulz. Der schöpferische Umgang mit der Sprache als einem Material verbindet diese Autoren mit den Dichtern ihrer Epoche. Nicht ohne Grund wird in den Untersuchungen über "poetische Abweichung" so häufig Przyboś zitiert (Prokop 1964, Sławiński 1965, Ziomek 1990).

Solange der Sinn des mit Hilfe des Instrumentalis bezeichneten semantischen Gebildes durch Dekodierung der beteiligten Übertragungen (Anthromorphisierung, Personifizierung, Animalisierung o.ä.) einigermaßen klar bleibt - und das bedeutet vor allem: solange sich die grammatische und semantische Abweichung durch gedankliche Transformation rückübersetzen läßt - sind die semantischen Möglichkeiten dieses Kasus noch nicht ausgereizt. Ein Beispiel hierfür sind Sätze wie Schulz' "Każda szczelina mógła wystrzelić z nagła karakonem" ("Karakony", in: Schulz 1989.83), oder Przyboś' "szrapnelami krążyło niebo" ("Parada śmierci", 1930, in: Przyboś 1989.41). Hier sind die Aktanten, die in der "Normalform" natürliche (logische) Subjekte wären, quasi zu Akzidentien eines "eigentlich" leblosen, per Kontingenz zusammenhängenden Objekts degradiert, das nunmehr als lebendig dargestellt wird.

Personifizierende oder animalisierende Formulierungen, mit oder Instrumentalis, sind bei Gombrowicz selten. Sie heben sich erkennbar von seinem normalen Stil (dem "Kontext" im Sinne Riffaterres, 1971) ab, so dass man einen Satz wie:

"wszędzie zakwitały dżungle i pustynie niesamowitych odruchów" (F/51)

zu Recht als "fremde Rede", als eine Anspielung auf die Pötik der "Młoda Polska" im Text von F bezeichnen könnte. Bei Gombrowicz bleibt es dann auch nicht beim bloßen Bild, sondern der Gedanke wird - ähnlich wie bei Metapher und Vergleich - ausgeführt. In K finde ich:

"gó̄r, które z daleka obejmowały [...] poważniejąc lasami słaniającymi się" (K/130)

Den Einfluß von Bruno Schulz verdeutlicht folgendes Zitat:  
"Ogród [...] srożył się pokrzywami, zjeżał bodiakami, parszywiał chwastem wszelkim".

Subj. + V + Obj.-Instr.

Ausgesprochen häufig sind bei Gombrowicz dagegen Instrumentalis-Konstruktionen wie die folgende:

"Pimko stary, który [...] profesorem przyniewalał" (F/166).

"Przyniewalać profesorem" kann hier soviel heißen wie "przyniewalać jak (jako) profesor". Das entspräche dem tvoritel'nyj sravnenija (s. die Darstellung bei Bernčtejn 1958.181 ff.), bzw. instrumentalis comparationis (vgl. im Polnischen "stawać dębem", "zakwitnąć różą"). Ziomek bezeichnet diese Konstruktion als "metafora narzędnikowa" (1990.188). Viktor Vinogradov sieht in vergleichbaren Figuren bei Anna Achmatova Spuren eines "mythologischen Denkens" (Vinogradov 1976.412). In diesen Zusammenhang gehört auch die von Sandauer so genannte "figura mitologiczna".

Bei Gombrowicz erhält dieses Syntagma, wie viele ähnlich gebildete, eine zusätzliche Komplexität dadurch, dass die im Instrumentalis stehende Personen- oder Rollenbezeichnung sowohl eine konkrete Person bezeichnen, als auch eine eher abstrakte Bedeutung haben kann. Wie verbreitet diese Ambiguität gerade in F ist, habe ich im Kapitel Polysemie gezeigt.

In diese Gruppe gehören zahlreiche vergleichbare Konstruktionen bei Gombrowicz, wie etwa:

"Lecz on nadal czytał belfrem i moje żywiołowe teksty asymilował belfrem typowym" (F/21-22)

Eine falsche (paronymische) figura etymologica enthält das folgende Beispiel:

"szurał, kicał i hyczał szczurem wokół coraz bardziej kurczącego się hulaki" (Szczur/192)

Aber schon eine Formulierung wie "chciał przynajmniej Norwidem zaważyć w jej życiu" (F/165), obwohl in der Oberflächenstruktur fast identisch, verweigert sich dieser einfachen Deutung. "Norwidem" ist hier nicht instrumentalis comparationis, das Subjekt und die Instrumentalis-Ergänzung sind in keinem Fall koreferent. Es handelt sich eher um einen Instrumentalis des Werkzeugs. Nicht "wie Norwid" will Pimko eine Rolle im Leben der Pensionatstochter spielen, sondern dadurch, dass er ihre Unkenntnis Norwids als Machtinstrument ausnutzt. Die Tiefenstruktur ist also komplexer, als die zusammengezogene, elliptische Oberflächenstruktur erkennen läßt.

Welche abgründigen semantischen Möglichkeiten der Instrumentalis erlaubt, zeigt sich aber ganz erst in einem Satz wie dem folgenden:

"patrzył on, jak wódz ciemnieje chłopcem, chłopiec - wodzem." (P/135)

Die semantische Rätselhaftigkeit und zugleich Eindringlichkeit dieser Formulierung ist nicht nur durch die Unbestimmtheit des Instrumentalis bedingt, sondern auch durch die bei Gombrowicz schon fast zu einer Figur eigener Art gewordene Möglichkeit, dass sowohl "wódz" als auch "chłopiec" in abstraktem Sinne gemeint sind können.

Vgl. ähnlich enigmatisch bei Andrej Belyj:

"ja pul'siroval vremenem; ja pul'siroval koridorom, stolovoj, gostinoj: koridornye, stolovye vremena!" (Belyj 1990.316).

### Die Gestik als Sprache

Wenn Tätigkeiten und Verhaltensweisen, wie Essen, Bewegungen (Gehen) u.ä. als semiotische Gesten, als Zeichen einer nicht-verbalen Sprache gedeutet werden, ergeben sich abweichende Syntagmen der folgenden Art:

"Przeciw komu jednakże wypluwał?" (F/217)

"- Proszę o syr. Przeciw komu to mówił?" (F/218)

Eine weitere Stufe ist: "Jadł przeciwko dzieckom." (F/242).

Jan Prokop hat derartige solözistischen Syntagmen bei Gombrowicz

schon viel früher beschrieben, ohne den rhetorischen Terminus zu gebrauchen:

"Na gruncie systemu językowego mamy zawsze do czynienia z ograniczeniami w połączeniach [frazologicznych]: możemy przeciw komuś występować, wypowiadać się, natomiast zdanie Gombrowicza 'wuj jadł przeciw służbie' jest (artystycznie wyzyskany) naruszeniem normy językowej. Łamie się tu równocześnie usus syntaktyczny i znaczeniowy, bowiem 'jadł' poszerza gwałtownie swoje znaczenie (nie tylko czynność spożywania pokarmu, ale także gest o walorze emocjonalnym)." (Prokop 1958.96).

Die Ausdrucksmöglichkeiten der Sprache sind hier abgestuft. Bei A. Belyj finde ich das nah verwandte: "I Serafima Gavrilovna nam običenno požuet bleklym rtom" (Belyj, Kotik Letaev, 1990.345). Der Grad der Abweichung ist hier nur deshalb geringer, weil das "nam", das die gestische Deutung des Kauens markiert, eine weitergefaßte Auslegung zuläßt (etwa in Richtung Dativus ethicus), als Gombrowiczs eindeutiges "przeciwko".

Umgekehrt können auch geistige Tätigkeiten in einer entsprechenden syntaktischen Struktur zu körperlichen Gesten werden:

"Zbagatelizować po pupie!" (F/266)

### Verb und Adverb

Besonders in F fällt ein abweichender Gebrauch des Adverbs auf, der auf einem Verstoß gegen die Regeln der semantisch zulässigen Verbindungen (Selektionsregeln) des jeweiligen Verbs beruht, wie in Chomskys vielzitiertem Kunstbeispiel "colorless green ideas sleep furiously" (Chomsky 1983.189).

W. Bolecki beschreibt:

"Kolejnym ciekawszym przykładem wytrącania poszczególnych słów z konwencjonalnych znaczeń jest specyficzna semantyka przysłówków w *Ferdydurke*. Ich znaczenie funkcjonalne (składniowe) pozostaje w całkowitej zgodzie z wszystkimi normami języka, natomiast znaczenie leksykalne w różnym stopniu klóci się z semantyką kontekstu." (Bolecki 1982.109).

Ein Beispiel:

"siedzi staro z młodą pensjonarką?" (F/111)

Gegen welche Regeln wird hier verstoßen?

Rührt die Anomalie in Chomskys Beispiel von der Widersprüchlichkeit der semantischen Bestimmtheit des Schlafens

und "furiously", so liegt in "siedzi staro" keine Antonymie vor, sondern ein fehlender semantischer Berührungspunkt zwischen beiden Lexemen. Das Adverb bestimmt offenbar nicht die Handlung direkt, sondern ihre Beziehung zu einem größeren Rahmen, den Gesichtspunkt, unter dem sie betrachtet wird.

Ein solcher Gebrauch des Adverbs ist immer noch verständlich. Ähnlich wie bei der metonymischen Figur gibt Gombrowicz selbst nicht wenige "Brückenformulierungen". So kann man eine abweichende Formulierung wie "Toteż powiedział ubogo, mentalnie" (F/144) durch den Vergleich mit folgender verstehen, d.h. übersetzen:

"zamiast tedy ująć myśl od strony zielonobłękitnej, hardej, świeżej, ująłem ją ubogo" (F/144)

Die Formulierung "ująć coś od strony czegoś" ist in dieser Hinsicht ganz typisch:

"nie lubili matki ani dziecka. Trzeba zrozumieć, że dosiadali tej myśli nie od strony matki, a od strony pensjonarki, i nie od strony dziecka, a od strony nieślubnego." (F/144)

In Zzp wendet sich das ganze Sujet, weil der Erzähler den Gang der Ereignisse - die sich "selbst" nicht verändern! - aus der Perspektive des Untersuchungsrichters "auffaßt":

"I gdybym na przykład ujął bieg zdarzeń od strony właśnie... hm... sędziego śledczego" (Zzp/43)

Dies wie die oben gemachte Feststellung über die Art der semantischen Beziehung zwischen Verb und Adverb (perspektivische Einordnung) legt es nahe, den abweichenden Gebrauch des Adverbs im Zusammenhang mit dem Einfluß des Kontextes auf die Bedeutung des einzelnen Zeichens - vom Wort bis zur ganzen Situation – zu betrachten. So wäre es durchaus folgerichtig, wenn das Verb "napierać się" in O mit dem Adverb \*"niesamowicie" versehen würde: \*"napierał się niesamowicie", oder gar mit \*"ręcznikowo" (weil es mit dem Handtuch in Verbindung steht). \*"Niesamowicie" wäre hier nur auf den ersten Blick normgerecht, weil es als Adverb des Grades ("sehr") gedeutet werden kann. Tatsächlich würde es aber Leszczuks Aufdringlichkeit als ein Phänomen in der Reihe der Unheimlichkeiten in O beschreiben. So

ließe sich auch "teoretycznie tańczył" (F/156) in einem geeigneten Zusammenhang durchaus verstehen als Gegenteil von "rzeczywiście" oder "praktycznie". Tatsächlich bedeutet es in F aber im Kontext des Tanzes von Wells vor Chaplin, - umschreibend – dass Wells in der steril-utopischen Intention tanzt, die nach Gombrowicz seine ganze Weltanschauung prägt. In dieser Bedeutung ist das "teoretycznie" abweichend.

Sobald die Distribution der Adverbien nicht mehr von den inhärenten semantischen Merkmalen des Verbs, sondern von den Beziehungen der von ihm bezeichneten Handlung zur erzählten Welt selektioniert wird, sind ihr theoretisch keine Grenzen mehr gesetzt. Diese Abweichung ist nicht auf das Adverb begrenzt, sie ist gleichermaßen möglich beim Adjektiv, wie die folgenden Beispiele zeigen:

"Jaka konsekwencja! Trup idiotyczny stawał się trupem logicznym" (K/149)

Natürlich ist nicht die Leiche idiotisch, sondern das Adjektiv bezeichnet die anfängliche Schwierigkeit, sie in die Handlung einzuordnen.

Ebenso ist in "trup brutalny!" (K/150) nicht die Leiche selbst, sondern ihre Faktizität für den Erzähler, brutal. Hierher gehört auch "kot staje się miłosny" (K/76) - der Kater bekommt einen erotischen Hintergrund.

Angesichts der Relevanz, die der Kontext für Bedeutungsveränderungen auf allen Ebenen der Sprache bei Gombrowicz besitzt, fügt sich die beschriebene Art des abweichenden Adverbgebrauchs also organisch in seinen Gesamtstil ein.

## 18. Die Rede der Begierde

### Die Schönheit bei Gombrowicz

Dass Gombrowiczs Werk selten unter dem Aspekt gelesen wurde, welche Art von Schönheit dort erstrebt wird, ist auch der Tatsache zuzuschreiben, dass diese Schönheit nur marginal und wie erstickt beschrieben wird.

Beigetragen hat dazu aber auch eine Rezeption, die sich ganz einer begrifflichen Diskussion des theoretischen Formbegriffs verschrieb, statt anthropozentrisch und völlig im Einklang mit dem Autor danach zu fragen, welche Schönheit ("urok", "uroda") ihm vor Augen stand. In seinem Traktat über Sienkiewicz hat Gombrowicz dieses Verlangen nach Schönheit als eine treibende Kraft nicht nur der individuellen Psyche, sondern ganzer Nationalpsychologien hervorgehoben. Schön zu sein für sich selbst und andere, galt diesem Autor als eine Maxime, die er über das Nützlichkeitsstreben des modernen, bürgerlichen Spezialisten - sein ausgesprochenes Feindbild! - stellte. Angenehm zu sein ist wichtiger, als nützlich zu sein, heißt es im Dz. In einem in der Pariser und Krakauer Ausgabe nicht veröffentlichten Fragment des Tagebuchs (über das Verhältnis zu seinem argentinischen Freund Serge Russovich) wird diese Schönheit mit der Beziehung zur Mutter in Verbindung gebracht:

"Ach, diese Liebe zur Mutter! Diese Liebe zur Mutter! Dabei ging es mir nicht um die erwähnte kasuistische Moral. Es war eher ein ästhetischer Imperativ, die Forderung nach einer neuen Schönheit, einer gewissen, sagen wir, 'jungen' Schönheit, die mir ins Ohr raunte: Wenn du sie liebst, bist du häßlich; schön und frisch, frei und vital, modern und poetisch bist du, wenn du sie nicht liebst... als Waise bist du schöner denn als Sohn deiner Mutter."

Diese Schönheit steht in einem ambivalenten Verhältnis zur Sexualität. Der bloße Geschlechtsunterschied, also die somatische Grundlage der Heterosexualität, lacht jeder wahren Schönheit, jedem "wirklichen Zauber" ("istotnego czaru", Dz4/128) Hohn:

"nic, poza zwykłym pociągami płciowym wynikającym z różnicy organów płciowych. Piękność była zbędna. Ta cała fontanna, bijąca z nich - dodatek" (Variante zu S.103-104, s. Dzieła T. VIII, S. 298)



Wir erkennen unschwer den Ton der Zeilen über Henia, die "suka", in P. Wenn Gombrowicz über das Häßliche der "männlichen Gewalt" schreibt, die die Frau rücksichtslos erobert oder "nimmt" (Dz1/180-181), steht ihm unausgesprochen eine Schönheit vor Augen, die er selbst verkörpern will und die er von dem an ihn gestellten Anspruch, männlich zu sein, bedroht sieht:

"to było jak gdybym przestał być istotą ludzką, trwożną, zagrożoną, a stał się panem, posiadaczem, suwerenem" (Dz1/181)

In diesen Kontext gehört ebenso die Ambivalenz des Begriffs der "Weiblichkeit". Wertet Gombrowicz einerseits gegen den verfehlten Schönheitssinn "der Frauen":

"ten morderczy stosunek kobiety do własnego dziewczęcego wdzięku ujawnia się co chwila i stąd pochodzi ta jej właściwość, iż ona nie czuje naprawdę młodości i piękności" (Dz1/153)

so spricht er an anderer Stelle davon, dass er die Angst vor der Weiblichkeit in sich besiegen müsse (Dz1/190). Auch hier ist Bedeutung nicht monologisch, nicht unabhängig vom Sprecher, sondern von der Richtung der Begierde abhängig.

Dort, wo Gombrowicz die besagte Schönheit offen beschreibt, ändert sich sein Stil auf grundlegende Weise. Der große Spötter findet zu einer affirmativen, ironielosen Rede.

#### Die Rede der Begierde

Sobald das erotische Objekt (zu seiner Definition s. unten) ins Sichtfeld tritt, ändert sich der Stil signifikant. Ich nenne diesen Stil "Rede der Begierde" in Anspielung auf den Ausdruck "Sprache des Wunsches", mit dem Paul Ricoeur auf Freuds These Bezug nimmt, dass jeder Traum eine Wunscherfüllung beinhalte.

Wenn man die erotisch aufgeladenen Begriffe ("niedojrzałość" etc.) als emphatisch bezeichnen kann, nimmt der Stil bei der Beschreibung des EO insgesamt Züge der Emphase an. Er scheint an diesen Stellen eine neue Qualität zu gewinnen. Diese Art der Rede ist charakterisiert durch stilistische Verfahren wie:

- Vergleich und Metapher in praesentia, sonst bei Gombrowicz eher

parodierend-verniedlichend intendiert (s. Kapitel Metapher). Sie werden bei der Beschreibung des EO geradezu überschwänglich:

"Morderca Amelii był bosy z ciemnymi stopami i lśniły w nim dwie nieco pospolite barwy - złoto kędziorów opadających na czarne oczy, w których była ponurość jak w leśnych kałużach. Te kolory zaś wzmagają się od wykwintnego, czystego połysku zębów o bieli kojarzącej go z..." (P/86)

Gombrowicz spürt hier die Nähe zum Kitsch ("nieco pospolite"), läßt sie sich aber aus gutem Grund durchgehen. Eine motivorientierte Metaphernanalyse würde darauf stoßen, dass Wasserflächen - besonders dunkle - bei Gombrowicz eng mit dem EO assoziiert sind.

Eine gewisse Naturburschen-Romantik ist nicht zu übersehen:

"Miał coś wspólnego z żelazem. Z rzemieniem i z drzewem, ściętym świeżo" (P/28)

- die Retardierung, das zur Schau gestellte Stocken und Stammelnen, erreicht seinen Höhepunkt. Hierzu gehört das seit dem "pobra...tać się" in F etablierte "schamvolle und schüchterne Stottern" (F/237), der "schmerzliche Abbruch" (Dz1/260, hier zitiert S. 157). Es ist, wie gezeigt, zugleich ein Verfahren, um virtuelle Polysemien, vorübergehende oder - im Falle der Aposiopese - bleibende - Sinnoffenheiten, zu erzeugen:

"w których ludzkość się zakochała, te... przykuwające..." (Dz2/198)

- die lautliche Strukturierung der Rede, Aspekte der Phonostilistik, die bei Gombrowicz sonst eher eine Randerscheinung darstellen. Sprachlautliche Stilmittel wie Alliteration und Assonanz, sonst ohne hervorragende Funktion, werden bei der Beschreibung des EO überraschend intensiviert. In dem Zitat oben (Dz2/198) sehen wir eine Häufung explosiver Gutturale, vielleicht in Anspielung an ein beliebtes polnisches Schimpfwort ("kurwa"). Auch die Assoziierung von "jąkać się" wäre logisch als Verweis der phonetischen Ausdrucksebene auf die inhaltliche. Charakteristisch für die Rede der Begierde ist insbesondere der labiale Verschluss im Anlaut: "boski", "bosy", "boleśny", "brutalny", "[z]bratany", "pyszny". Die lautliche Ähnlichkeit von "boski" und "bosy" verbindet diese beiden Wörter, wie ein Reim, auch bedeutungsmäßig. Schon der Parobek in F servierte barfuß:

"Parobek był w pokoju! [...] obsługiwał boso" (F/217-218)

"Zaiste, boski parobek" (F/222)

"Dziki, drapieżny blondynek, bosy, ze wsi, ale dyszący pięknosciami - pyszny brudny bożek" (P/80)

"ujawni mi się ten sekret niby zjawa z Olimpu - i w swoim arcywykwincie - i bosko lekki, jak żreback!" (Dz2/102)

Einen Eindruck von der Emphase der Beschreibung gibt folgendes, längeres Zitat:

"źródłem bijącym rozkoszy był do tego stopnia niezmierny, iż pomyślałem mętnie, że Bóg i cud! Bóg i cud! Co to było, jednak? To było... Kawalek policzka i nieco karku... należące do kogoś kto stał przed nami, w tłumie, o kilka kroków... Ach, omal nie udławiłem się ! To był... (chłopiec) (chłopiec) I pojawił się, że to tylko (chłopiec), ja zacząłem gwałtownie wycofywać się z ekstazy mojej. Bo zresztą ja jego prawie nie widziałem; tylko trochę zwykłej skóry - karku i policzka. Gdy wtem poruszył się i ruch ten, nieznaczny, przeszył mnie na wskroś, jak niesamowita atrakcja! Ależ przecież (chłopiec). I nic tylko (chłopiec). Jakież kłopotliwe! Zwykły kark szesnastoletni" (P/22-23)

Der Nacken ("kark"), jenes weiße Körpersignal zwischen Kragen und Haaransatz, ist bei Gombrowicz Index für das EO. Der Ort dieses Signals ergibt sich logisch aus der Position des heimlich Begehrenden (Blick von der Seite, Nachlaufen - siehe zur Situation des "chodź za" im Kapitel Polysemie).

In der frühen Erzählung Tancerz ist die Aussage eindeutig, allerdings verfremdet durch die "degradierte" Figur des Erzählers:

"O, godzinami mógłbym wpatrywać się w to miejsce na jego szyi, gdzie kończą się włosy równą linią i następuje biały kark." (Tan/9)

In O, in dem der begehrende Erzähler absent ist, ist das Signal entsprechend gedämpft, aber der Kontext mit dem "Arbeiter" (das Niedere, "niższosc") ist bezeichnend genug:

"mignęły się jej plecy, kark... To jakiś robociarz szedł" (O/340)

Bezeichnend ist auch, dass das Wort "Poesie" ("poezja"), anders als man nach dem Traktat "Gegen die Poeten" vermuten sollte, im Kontext des EO immer zu einem positiven Schlüsselwort wird.

Ist diese Rede noch in irgendeiner Weise ironisch abgeschwächt, oder ist sie - wie ich meine - eine der am wenigsten durch zwi-schengeschobene Erzähler verfälschten Stilebenen von Gombrowicz selbst? Gombrowicz hat über P gesagt, dieser Roman sei im Gegensatz zu den früheren ohne Humor, er sei ernst. Ich kenne keine anderen Passagen aus dem Werk Gombrowiczs, die eine solche, von allem Zynismus ungetrübte Affirmativität besäßen. Mir scheint, dass durch die Tonlage dieser Rede die Stimme des Autors klarer durchscheint als irgendwo sonst.

### Das erotische Objekt

Gerade dies aber ist in der Kritik bisweilen in Frage gestellt worden. Jarzębski kritisiert aus diesem Grunde Sandauer:

"Czy o to w istocie chodzi, by rozdarty zboczeniami autor uwiadomił nas ogródkami, że lubi chłopców - i to szczególnie tych ze wsi?" (Jarzębski 1983.306)

Jarzębski vergleicht die diesbezügliche Polemik zwischen Sandauer und Gombrowicz mit dem Dialog zwischen Konstany und Józio in F über Miętus' "Perversion":

"wuj Konstany 'życiowo i arystokratycznie' tłumaczy sobie zboczenie Miętusa, a Józio pieni się na tę 'łatwość' najwygodniejszej, najbardziej pańskiej interpretacji zdarzenia". (Jarzębski 1983.311-312)

Im Kapitel Poesie des Namenlosen bin ich den sprachpragmatischen Hintergründen dieser Szene nachgegangen. So überheblich sie klingen mag, Konstany's Deutung liegt tatsächlich am nächsten und ist die einleuchtendste. Sie zu verwerfen, hieße Józios - und Gombrowiczs - sprachlicher "dissimulatio" auf den Leim zu gehen. Mit seiner Einstellung ist Jarzębski natürlich verblüfft zu sehen, dass Gombrowicz in den Gesprächen mit Dominique de Roux seine eigene Person und die von Fryderyk bzw. Witold in P gleichsetzt:

"Lepiej by zrobił ten przenikliwy badacz widząc mnie, autora, w moim drzeniu, w moim zachwycie i wstydzie wobec krwawego uroku młodej krwi. Trzeba uchwycić wszystkie prawdziwe, rzeczywiste, natężenia pomiędzy nami a Młodością." (Dz4/68)

Jarzębski fragt erstaunt:

"O kim w końcu mowa w tym urywku autointerpretacji? O Fryderyku czy o Gombrowiczu?" (Jarzębski 1983.354).

Nach allen in dieser Arbeit gemachten Beobachtungen ist es

erstaunlich, dass die Kritik so lange das eindeutige, wenngleich maskierte homosexuelle Moment in Gombrowiczs Werk übersehen hat. Erst in neuerer Zeit finden sich (nach Sandauer) vermehrt Hinweise darauf, z.B. in Pasolini 1979, Thompson 1979, Fontijn 1981, Kalinine 1989, Eörszi 1993). Viel interessanter als diese eher biographische Tatsache ist, dass die wesentlich durch die sprachliche Darstellung und den Stil bedingte Maskierung dieser Leidenschaft so erfolgreich war. Immerhin konnte Tadeusz Kępiński noch 1974 forsch - fast zu forsch - behaupten:

"Ważny motyw w jego [Gombrowicza] rozmyślaniach to doskonałość zaklęta w młodości, naturalnie niemęskiej." (Kępiński 1974.366).

Der Grund für diese Fehlsichtigkeit mag seinerseits in einer Art Verdrängung liegen, bedingt durch die ausgesprochen männlichkeitsorientierte polnische Kultur. Laut Auskunft der Witwe Rita Gombrowicz war Gombrowicz nach dem Krieg auf seinen einzigen Verlag, die "Kultura" in Paris, angewiesen und hätte es sich nicht leisten können, das polnische Publikum durch ein allzu offenes Bekenntnis zu verprellen. Anders als Jean Genet hat sich Gombrowicz nicht zu seiner Leidenschaft bekannt. Hector Bianchotti berichtet:

"Ponownie spotkałem Gombrowicza dwa lata później [1963, OK], gdy zjawił się już w Paryżu. [...] Przyjął mnie w swoim pokoju i pierwsza rzecz, jaką powiedział, zanim jeszcze zdążyliśmy usiąść, to, iż właśnie przeczytał *Pompes funèbres* Jeana Geneta. Utwór, w którym, jak mówił, odnalazł to wszystko, czego nie ośmielił się napisać." (Rita Gombrowicz 1993.129).

Erstaunlich ist auch, zu welchen Ergebnissen andere Autoren auf der Suche nach Gombrowiczs erotischem Objekt kamen. Ewa Thompson vertritt dezidiert die These, dass Gombrowiczs Darstellung der ordinären und plumpen Dienstfrauen und Köchinnen, etwa in Nks, Ausdruck einer erotischen Neigung sei:

"No character in Gombrowicz's books ever approaches another character with such emotions. The "monstrous female" is the focus of all the kindness and tenderness that exists in Gombrowicz's world." (Thompson 1979.120).

Eine Bestätigung, zumindest für seine Jugend, scheint Gombrowicz in R zu geben:

"Erotyczne siły pchały mnie w dół, na ulicę, w samotne i potajemne awantury z dziewczkami najniższej kategorii" (Dz4/28)

Auch Leons Feier in K gilt doch dem Jahrestag der "größten Freude seines Lebens" - "mit einer Köchin".

"Największej frajdy życia mego" (K/118).

"Z kuchtą." (K/119)

In einer handschriftlichen Variante ist noch von einer "Nutte" ("dziwka", Kv/24) die Rede; so auch am Ende des Romans:

"podniecał się, rozpamiętywał dawną dziwkę jedyną" (K/158)

Ohne dass dieses Thema hier psychologisch vertieft werden könnte, ist klar, dass es sich bei diesen Köchinnen und Aufwartfrauen nicht um die Liebesobjekte selbst handelt, sondern um Projektionen bestimmter Eigenschaften des wirklichen EO, nämlich niedrig (nicht standesgemäß) und unanständig (gleichgeschlechtlich) zu sein. "Nach außen" funktionieren beide gleich: vor "der Gesellschaft" muß man sich mit ihnen verstecken. Es ist daher nicht berechtigt, in diesem Zusammenhang von "kindness" und "tenderness" zu sprechen. Beweis ist, wenn es denn keinen anderen gäbe, dass die "Rede der Begierde" immer nur dem Jungen gilt. Niemals wird eine der "Monsterfrauen" in diesem Stil beschrieben.

Die konkrete, lebendige und körperliche Gestalt des barfüßigen Jungen "von unten" strukturiert auf diese Weise Gombrowiczs ganzes philosophisches System. Anders als in der klassischen Allegorie des Mittelalters, in der alles Sinnliche seine Bedeutung erst aus dem Geistigen bezog, das als eine *qualitas occulta* hinter ihm stand, sind es hier die körperlichen Eigenschaften des Geliebten, die ausfärben und erkennbar bleiben als farblose, abstrakte Kategorien, aus denen Gombrowicz sein philosophisches "System" aufbaut. Das grundsätzliche Schillern zwischen Abstrakt und Konkret, das sich auf vielen Ebenen beobachten lässt, findet hier seinen vollendeten Ausdruck.

## 19. ZUSAMMENFASSUNG

### I. Stil

Gombrowiczs Stil ist am bündigsten definiert als Rede der Unbestimmtheit. Diese wird in den meisten, jedoch nicht allen - s. unten A.4 und A.5 - Fällen durch Mehrdeutigkeit erreicht. Der Oberbegriff der Unbestimmtheit hat den Vorzug der Homologie zwischen beschreibender und beschriebener Sprache – er entspricht Gombrowiczs eigenem Schlüsselwort "nieokreśloność". Die Unbestimmtheit eines Sprachzeichens ist bei diesem Autor immer eine Funktion des Kontextes. Als solcher können sämtliche Textebenen, von der grammatischen Mikrostruktur (Syntagma, Satz), über die inhaltliche Kohärenz und die Logik der Fabel bis hin zur Gattung selbst, wirksam werden. Die folgende Gliederung ist nur eine von mehreren möglichen.

#### A. Bei Identität des Sprachzeichens

##### 1. Polysemie

Am auffälligsten ist die Ambiguität, d.h. aktualisierte Polysemie, einzelner Wörter. Die zahlreichen Kalauer und Wortwitze belegen Gombrowiczs Vorliebe für das Stilmittel. Es sind mehrere Bedeutungen eines Lexems in und durch einen Kontext aktualisiert. Explizite (aufeinanderfolgender Gebrauch eines Sprachzeichens in unterschiedlicher Bedeutung) und implizite Polysemie (gleichzeitige, mehrfache Bedeutung) können Hand in Hand gehen.

Mehrdeutig sind Begriffe auch dann, wenn sie grundsätzlich verschiedene Wertungen aufweisen, wie die Schlüsselwörter der Klasse "młodość", "niedojrzałość" usw. (Kapitel 16, Axiologische Ambivalenz). Die das Sein bezeichnenden Lexeme sind bei Gombrowicz von einer ebenso fundamentalen Zweideutigkeit (Kapitel 4).

Systematisch gehört hierher die referentielle Mehrdeutigkeit von Pro-Formen (Kapitel 9). Sie stellt eine Verbindung zwischen zwei möglichen Signifikaten her, wie sie sonst durch die Metapher erreicht wird (Beispiel: Leszczuk - Handtuch in O). Die Syntax funktioniert hier wie ein Tropus. Referentielle Ambiguität kann eine Anthropomorphisierung des grammatischen Geschlechts zur Folge haben ("Ona" - "ojczyzna" im Dz, Kapitel 16).

Auf der Ebene der Grammatik entspricht dem eine Oberflächenstimmigkeit (Gombrowicz: "składność"), unter der sich semantische

Brüche verbergen. Die 1. Person des Verbs und das Personalpronomen "ja" suggerieren eine Identität des Sprechers, die die Vielstimmigkeit (Kapitel 11) überdeckt. Das "Ich" bezeichnet sowohl das Ego wie seinen Körper (Kapitel 3). Die Junktive "ale" und "a" konstruieren Gegensätze zwischen dargestellter Wirklichkeit und Gedankenwelt des Erzählers (Kapitel 9).

Umgekehrt kann die grammatische Oberfläche "surface meaning" (Jakobs und Rosenbaum 1971.7) konstituieren. Dies gilt insbesondere für die Nominalisierung, mit der konkrete Eigenschaften des EO in abstrakte Begriffe transponiert werden (Kapitel 16). Die Herauslösung finiter Verbformen durch Nominalisierung aus dem Satzzusammenhang und der Agens-Patiens-Struktur ist Voraussetzung für ihre Polysemie (Verschiebung in andere Kontexte). Beispiel: "niemożność" (Kapitel 8).

## 2. Überdeterminierung

Dominiert die vom Kontext privilegierte Bedeutung eine andere, die für einen bestimmten Deutungszusammenhang relevant ist, so kann man von Überdeterminierung sprechen. Der Kontext stellt dann einen "scheinbaren Sinn" (Freud) her. Betrachtet man Stil in Analogie zur Traumarbeit, so sind zur Rekonstruktion des vollen Sinnes einer Äußerung die einzelnen Elemente aus diesem sprachlichen Kontext zu isolieren und ihre Assoziationsfäden zu verfolgen. Dies erweist sich als besonders fruchtbar bei jenen Wörtern, die bei Gombrowicz eine spezielle Bedeutung haben (erotisch-narzißtische Konnotation der Wurzel "brat", Schlüsselworte "szczegół" und "określić" für Zerstückelungsangst und den dysphorischen Formbegriff, "rzeczywistość", "fakt" u.a. für den euphorischen Formbegriff). Diese im literarischen Text als einer Rede (parole) entstandene, aber systemhafte (Alfred Lorenzer: privatsprachliche) Züge annehmende Bedeutung ist dann auch in Kontexten erkennbar, in denen das Wortzeichen auch ohne sie vollständig legitimiert scheint. Das Phänomen begegnet schon auf der Ebene der idiomatischen Wendungen und Syntagmen ("technicznymi szczegółami imprezy", "z określonego ładu"). Diese Verdichtung der Bedeutungen gestattet es, kritische Ausdrücke, die auf das verdrängte Element der homörotischen Leidenschaft verweisen, gefahrlos auszusprechen, weil die sichtfällige Bedeutung überwiegt ("coś, odbiegające od normy"; "zбочenie").

Bei der Überdeterminierung oder Verdichtung der Bedeutungen lassen sich folgende Verfahren unterscheiden:



a) Der syntagmatische Zusammenhang weist ein Sprachzeichen als metonymisches *res consequens* aus. Beispiel: "pupa" in F, in der Rezeption allgemein metaphorisch gedeutet, "entsteht" aus dem semantischen Feld des Sitzens (Kapitel 14). Diese - scheinbare - Dominanz der syntagmatischen Herkunft über die *voluntas*, das Sagen-Wollen, des Sprechers, ist sehr charakteristisch für Gombrowicz (Kapitel 12).

b) Eine paradigmatische (Ähnlichkeits-) Struktur legitimiert ein Sprachzeichen oder ein als Index verstandenes Verhalten als Bestandteil dieser Struktur (Kapitel 13, Ähnlichkeit als Maske). Beispiel: Witolds Wunsch, Lena aufzuhängen, folgt "logisch" aus der Reihe der übrigen Dinge und Lebewesen, die in K hängen. Isoliert aus dieser Reihe, wird die dominant psychologische Motivation dieses Wunsches deutlich.

c) Ein Verhalten, das als solches (isoliert) eine klare Aussagekraft besitzt, wird aus der Logik der Fabel motiviert. Beispiel: "napierać się" in O (Kapitel 8).

d) Endlich kann die Gattung selbst als Kontext Begriffe auf eine bestimmte Bedeutung einengen. Beispiel: Anormalität im Schauerroman (O) ist über-, nicht widernatürlich; schamhaftes Verhalten im Kriminalroman deutet nicht auf Gefühlsprobleme, sondern auf Schuldgefühl für begangenes Verbrechen (Zzp) (Kapitel 8).

### 3. Semantisierung

Der Kontext kann die aktuelle Bedeutung eines Sprachzeichens so dominant bestimmen, dass Abweichungen von der sprachlichen Norm die Folge sind:

- Semantisierung eines im Code bedeutungslosen Sprachzeichens durch den Kontext der syntaktischen Struktur ("bembergowanie" in K), bei der Kodierung durch den Sprecher ("berg" in K), oder der Dekodierung durch den Empfänger ("pojechać" in Zzp) (Kapitel 8).

- Bei einem Verstoß gegen Subkategorisierungsregeln kommt es zum Solözismus (Kapitel 17) - die syntaktische Struktur zwingt dem Wort eine abweichende Bedeutung auf, die in Analogie zu korrekten syntaktischen Strukturen erschlossen werden muss ("zbagatelizować po pupie", "wiedzieć o czymś do kogoś" in F).

#### 4. Entsemantisierung

Umgekehrt hat die Isolierung des Sprachzeichens aus jedem denkbaren Kontext tendenziell seine Bedeutungslosigkeit zur Folge. Beispiel: "pobra..tać się" in F (Kapitel 6). Auch einzelne Bedeutungsanteile kann der Kontext dämpfen ("kupa" in F) (Kapitel 8).

#### 5. Auswirkungen des Sprechers auf den Sinn der Botschaft

Der Sinn einer Äußerung kann durch die Verschiebung eines "degradierten" Erzählers verändert werden, auch wenn ihre referentielle Funktion erhalten bleibt (Kapitel 11). Diese Supponierung hat oft stilistische Konsequenzen. Beispiel: Die Beschreibung des EO in F ist hyperbolisch überformt, wie der Vergleich der Beschreibung des gleichen EO in P beweist.

Ohne einen verantwortlichen Sprecher ist die Botschaft ähnlich isoliert wie das einzelne Wort ohne einen systematischen Zusammenhang (Graffiti).

#### B. Bei Ähnlichkeit des Sprachzeichens:

##### 1. Lexikalisch

Das Wort verweist durch seine lautliche Ähnlichkeit mit einem anderen (Paronomasie) mittelbar auf dessen Signifikat ("kray" - "Kraykowski" in Tancerz). Paronomasie wird zum Mittel der "dissimulatio", wenn der Sprecher (handelnde Person oder Erzähler) seine Absicht hinter einem vorgetäuschten lapsus linguae verbirgt. Beispiel: "Kotłubaj" - "Podłubaj" in Biesiada; "bez zmazy" in K (Kapitel 13).

##### 2. Syntaktisch:

a) Satzübergreifende, durch semantische Kohärenz einzelner lexikalischer Einheiten konstituierte Verbindungen werten die syntagmatische Nähe zu einer Quasi-Satzstruktur auf (Kapitel 13). Alternative Beschreibungsmöglichkeit: Verschiebung des Zeichens von seinem Ort ("sprostać" in I, s. Kapitel 8). Die Verschiebung ist auch innerhalb des Satzes sehr charakteristisch für Gombrowicz und dort als Hypallage zu beschreiben.

b) Bei Retardierung oder völligem Ausbleiben des Satzabschlusses (Aposiopese) bleibt der aufgebaute Sinn in der Schwebe, die offene grammatische Struktur lässt mehrere Deutungen zu (Kapitel 9). Die Aposiopese ist Mittel der Emphase (Kapitel 18, Die Rede der Begierde).

c) Unbestimmtheit wird schließlich auch durch eine amphibolische Syntax und logische Widersprüche, auf lexematischer Ebene durch das Paradoxon, erzeugt (Kapitel 7). Die für die Traumsprache

geltende Aufhebung des Gesetzes vom Widerspruch ist auch bei Gombrowicz zu beobachten: "die Bereinigung des Widerspruchs wird keineswegs sofort angestrebt, vielmehr wird gerade diese Paradoxie zum Ansatz einer - erst noch zu gewinnenden - Einsicht in offensichtlich 'kompliziertere' Erlebniszusammenhänge." (Lorenzer 1976.89).

## II. Psychologie

Entsprechend der für Gombrowicz grundlegenden Dichotomie von Körperlichem und Sprachlichem (Kapitel 5) hat die sprachliche Unbestimmtheit ein körperlich-visuelles Äquivalent. Es umschreibt die nicht beengende Ganzheitlichkeit und ist charakteristisch für das euphorische Formerlebnis (Kapitel 3: "Der Körper als Form") und das damit verbundene grandiose Seinsgefühl (Kapitel 4: "Die Semantik des Seins"). Umgekehrt kennzeichnet Bestimmtheit als Folge von Umrissenheit und Vereinzelnung das dysphorische Form- und Seinserlebnis. Jacques Lacans Theorie des "Spiegelstadiums" beschreibt diese Ambivalenz. Das Motiv der Zerstückelungsangst bei Gombrowicz wird unter dieser Folie deutbar als Folge des Zusammenbruchs der narzisstischen Identifizierung. Wenn die eigene Person (Autörotik) bzw. der ihr ähnliche (gleichgeschlechtliche) Partner als Liebesobjekte verraten werden, zerbricht die Welt in Stücke. Die deshalb verbotene und dennoch versuchte Annäherung ans andere Geschlecht ist ein von F bis K invariantes Motiv. Die semantische Analyse des Wortes "niemożność" hat gezeigt, wie sich bei Gombrowicz diese Zusammenhänge in der Polysemie eines einzigen Wortes verdichten (Kapitel 8).

Hier offenbart sich eine erstaunliche Homologie aller Ebenen des Werks. Stilistisch als Maske wirkend, sind Unbestimmtheit und Mehrdeutigkeit zugleich Bedingung der narzisstischen Identifizierung und Eigenschaft des erotischen Objekts (Geschlechtsambivalenz). Der körperlichen Sichtbarkeit als visuellem Ausdruck der Form, in der der Mensch schicksalhaft gefangen ist, entspricht sprachlich die eindeutige Benennung der sexuellen Leidenschaft. Beide werden gemieden.

Bei der bisherigen Gombrowicz-Rezeption handelt es sich überwiegend um eine "entkörperlichende" und "desexualisierende" Allegorese. Die in dieser Arbeit vorgeschlagene Interpretation erlaubt die Übersetzung der Philosophie der Form, die sich über weite Strecken mit den strukturalistischen Topoi der 60er Jahre deckt, in eine Sprache der körperlichen Leidenschaft. Nicht eine Anti-Form ist Gombrowiczs positives Ideal, sondern eine bestimmte

Art von menschlicher Schönheit (Kapitel 18). Die beiden Reden berühren sich in Wörtern, in deren Polysemie sie sich verdichten ("młodość" = "młody"). Als heimlicher Name für den Körper trägt "Form" den ganzen Bedeutungskomplex von (autörotischem) Narzißmus, Zerstückelungsangst und Homörotik in den scheinbar rationalen Diskurs hinein und verweist als Metapher auf die Zwänge, denen Gombrowiczs seine homosexuelle Leidenschaft ein Leben lang unterwarf. Diese Metaphorik verdichtet die Pluralität der "großen Diskurssphären" (Ricoeur 1991) und erfüllt die Funktion eines "kontrapunktischen Kompositionsprinzips", das Gombrowiczs Romanen "ideologische Vielstimmigkeit" (Borgarello-Borsò 1984.461) verleiht. Die verdrängte Bedeutung wird oberflächlich an semantischen Impertinenzen oder lexikalischen Signalen erkennbar (Kapitel 10). Auch dort, wo Schlüsselbegriffe wie "niedojrzałość" von der körperlichen auf eine abstrakte Ebene übertragen werden (Unreife als nationale Eigenschaft), bleibt diese Bedeutung präsent.

### III. Rezeption

Selbst Meister des mehrdeutigen, verkleidenden Stils, wurde Gombrowicz gerade als "Maskenabreißer" (A. Sandauer) rezipiert. Er hatte eine befreiende, systemaufbrechende Wirkung. Dieser progressive Aspekt ("wie wirkt der Stil?") darf über die eher regressive Analyse ("was verbirgt der Stil?") nicht vergessen werden. Womöglich gerade durch die vom Nichtbekenntnis zur eigenen Leidenschaft erzwungene Distanz zur Sprache als einer Form, durch das ewige Fremdsein in dem, wie und wer er ist, konnte dieser Autor solch eine große Wirkung auf die polnische Kultur nach dem Zweiten Weltkrieg ausüben - indem er mehr war als "nur" polnischer Autor. Sein vierundzwanzigjähriges Exil in Südamerika wird lesbar als biographischer Stil eines Mannes, für den die Fremdheit zur *conditio* des Lebens geworden ist, und der die Identifizierung mit dem Bestehenden ewig flieht. Als ihm 1954 erste Anzeichen einer Sympathie aus Exilkreisen entgegen schlugen, schrickt Gombrowicz zurück. So sehr er später die Beschreibung seiner argentinischen Zeit als Geste der Erinnerung und Zuneigung ersehnen wird, so sicher ist er, dass niemand sie zu leisten imstande ist:

"ja z każdym byłem inny, więc nikt z nich nie wie, jakim byłem." (Dz3/174)

In dieser Emanzipation von dem Bestehenden transzendiert der sprachliche und biographische Stil, wozu er einmal berufen war. Die Maske diene zum Schutz "nach unten" - vor den arroganten Konstantys, die alles in eine Schublade stecken und benennen müssen. Sie sollte den wahren Zauber vor der Gewalt, der Reaktion einer urteilenden, vereindeutigenden Sprache schützen und ihn zugleich poetisch in eine Rede der Vieldeutigkeit bannen. In einem historischen Augenblick, in der die Nichtidentifizierung mit dem aufgezwungenen System für die polnische Nation zur Überlebensfrage wurde, ermöglichte diese Vieldeutigkeit Gombrowicz eine Rezeption, die ihn paradoxerweise zum rebellischen Anwalt der Wahrhaftigkeit machte.

**LITERATUR**

Abramowska, Janina. "Alegoreza i alegoria w dawnej kulturze literackiej", Problemy odbioru i odbiorcy. Studia pod red. T. Bujnickiego i J. Sławińskiego.

Wrocław [usw.] 1977, S. 123 - 148.

[Abramowska 1977]

Adamczewski, Stanisław. Serce nienasycone. Książka o Żeromskim. Poznań 1930. Wydanie 2, zmienione, pt. Sztuka pisarska Żeromskiego, Kraków 1949.

[Adamczewski 1949]

Adorno, [Theodor]. Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften 7, Frankfurt a.M. 1970.

[Adorno 1970]

Apresjan, Jurij D. Leksičeskaja semantika. Sinonimičeskije sredstva jazyka.

Moskva 1974.

[Apresjan 1974]

Apresjan, Jurij D. "Jazykovaja anomalija i logičeskoe protivorečie", in: Mayenowa 1978, S. 129-151.

[Apresjan 1978]

Auerbach, Erich. Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur.

Bern 1982 (1946).

[Auerbach 1982]

Bachtin, Michail M. Problemy poetiki Dostoevskogo.

Moskva 1963.

[Bachtin 1963]

Bachtin, Michail M. Estetika slovesnogo tvorčestva.

Moskva 1979.

[Bachtin 1979]

Bachtin. Dialog. Język. Literatura. Red. Eugeniusz Czaplejewicz i Edward Kasperski.

Warszawa 1983.

[Bachtin 1983]

Barthes, Roland. "Style and Its Image", in: Chatman 1971, S. 3-15.

[Barthes 1971]

Barthes, Roland. Leçon. Antrittsvorlesung im Collège de France, 7.1.1977. Frankfurt a.M. 1980.

[Barthes 1980]

Bartoszyński, Kazimierz. "'Kosmos' i antynomie", in: Gombrowicz i krytycy 1984, S. 655 - 691.

[Bartoszyński 1984]

Beaugrande, Robert-Alain, und Wolfgang Ulrich Dressler. Einführung in die Textlinguistik. Tübingen 1981

[Beaugrande/Dressler 1981]

Belyj, Andrej. Kotik Letäv. In: Ders. Sočinenija v dvuch tomach, t. 2. Proza. Moskva 1990

[Belyj 1990]

Benveniste, Émile. "Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne", La Psychanalyse I (1956), in: Ders. Problèmes de linguistique générale. I. Paris 1966, S. 75 - 87.

[Benveniste 1966]

Benveniste, Émile. "Sémiologie de la langue", Semiotica 1969 (1), in: Ders. Problèmes de linguistique générale. II. Paris 1974, S. 43 - 66.

[Benveniste 1974]

Bernštejn, Samuil Borisovič, Red. Tvoritel'nyj padež v slavjanskich jazykach. Moskva 1958.

[Bernštejn 1958]

Bloomfield, Morton W. "Alegoria jako interpretacja", PL 1975, z. 3, S. 217-235.

[Bloomfield 1975]

Bolecki, Włodzimierz. Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym.

Wrocław [usw.] Ossolineum 1982.

[Bolecki 1982]

Bolecki, Włodzimierz. "Język jako świat przedstawiony. O wierszach Stanisława Barańczaka", Pamiętnik Literacki 1985, z. 2, S. 149 - 174.

[Bolecki 1985]

Borgarello-Borsò, Vittoria. "Metapher und Wirklichkeitserkenntnis im Roman", in: Oehler 1984, S. 453 - 466.

[Borgarello-Borsò 1984]

Bouissac, Paul. "Ikoniczność i stosowność", in: Semiotyka dziś i wczoraj. Wybór tekstów. Red. Jerzy Pelc und Leon Koj. Wrocław 1991, S. 117-135.

[Bouissac 1991]

Brückner, Aleksander. Słownik etymologiczny języka polskiego. Warszawa 1970.

[Brückner 1970]

Brzozowski, Stanisław. Pamiętnik. Lwów (Kraków) 1913 (Reprint)

[Brzozowski 1913]

Brzozowski, Stanisław. Eseje i studia o literaturze. T. 1. Wrocław [usw.] 1990.

[Brzozowski 1990]

Bünting, Karl-Dieter. Einführung in die Linguistik. Frankfurt a.M. 1972.

[Bünting 1972]

Chatman, Seymour, Ed. Literary Style. A Symposium. Edited and (in part) translated by S. Chatman. London and New York 1971.

[Chatman 1971]

Chomsky, Noam. Aspekte der Syntax-Theorie. Frankfurt 1983 (1969).



[Chomsky 1969]

Curtius, Ernst Robert. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter.  
Tübingen und Basel 199311 (1948).

[Curtius 1948/1993]

Danek, Danuta. "Psychoanaliza a analiza semiotyczna", Teksty 1978, nr. 4, S. 67-72.

[Danek 1978].

Danek, Danuta. "Z problemów poetyki snu (w kontekście menippejsko-karnawałowej interpretacji 'Operetki'", Pamiętnik Literacki 1978, z. 4., S. 215 - 258.

[Danek 1978a].

Danek, Danuta. "Tezy o matkobójstwie", Teksty 1(43)/1979, S. 166-169.

[Danek 1979]

Danek, Danuta. "Oblicze. Gombrowicz i śmierć", w: Gombrowicz i krytycy, S. 707-741.

[Danek 1984]

Dijk, Teun A. van. Textwissenschaft. Eine interdisziplinäre Einführung. Dt. von Ch. Sauer.  
München 1980.

[Dijk 1980]

Dijk, Teun A. van, Jens Ihwe, János S. Petöfi, Hannes Rieser. "Prolegomena zu einer Theorie des 'Narrativen', in: Ihwe 1971.Bd.2, S. 51 - 77.

[Dijk et alii 1971]

Dobrzyńska, Teresa. Metafora. (Poetyka. Zarys encyklopedyczny. Dział II: Zagadnienia języka. Tom IV: Tropy. Zeszyt 1: Metafora). Wrocław [usw.] Ossolineum 1984.

[Dobrzyńska 1984]

Dollimore, Jonathan. Sexual Dissidence. Augustine to Wilde, Freud to Foucault.  
Oxford 1991

[Dollimore 1991]

Domagalski, Jerzy. "'Nieszczera szczeróść'. Proust w 'Dzienniku' Gombrowicza", *Pamiętnik Literacki* 1985, z. 4, S. 53 - 88.  
[Domagalski 1985]

Dornseiff, Franz. *Sprache und Sprechender. Kleine Schriften II.*  
Leipzig 1964.  
[Dornseiff 1964]

Dyck, Joachim. *Ticht-Kunst. Deutsche Barockpoetik und rhetorische Tradition.*  
Bad Homburg vor der Höhe [usw.] 1966.  
[Dyck 1966]

Eco, Umberto. *Einführung in die Semiotik. Autorisierte deutsche Ausgabe von Jürgen Trabant.*  
München 1985.  
[Eco 1985]

Eco, Umberto. "Form als Engagement", in: Ders. *Im Labyrinth der Vernunft.* Leipzig 1990. S. 142-189.  
[Eco 1990]

Eco, Umberto. "Kritik der Ikonizität", in: Ders. *Im Labyrinth der Vernunft.* Leipzig 1990, S. 54-88.  
[Eco 1990a]

Eile, Stanisław. "Alogiczność i przypadek w prozie Żeromskiego", *Pamiętnik Literacki* 1976, z. 1, S. 3 - 13.  
[Eile 1976]

Eörsi, István. "Eros e letteratura: Gombrowicz", in: *Lettera internazionale* 38 (Ottobre-Dicembre) 1993, S. 60 - 62.  
[Eörsi 1993]

Falkiewicz, Andrzej. *Polski kosmos. Dziesięć esejów przy Gombrowiczu.*  
Kraków 1981.  
[Falkiewicz 1981]

Fanselow, Gisbert, und Sascha W. Felix. *Sprachtheorie. Eine Einführung in die Generative Grammatik.*

Band 1: Grundlagen und Zielsetzungen  
 Band 2: Die Rektions- und Bindungstheorie.  
 Tübingen 1990

[Fanselow/Felix 1990]

[Ferdydurke, Fryderyk]. "Gombrowicz i cenzura", *Kultura*  
 9/1987, S. 86 - 92.

[F. Ferdydurke 1987]

Fiała, E. "Oficjalność i podoficjalność. O koncepcji człowieka  
 w powieściach Witolda Gombrowicza", *Roczniki Humanistyczne*, t.  
 XXII, z. 1-1974, S. 140 - 144.

[Fiała 1974]

Fik, Ignacy. "Miny trudne i miny łatwe", in: Ders. *Wybór pism  
 krytycznych*. Warszawa 1961, S. 184 -191. (Erstdruck in *Nasz  
 Wyraz* Nr. 3, März 1938, s. 3-4).

[Fik 1961]

Filipowicz, Halina. "Dzieło autora 'Ferdydurke' w USA. Proste  
 postulaty", *Polityka* 26.II.1994, S. VIII.

[Filipowicz 1994]

Foucault, Michel. *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der  
 Humanwissenschaften*. Frankfurt a/M 1974

[Foucault 1974]

Fontijn, Jan. "Gombrowicz' mythe van de Jongen. 'De  
 Pornografie' en kultuurkritiek", in: *Gombrowicziana*. Hrsg.  
 Paul Beers.  
 Amsterdam 1981, S. 26 - 41.

[Fontijn 1981]

Fowler, Roger (Hrsg.). *Style and Structure in Literature.  
 Essays in the New Stylistics*.  
 Oxford 1975.

[Fowler 1975]

Freud, Sigmund. *Werkausgabe in zwei Bänden*.  
 Frankfurt 1978.

[Freud 1978]

Freud, Sigmund. *Die Traumdeutung*.

- Frankfurt a.M. 1993 (1900).  
[Freud 1900]
- Freud, Sigmund. Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten.  
Der Humor.  
Frankfurt a.M. 1992 (1905)  
[Freud 1905]
- Frisch, Max. Tagebuch 1946-1949.  
Frankfurt a.M. 1958.  
[Frisch 1958]
- Gallop, Jane. Reading Lacan.  
Cornell University Press 1985 (19913)  
[Gallop 1991]
- Geckeler, Horst (Hrsg.). Strukturelle Bedeutungslehre. Wege  
der Forschung. Bd. CCCXXVI.  
Darmstadt 1978.  
[Geckeler 1978]
- Gilson, Etienne. Linguistique et philosophie. Essai sur les constan-  
tes philosophiques du langage.  
Paris 1982.  
[Gilson 1982]
- Głowiński, Michał. "Wprowadzenie [do: Wokół recepcji  
Gombrowicza]," Pamiętnik Literacki 1973, z.4, S. 245-250.  
[Głowiński 1973]
- Głowiński, M. "Parodia konstruktywna (O 'Pornografii'  
Gombrowicza)", in: Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii  
form narracyjnych. Warszawa 1973, S. 279 - 303. (Wiederabdruck  
in: Gombrowicz i krytycy, S. 365-383).  
[Głowiński 1973a]
- Godel, Robert. "Homonymie und Identität", in: Geckeler 1978,  
S. 325-337.  
[Godel 1978]
- Gombrowicz i krytycy. Wybór i opracowanie Zdzisław Łapiński.  
Kraków 1984.

[Gombrowicz i krytycy 1984]

Gombrowicz, Rita. Gombrowicz en Argentine. Témoignages et documents 1939-1963.  
Paris 1984

[Rita Gombrowicz 1984]

Poln.: Gombrowicz w Argentynie. Świadectwa i dokumenty 1939-1963. Wrocław usw. 1991

[Rita Gombrowicz 1991]

Gombrowicz, Rita. Gombrowicz en Europe. Témoignages et documents 1963-1969.  
Paris 1988

[Rita Gombrowicz 1988]

Poln.: Gombrowicz w Europie, 1963-1969.  
Kraków 1993.

[Rita Gombrowicz 1993]

Goślicki-Baur, E. Die Prosa von Bruno Schulz.  
Frankfurt 1975.

[Goślicki-Baur 1975]

Górecka-Dryńska, Hanna. "Humorystyczna funkcja języka w 'Ferdydurke' Witolda Gombrowicza", Przegląd Humanistyczny 1979, nr. 5, S. 105 - 116.

[Górecka-Dryńska 1979]

Greimas, Algirdas Julien. "Die semantische Struktur", in: Geckeler 1978, S. 311 - 321.

[Greimas 1978]

Gumbrecht, Hans Ulrich, und K.Ludwig Pfeiffer (Hrsg). Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselementes.  
Frankfurt/M. 1986

[Gumbrecht 1986]

Habermas, Jürgen. Erkenntnis und Interesse.  
Frankfurt/M. 1973.

[Habermas 1973]

Hauenschild, Christa, Peter E. Pause. "Faktoren-Analyse zur

Modellierung des Textverstehens", Linguistik und Künstliche Intelligenz. Aktivitäten in der BRD. Hrsg. Christa Hauenschild und Peter E. Pause. Linguist. Berichte 88/83 (Vieweg), S. 101-120.

[Hauenschild 1983]

Hauser, Arnold. Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur. Die Entwicklung des Manierismus seit der Krise der Renaissance. München: dtv 1979 (19641)

[Hauser 1979]

Helm, Gerhard. "Alles Denken ist metaphorisch!", KI - Künstliche Intelligenz. Organ des Fachbereichs 1 "Künstliche Intelligenz" der Gesellschaft für Informatik e.V. (GI), Heft 3/1993, S. 73-75.

[Helm 1993]

Hołówka, Teresa. Myślenie potoczne. Heterogeniczność zdrowego rozsądku. Warszawa 1986.

[Hołówka 1986]

Hopensztand, Dawid. "Mowa pozornie zależna w kontekście 'Czarnych skrzydeł', w: Stylistyka teoretyczna w Polsce. Pod red. Kazimierza Budzyka. Warszawa 1946. S. 299-330. (Erstmals in: Prace ofiarowane K. Wóycickiemu. Wilno 1937).

[Hopensztand 1946]

Hultberg, Peer. Styl wczesnej prozy fabularnej Wacława Berenta. Przełożył Ignacy Sieradzki. Wrocław [usw.] 1969.

[Hultberg 1969]

Jacobs, Roderick A., and Peter S. Rosenbaum. Transformations, Style, and Meaning. Waltham, Massachusetts / Toronto 1971.

[Jacobs/Rosenbaum 1971]

Jakobson, Roman. "Linguistics and Pötics", in: Sebeok 1960, S. 350 - 377.

[Jakobson 1960]

(Russ. in: Strukturalizm 1975.193 - 228).

Jakobson, Roman. Poesie und Sprachstruktur. Zwei Grundsatzklärungen. Übersetzt von F.P.Ingold. Zürich 1970.

[Jakobson 1970]

Jakobson, Roman. "Beitrag zur allgemeinen Kasuslehre. Gesamtbedeutungen der russischen Kasus", in: Ders. Selected Writings II. Word and Language, S. 23 -71. The Hague, Paris 1971

[Jakobson 1971]

Jakobson, Roman. "Der Doppelcharakter der Sprache. Die Polarität zwischen Metaphorik und Metonymik", in: Ihwe 1971, S. 323 - 333.

[Jakobson 1971a]

Jakobson, Roman. "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances", Ders. Selected Writings, Bd. II, Word and Language, S. 239 - 259. The Hague, Paris 1971

[Jakobson 1971b]

Jakobson, Roman. "Quest for the Essence of Language", in: Ders. Selected Writings, Bd. II, S. 345 - 359. The Hague, Paris 1971

[Jakobson 1971c]

Jakobson, Roman. "Poezija grammatiki i grammatika poezii", Ders. Selected Writings III. The Hague, Paris, N.Y. 1981, S. 63 - 86.

[Jakobson 1981]

Janion, Maria. Gorączka romantyczna. Warszawa 1975.

[Janion 1975]

Janion, Maria. "'Ciemna' młodość Gombrowicza", in: Gombrowicz i krytycy, S. 491-529.

[Janion 1984]

Jarzębski, Jerzy. "Pojęcie 'formy' u Gombrowicza", Pamiętnik

Literacki 1971, z. 4, S. Zitiert nach dem Wiederabdruck in:  
Gombrowicz i krytycy, S. 313-346.

[Jarzębski 1971].

Jarzębski, Jerzy. "Anatomia Gombrowicza", in: Jarzębski 1984,  
S. 35 - 55. Erstdruck: "Teksty" 1972, nr. 1

[Jarzębski 1972]

Jarzębski, Jerzy. "'Opętani' - zapomniana powieść  
Gombrowicza", in: Jarzębski 1984, S. 68 - 94.  
Erstdruck: Twórczość 1972, nr. 4.

[Jarzębski 1972a]

Jarzębski, Jerzy. "Między chaosem i formą - Witold  
Gombrowicz", w tomie zbiorowym: Prozaicy dwudziestolecia  
międzywojennego. Sylwetki. Red. B.Farona. (rozszerzona wersja  
pierwodruku z r. 1972). Warszawa 1972. Erstdruck: Ruch  
Literacki 1972, z. 4.  
Zitiert nach: Jarzębski 1984, S. 15 - 34.

[Jarzębski 1972b]

Jarzębski, Jerzy. "Gombrowicz i panny (Historia pewnej  
fascynacji)," in: Jarzębski 1984, S. 56 - 67.  
Erstdruck in Odra 1975, nr. 4.

[Jarzębski 1975]

Jarzębski, Jerzy. "O demonach Gombrowicza", in: Jarzębski  
1984, S. 95 - 104.  
Erstdruck: Literatura 1975, nr. 28.

[Jarzębski 1975a]

Jarzębski, Jerzy. Gra w Gombrowicza.  
Warszawa 1983.

[Jarzębski 1983]

Jarzębski, Jerzy. Powieść jako autokreacja.  
Kraków-Wrocław 1984.

[Jarzębski 1984]

Jarzębski, Jerzy. "O demonach - ciąg dalszy", in: Jarzębski  
1984, S. 105 - 117. (Erstdruck).

[Jarzębski 1984a]



Ihwe, Jens (Hrsg.). Literaturwissenschaft und Linguistik.  
Ergebnisse und Perspektiven. 3 Bde.  
Frankfurt 1971.

[Ihwe 1971]

Ingarden, Roman. Das literarische Kunstwerk.  
Tübingen 1972 (1931).

[Ingarden 1972]

Iser, Wolfgang. Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven  
literarischer Anthropologie.  
Frankfurt am Main 1991.

[Iser 1991]

Kalinine, Paul. Nachwort (zu den "Besessenen").  
München 1989, S. 393-398.

[Kalinine 1989]

Karpiński, Wojciech. "Gombrowiczowska przestrzeń", Gombrowicz  
i krytycy 1984, S. 171 - 183.

[Karpiński 1984]

Kępiński, Tadeusz. Witold Gombrowicz i świat jego młodości.  
Kraków 1974.

[Kępiński 1974]

Kępiński, Tadeusz. Witold Gombrowicz. Studium portretowe.  
Kraków 1988.

[Kępiński 1988]

Kijowski, Andrzej. "Strategia Gombrowicza", in: Problemy  
literatury polskiej lat 1890 - 1939.

Warszawa 1974. Auch in: Gombrowicz i krytycy, S. 429 - 465.

[Kijowski 1984]

Kleiner, Juliusz. Reprezentatywność, symboliczność, alegoryczność  
(Próba nowej konstrukcji pojęć), in: Studia z zakresu teorii literatury.  
Lublin 1961 (1956), S. 64-67.

[Kleiner 1961]

Klemensiewicz, Zenon. Historia języka polskiego.  
Warszawa 1981.

[Klemensiewicz 1981]

Kohut, Heinz. Narzyszmus. Eine Theorie der psychoanalytischen Behandlung narzysztischer Persönlichkeitsstörungen. Frankfurt a.M. 1974.

[Kohut 1974]

Koj, Leon. "Aparatura pojęciowa semiotyki", in: Semiotyka dziś i wczoraj. Wybór tekstów. Red. Jerzy Pelc und Leon Koj. Wrocław 1991, S. 19 - 32.

[Koj 1991]

Kowalska, Aniela. "Gombrowiczowskie 'Wywodzę się z Montaigne'a'", Prace Polonistyczne Nr. XXXVIII, 1982, S. 201-209.

[Kowalska 1982]

Krampen, Martin. "De Saussure und die Entwicklung der Semiologie", in: Semiotik 1(1979), S. 23 - 36.

[Krampen 1979]

Krause, Tilman. "Politische Kurzsichtigkeit und spätes Coming-out. Thomas Manns Tagebücher der Jahre 1949/50", Tagesspiegel 1.3.1992.

[Krause 1992]

Kristeva, Julia. "Le mot, le dialogue et le roman", in: Semeiotik., Recherches pour une sémanalyse. Paris 1969, S. 143 - 173.  
(Poln. in: Bachtin 1983, S. 394 - 418).

[Kristeva 1983]

Kristeva, Julia. "The Adolescent Novel", in: Abjection, Melancholia, And Love. The Work of Julia Kristeva. Edited by John Fletcher and Andrew Benjamin, S. 8-23. London / New York 1990.

[Kristeva 1990]

Kurcz, Ida et alii. Słownictwo współczesnego języka polskiego. Listy frekwencyjne. Tom IV, Proza artystyczna. Warszawa 1976

[Kurcz 1976]

Kurcz, Ida et alii. Słownik frekwencyjny polszczyzny współczesnej.

Kraków 1990

[Kurcz 1990]

Kurczaba, Alex. Gombrowicz and Frisch. Aspects of the Literary Diary.  
Bonn 1980.

[Kurczaba 1980]

Kuryłowicz, Jerzy. "Metaphor and Metonymy in Linguistics", in:  
Sign. Language. Culture.  
The Hague, Paris 1970, S. 135 - 136.

[Kuryłowicz 1970]

Kwiatkowski, Jerzy. Literatura Dwudziestolecia.  
Warszawa 1990.

[Kwiatkowski 1990]

Lacan, Jacques. Écrits I.  
Paris 1966.

[Lacan 1966]

Lacan, Jacques. Schriften I.  
Olten 1973.

[Lacan 1973]

Lacan, Jacques. "L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud", in La Psychanalyse III (1957), S. 47 -81. In: Lacan 1966.249-249.

Lacan, Jacques. "Le stade du miroir comme formateur de la fonction de Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique", in: Revue Française de Psychanalyse XIII (1949), 449-455. In: Lacan 1966.89-97.

Deutsch: "Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. Bericht für den 16. Internationalen Kongress für Psychoanalyse in Zürich am 17. Juli 1949".  
In: Lacan 1973.89 - 100.

Landry, Harald. Friedrich Nietzsche.  
Berlin 1931.

[Landry 1931]

Lang, Hermann. Die Sprache und das Unbewusste. Jacques Lacans Grundlegung der Psychoanalyse. Frankfurt 1986.

[Lang 1986]

Łapiński, Zdzisław. "'Slub w kościele ludzkim'. (O kategoriach interakcyjnych u Gombrowicza)," *Twórczość* 1966, nr. 9, S. 93-100.

[Łapiński 1966]

Laplanche, J. J.-B. Pontalis. Das Vokabular der Psychoanalyse. Frankfurt 19804 (1972).

[Laplanche 1980].

Lausberg, Heinrich. Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. Stuttgart 1990.

[Lausberg 1990]

Lem, Stanisław, Jerzy Jarzębski. "Odwet profesora Pimki" [Gespräch über Kępiński.1988], *Tygodnik Powszechny* nr. 10 (2071), 5. März 1989.

[Lem/Jarzębski 1989]

Levin, Samuel R. "Poetry and Grammaticalness", in: *Proceedings of the Ninth International Congress of Linguistics*. The Hague 1964, S. 308 - 314.

[Levin 1964]

Libera, Antoni. "'Kosmos' - wizja życia - wizja wszechświata", in: *Gombrowicz i krytycy* 1984, S. 397 - 428.

[Libera 1984]

Literary Style. A Symposium. Edited and (in part) translated by Seymour Chatman. London and New York: Oxford University Press 1971.

[Chatman 1971]

Lorenzer, Alfred. Sprachzerstörung und Rekonstruktion. Vorarbeiten zu einer Metatheorie der Psychoanalyse. Frankfurt 19763

[Lorenzer 1976]

- Lotman, Ju.M. "O metajazyke tipologičeskich opisaniij kul'tury", Trudy po znakovym sistemam IV 1969, S. 460-477.  
[Lotman 1969]
- Lotman, Jurij M. Die Struktur literarischer Texte.  
Muenchen 1972  
[Lotman 1972]
- Lyons, John. Introduction to Theoretical Linguistics.  
Cambridge 1968.  
[Lyons 1968]
- Lyons, John. Semantics. Vol. 1 - 2.  
Cambridge 1977.  
[Lyons 1977]
- Malić, Zdravko. "Felietony literackie Witolda Gombrowicza",  
Pamiętnik literacki 1973, z. 4, S. 251-261.  
[Malić 1973]
- Mannheim, Karl. "Ideologische und soziologische Interpretationen der geistigen Gebilde", Jahrbuch für Soziologie. Hrsg. Gombrowicz Salomon, Bd. 2.  
Karlsruhe 1926, S. 424 - 440.  
[Mannheim 1926]
- Martinet, André. Éléments de linguistique générale.  
Paris 1967.  
[Martinet 1967]
- Mayenowa, M.R., Hrsg. Tekst. Język. Poetyka,  
Wrocław [usw.] 1978  
[Mayenowa 1978]
- Mayenowa, Maria Renata. Studia i rozprawy. Wybór i opracowanie  
Anna Axer i Teresa Dobrzyńska.  
Warszawa 1993.  
[Mayenowa 1993]
- Van der Meer, Jan Ijsbrand. Form vs Anti-Form. Das semantische  
Universum von Witold Gombrowicz.  
Amsterdam-Atlanta 1992.  
[Van der Meer 1992]

Mencwel, Andrzej. "Antygroteska Gombrowicza. 'Ferdydurke' i teoretyczne problemy jej interpretacji", Z problemów literatury polskiej XX wieku. Tom II, S. 237 - 265.  
Warszawa 1965.

[Mencwel 1965]

Michnik, Adam. Der lange Abschied vom Kommunismus. Dt. v. Olaf Kühl.  
Reinbek bei Hamburg 1992.

[Michnik 1992]

Miłosz, Czesław. Geschichte der Polnischen Literatur.  
Köln 1981.

[Miłosz 1981]

Mitosek, Zofia. "Psychoanalytyczna koncepcja literatury a problemy języka," Przegląd Humanistyczny 2, 1979, S. 43 - 55.

[Mitosek 1979]

Montaigne. Oeuvres complètes.  
Éditions Gallimard 1962.

[Montaigne 1962]

Nietzsche, Friedrich. Werke. Hrsg. Karl Schlechta.  
Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1969

[Nietzsche 1969]

Oehler, Klaus. "Idee und Grundriss der Peirceschen Semiotik",  
in: Zeitschrift für Semiotik, 1 (1979), S. 9 – 22

[Oehler 1979]

Oehler, Klaus. (Hrsg.) Zeichen und Realität. Akten des 3.  
Semiotischen Kolloquiums der Deutschen Gesellschaft für  
Semiotik e.V. Hamburg 1981.  
Tübingen 1984.

[Oehler 1984]

Ohmann, Richard. "Generative Grammatiken und der Begriff  
'Literarischer Stil'", in: Ihwe 1971, S. 213 - 233.

[Ohmann 1971]

Okopień-Sławińska, Aleksandra. "Hipoteza jedności. (Glosa do

interpretacji 'Kosmosu')", Teksty 1976 Nr. 3, S. 102 - 118.  
[Okopień-Sławińska 1976]

Okopień-Sławińska, Aleksandra. "Wielkie bergowanie czyli hipoteza jedności 'Kosmosu'", in: Gombrowicz i krytycy. Kraków-Wrocław 1984, S. 693 - 706. [Leicht abweichende Fassung von Okopień 1976].

[Okopień-Sławińska 1984]

Ortheil, Hanns-Josef. "Das Lesen - ein Spiel. Postmoderne Literatur? Die Literatur der Zukunft!", Die Zeit, 17.04.1987, S. 59.

[Ortheil 1987]

Partee, Barbara Hall. "Zu der Forderung, dass Transformationen bedeutungserhaltend sind", in: [F. Kiefer, Hg.] Semantik und generative Grammatik. Linguistische Forschungen Bd. 1/II. Frankfurt/M. 1972, S. 389-414.

[Partee 1972]

Pasolini, Pier Paolo. "Witold Gombrowicz, Diario 1957-1961", in: Ders. Descrizioni di descrizioni. Hrsg. von Graziella Chiarocci. Turin, Giulio Einaudi editore 1979, S. 24-28.

[Pasolini 1979]

Polnisch: "Co za nieszczęście nie znać Freuda ani Marksa", in: Zeszyty Literackie Nr. 27/1989 S. 81-84.

[Pasolini 1989]

Deutsch: "Anpassung und Anarchie. Das Tagebuch von Witold Gombrowicz", in: Ders. Literatur und Leidenschaft. Über Buecher und Autoren. Berlin 1989.

[Pasolini 1989a]

Paszek, Jerzy. Stylistyka. Przewodnik metodyczny. Katowice 1974.

[Paszek 1974]

Paszek, Jerzy. Styl powieści Wacława Berenta. Prace Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Nr. 140, rozdz. 5. Katowice 1976.

[Paszek 1976]

Pawłowski, Janusz. "Gombrowicz i lęk. Uwagi o 'Diariuszu Rio Parana'", *Pamiętnik Literacki* 1977, z. 4, S. 151 - 164.

[Pawłowski 1977]

Pawłowski, Janusz. "Erotyka Gombrowicza," in: *Gombrowicz i krytycy* 1984, S. 531-560.

[Pawłowski 1984]

Peiper, Tadeusz. "Tędy", *Zwrotnica* 1922, nr. 1 (Maj), in: *Ders. Pisma wybrane. Biblioteka narodowa S.I, nr. 235, S. 3-204.*

Wrocław [usw.] 1979.

[Peiper 1979 (1922)]

Piernikarski, Cezar. *Struktura syntaktycznych grup homogenicznych. (W zestawieniu z niektórymi typami grup heterogenicznych).* Wrocław [usw.] 1990.

[Piernikarski 1990]

Pisarkowa, Krystyna. *Historia składni języka polskiego.* Wrocław etc.: Ossolineum 1984.

[Pisarkowa 1984]

Podraza-Kwiatkowska, M., J. Kwiatkowski. "Magnuszewski-Berent-Kaden. Próba analizy nurtu stylistycznego", w tomie: *Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pigońa.* Kraków 1961, S. 415 - 433.

[Podraza-Kwiatkowska 1961]

Prokop, Jan. "Wokół Przybosa (marginalia interpretacyjne)", *Twórczość* 1958, nr. 9, S. 95-106.

[Prokop 1958]

Prus, Bolesław. *Wybór publicystyki.* Warszawa 1957.

[Prus 1957]

Przyboś, Julian. *Sytuacje liryczne. Wybór poezji. Wstęp E. Balcerzana.*

Wrocław [usw.] 1989.

[Przyboś 1989]



Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Bd. 4.  
(Stichwort: "Zeichen" von Jürgen Trabant).  
Berlin / New York 1984.

[Reallexikon 1984]

Revzin, Isaac O. "Generative Grammars, Stylistics and Poetics",  
Sign. Language. Culture.  
The Hague, Paris: Mouton 1970, S. 558 - 569.

[Revzin 1970]

Ricoeur, Paul. La métaphore vive.  
Paris: Éditions du Seuil 1975.

[Ricoeur 1975]

Ricoeur, Paul. Die Interpretation. Dt. von Eva Moldenhauer.  
Frankfurt 1976.

[Ricoeur 1976]

Ricoeur, Paul. Die lebendige Metapher. Aus dem Französischen  
von Rainer Rochlitz.  
München: 1991 (1986).

[Ricoeur 1991]

Riffaterre, Michael. Essais de stylistique structurale.  
Traduction D. Delas.  
Paris 1971.

[Riffaterre 1971]

Rosner, Katarzyna. "Problematyka uniwersaliów w radzieckiej  
semiotyce kultury", Teksty 4/1978, S. 73 - 90.

[Rosner 1978]

Sandauer, Artur. "Witold Gombrowicz. Człowiek i pisarz", Ders.  
Pisma zebrane T. 1.  
Warszawa 1985, S. 583 - 613

[Sandauer 1985]

Sandauer, Artur. "Schulz i Gombrowicz, czyli literatura głębin  
(Próba psychoanalizy)," Ders. Pisma zebrane T. 1.  
Warszawa 1985, S. 614 - 633.

[Sandauer 1985a]

Sandauer, Artur. "Szkola mitologów", in: Ders. Pisma zebrane

T. 4.

Warszawa 1985, S. 432 - 438.

[Sandauer 1985b]

Sanders, Willy. Linguistische Stiltheorie.

Göttingen 1973.

[Sanders 1973]

Sanders, Willy. Linguistische Stilistik. Grundzüge der Stilanalyse sprachlicher Kommunikation.

Göttingen 1977.

[Sanders 1977]

Schmid, Wolf. "Der semiotische Status der narrativen Ebenen 'Geschehen', 'Geschichte', 'Erzählung' und 'Präsentation der Erzählung'", in: Oehler 1984, S. 477 - 486.

[Schmid 1984]

Schmidt, Krystyna. Der Stil von W. Gombrowicz' 'Trans-Atlantyk' und sein Verhältnis zur polnischen literarischen Tradition.

Meisenheim am Glan 1974.

[Schmidt 1974].

Schulz, Bruno. Opowiadania. Wybór esejów i listów. Opracował Jerzy Jarzębski. (Biblioteka narodowa Seria I, nr. 264).

Wrocław [usw.] 1989

[Schulz 1989]

Sebeok, Th.A. (Hrsg.) Style in Language.

New York 1960.

[Sebeok 1960]

Semiotica. Special Supplement. Polyphonic Linguistics. The Many Voices of Émile Benveniste.

The Hague [usw.]: 1981

[Semiotica 1981]

Šklovskij, Viktor. O teorii prozy.

Moskva: Izdatel'stvo "Federacija" 1929

[Šklovskij 1929]

Sławiński, Janusz. Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej.

Wrocław 1965.

[Sławiński 1965]

Sławiński, Janusz. "Semantyka wypowiedzi narracyjnej", in:  
Ders., Hrsg. W kręgu zagadnień teorii powieści.

Wrocław 1967, S. 7 - 30.

[Sławiński 1967]

Sławiński, Janusz. Literatur als System und Prozesz.

Hrsg. Rolf Fieguth.

München 1975.

[Sławiński 1975]

Sławkowa, Ewa. "'Trans-Atlantyk' Witolda Gombrowicza. Studia  
nad językiem i stylem tekstu." Prace Naukowe U.SI. 407.

Katowice 1981.

[Sławkowa 1981]

Speina, Jerzy. "Język w stanie podejrzenia", Ruch Literacki

1979, z. 1, S. 17 - 30.

[Speina 1979].

Spitzer, Leo. Stilstudien.

München 1928. [1961].

[Spitzer 1961]

Starobinski, Jean. La relation critique.

Paris 1972.

[Starobinski 1972]

Starobinski, Jean. Montaigne. Denken und Existenz.

München 1986.

[Starobinski 1986]

Staiger, Emil. Stilwandel. Studien zur Vorgeschichte der

Göthezeit. Zuerich und Freiburg i.Br. 1963.

[Staiger 1963]

Strukturalizm: 'za' i 'protiv'. Sbornik statej. Pod red. E.Ja. Basina i  
M.Ja. Poljakova.

Moskva 1975.

[Strukturalizm 1975]

Thompson, Ewa Majewska. Witold Gombrowicz.  
Boston 1979.

[Thompson 1979]

Todorov, Tzvetan. "Die semantischen Anomalien", in: Ihwe 1971,  
S. 359-383. (Original: "Les anomalies sémantiques", Langages 1  
(1966), S. 100 - 123.

[Todorov 1971]

Todorov, Tzvetan. "The Place of Style in the Structure of the  
Text", in: Chatman 1971, S. 29 - 44.

[Todorov 1971a]

Todorov, Tzvetan. "Significance and meaning", in: Semiotica  
1981, S. 113 - 118.

[Todorov 1981]

Trabant, Jürgen. "Vorüberlegungen zu einem wissenschaftlichen  
Sprechen ueber den Stil sprachlichen Handelns", in: Klöpfer, R.  
(Hrsg). Bildung und Ausbildung in der Romania. Bd. I: Literaturge-  
schichte und Texttheorie.  
München 1979, S. 569 - 593.

[Trabant 1979]

Trabant, Jürgen. "Poetische Abweichung", in: Linguistische  
Berichte 32 (1974), S. 45-59.

[Trabant 1974]

Trabant, Jürgen. "Semiotik der Poesie in Frankreich. Zu A.J.  
Greimas (Hrsg.), Essais de sémiotique poétique", in:  
Zeitschrift für französische Sprache und Literatur. Heft 4.

Ullmann, Stephen. "Stylistics and Semantics," in: Chatman  
1971, S. 133 - 155.

[Ullmann 1971]

Vinogradov, Viktor Vladimirovič. "O poezii Anny Achmatovoj (Stilisti-  
českie nabroski)", in: Ders. Izbrannye trudy. Poetika ruskoj literatu-  
ry.  
Moskva 1976, S. 367 - 459. (Vpervye L. 1925).

[Vinogradov 1976]

De Waelhens, "Reflexions sur les rapports de la ph,nom,nologie

et la psychanalyse", Existence et signification, 1959, S. 191-213.

[Waelhens 1959]

Watzlawick, Paul. "Lebensstile und 'Wirklichkeit'", in: Gumbrecht 1986, S. 673-681.

[Watzlawick 1986]

Weizsäcker, Carl Friedrich von. Aufbau der Physik. München 1985.

[Weizsäcker 1985]

Wellek, Ren., "Stylistics, Poetics, And Criticism", in: Chatman 1971, S. 65-76.

[Wellek 1971]

Wells, R. "Nominal and Verbal Style", in: Sebeok 1960, S. 213-220.

[Wells 1960]

Wilpert, Gero von. Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart 1969.

[Wilpert 1969]

Winklowska, Barbara. Tadeusz Źeleński (Boy). Twórczość i życie. Warszawa: PIW 1967.

[Winklowska 1967]

Witkiewicz, Stanisław Ignacy. Nienasycenie. Warszawa: PIW 1992

[Witkiewicz 1992]

Wittgenstein, Ludwig. Philosophische Bemerkungen. Werkausgabe, Band 2. Frankfurt a.M. 1984.

[Wittgenstein 1984]

Wittgenstein, Ludwig. Tractatus logico-philosophicus. Tagebuecher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen. Werkausgabe Band 1. Frankfurt a.M. 19884.

[Wittgenstein 1988]

Woźny, Aleksander. "Relacje komunikacyjne w świecie przedstawionym powieści Witolda Gombrowicza", *Pamiętnik Literacki* 1983, z. 3, S. 135 - 165.

[Woźny 1983]

Wóycicki, Kazimierz. "Z pogranicza gramatyki i stylistyki (Mowa zależna, niezależna i pozornie zależna)", in: *Stylistyka teoretyczna w Polsce*. Pod red. Kazimierza Budzyka. Warszawa 1946, S. 161-191. (Erstmals in: *Przegląd Humanistyczny* 1922, nr. 1, S. 75-100).

[Wóycicki 1946]

Wunderlich, Dieter. "Terminologie des Strukturbegriffs", in: *Ihwe*, 1971, S. 91 - 140.

[Wunderlich 1971]

Zarębina, Maria. *Próba statystycznej analizy słownictwa polszczyzny mówionej (Synteza danych liczbowych)*. Wrocław etc. 1985

[Zarębina 1985]

Ziomek, Jerzy. "Solecyzmy w 'Ferdydurke'", in: *Studia o tropach*. Pod red. Teresy Dobrzyńskiej. Wrocław [usw.]: Ossolineum 1988, S. 67 - 77.

[Ziomek 1988].

Ziomek, Jerzy. *Retoryka opisowa*. Wrocław [usw.]: Ossolineum 1990.

[Ziomek 1990].

Žižek, Slavoj. *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien*. Hrsg. Peter Weibel. Berlin 1991.

[Žižek 1991]

Žolkovskij, K. Aleksandr, Igor' A. Mel'čuk. "K postroeniju dejstvujuščej modeli jazyka ('smysl-tekst')", in: *Sign. Language. Culture. The Hague*, Paris 1970, S. 159 - 194.

[Žolkovskij-Mel'čuk 1970]

Žolkovskij, K. Aleksandr, Jurij K. Ščeglov. "Sovremennaja lingvistika i metodologija izučenija literaturnogo proizvedenija", in: *Mayenowa* 1978, S. 211 - 239.

[Žolkovskij-Ščeglov 1978]