

Daniel Pietrek (<https://orcid.org/0000-0002-1582-6070>)  
*Uniwersytet Opolski*

## **„Ich werde euch ein anderes Abenteuer erzählen...“ Die Parodie des Landadel-Romans in Witold Gombrowicz's Autorschaft**

Bei den Feierlichkeiten zum 1050. Jahrestag der Taufe Polens 2016 wurde hervorgehoben, dass die Taufe des ersten historischen Herrschers Polens, Mieszko I. (im Jahre 966) nicht nur als Beginn der Existenz des polnischen Staates gelte, sondern sie habe Polen auch „in den Kreis der Staaten der westlichen Zivilisation“ geführt.<sup>1</sup>

Auf diesem Hintergrund ist eine Entwicklung besonders interessant, die bereits im 16. Jh. ansetzte, ihre Blütezeit im 17. Jh. erlebte, in den weiteren Jahrhunderten unterschiedlich bewertet wurde und bis heute fortwirkt. Damit ist der Sarmatismus gemeint, der für die polnische Szlachta der Barockzeit zum Inbegriff ihrer selbst wurde. Wie dies Janusz Tazbir beschreibt, entfernte sich die polnische Kultur nie zuvor und nie danach derart von der gesamteuropäischen, wie in der zweiten Hälfte des 17. und zu Beginn des 18. Jh.<sup>2</sup> Dieses „Entfernen“ soll jedoch keine pejorative Konnotation aufrufen – der Sarmatismus wirkte wie ein Schmelztiegel, wo im Kontakt unterschiedlicher Kulturen einzigartige und originelle neue Kulturformen hervorgebracht wurden, die dann in späteren Jahrhunderten jedoch als polnisch, oder sogar polnisch-national galten. Und weil einige Elemente – ob als Interpretationsmuster oder als Elemente des polnischen Auto- und Heterostereotyps – immer wieder vorkommen, möchte ich kurz auf einige eingehen.

Der sarmatische Habitus äußerte sich zunächst in der Kleidung – auch hier in der Symbiose von orientalischen, heimischen und westeuropäischen Elementen. Die Kleidung der Szlachta übernahm im 17. Jh. von Türken Elemente, die diese Kleidung ausmachen: die altpolnische Tracht der Edelleute [żupan], den altpolnischen Oberrock [kontusz], Pekesche oder Gurte, die so populär wurden, dass sie bald „polnische“ genannt wurden.<sup>3</sup> Je reicher ein Mitglied der Szlachta war, desto mehr erinnerte seine Kleidung an die der türkischen Würdenträger. Ähnlich verhielt es sich mit den Waffen und den Insignien der Macht beim Heer. Man hat sogar die heimischen Waffen den Goldschmieden übergeben, damit sie ihnen ein entsprechend orientalisches Aussehen gaben. Dies führte dazu, – so weiter Tazbir – dass in Frankreich, Italien oder den Niederlanden ein Bild von Polen

---

<sup>1</sup> Brief des damaligen Sejm-Marschalls Marek Kuchciński und damaligen Senat-Marschalls Stanisław Karczewski, in: <http://www.sejm.gov.pl/sejm8.nsf/komunikat.xsp?documentId=8753C83E127B3F62C1257F94004E1FBA>, abgerufen am 09.09.2016.

<sup>2</sup> Tazbir, Janusz: *Prace wybrane*. Tom 3: *Sarmaci i ich świat*, Kraków 2001, S. 346.

<sup>3</sup> Ebd., S. 347

entstand als einem „barbarischen Land“ dessen Bewohner die östliche Pracht lieben. Reitzzeug, Pferdegeschirr, das der König Jan Sobieski bei Chocim eroberte und dem Großen Toskanischen Prinzen gab, wurde dort als „cosa del barbaro lusso“ bezeichnet. Und mit der von König Johann III. Sobieski gewonnenen Schlacht während der zweiten türkischen Belagerung Wiens 1683 festigte sich auch der sarmatische Topos, Polens Bedeutung liege in seiner Rolle als „antemurale Christianitatis“. Interessant ist, dass die starken Tendenzen im Polen des 17. Jh., dem „Ausländischen“ kritisch zu begegnen, diese Vorliebe zum orientalischen Ornamentieren nicht betrafen. Den Grund dafür sieht Tazbir in der Tatsache, dass die Türkei Polen niemals besiegte, somit hafteten diese negativen Konnotationen nicht. Mehr noch: eine Modewelle für diese Form der Kleidung kam in der Amtszeit von Johann III. Sobieski.<sup>4</sup> Wichtig ist aber zu erwähnen, dass dieser kulturelle Synkretismus nicht die Ideologie betraf. Szlachta war weiterhin davon überzeugt, ein integraler Bestandteil Westeuropas zu sein, das auf gemeinsamer kultureller Identität, christlich-lateinischen Wurzeln und politischen Traditionen beruhte. Sarmatismus bedeutete also keine „Abkehr von Europa“. Die Kulturen des Westens und Ostens griffen ineinander, haben sich aber nicht überlappt. Der Orient prägte die dekorative Kunst, der Westen Literatur, Baukunst und zum Teil die Wissenschaft. Sarmatismus dieser Zeit könnte man so als einen unbewussten Vermittler zwischen West und Ost interpretieren. Diese Vermittlerrolle hat man dann später, im 19. und 20. Jh., schon sehr bewusst als die Rolle Polens definiert: eine Brücke zu schlagen zwischen den zivilisatorischen Systemen des Westens und des Ostens, Vermittler zu sein bei der kulturellen Integration des Kontinents.<sup>5</sup>

Ein Aspekt der sarmatischen Kultur ist noch aus kultur- und literaturgeschichtlicher Perspektive interessant und auch in Gombrowiczs *Pornografie* eine Rolle spielte. Einerseits erblühte ein kultureller Synkretismus in großem Ausmaß, andererseits schloss sich die Kultur ein, Polen rückte zivilisatorisch und räumlich nach innen – es erblühte „Provinzkunst“ und die Kirchengemeinde wurde zur zentralen Zelle des administrativen und intellektuellen Lebens. Das geschah zu einer Zeit, in der große Teile der Szlachta wirtschaftlich, gesellschaftlich und kulturell avancierten. Viele blieben zwar weiterhin sehr arm, denjenigen, die aber zu gewissem Reichtum gelangten, kam dieses orientalische Ornamentieren sehr entgegen, weil sie dadurch ihren gesellschaftlichen Aufstieg zur Schau stellen konnten.<sup>6</sup>

## II

„Ich werde euch ein anderes Abenteuer erzählen, wohl eines meiner fatalsten.“<sup>7</sup> Der Erzähler in dem Roman *Verführung/Pornographie*<sup>8</sup> von Witold Gombrowicz beginnt

---

<sup>4</sup> Ebd., S. 350.

<sup>5</sup> Ebd., S. 352.

<sup>6</sup> Ebd., S. 346–347, S. 351.

<sup>7</sup> Witold Gombrowicz: *Pornographie*. Aus dem Polnischen von Walter Tiel und Renate Schmidgall. München; Wien: Carl Hanser Verlag 1984, S. 9.

<sup>8</sup> Die ersten deutschen Ausgaben dieses Romans in der Übersetzung von Walter Tiel, die in Neske-Verlag herausgegeben wurden (1963, 1970, 1973), trugen den Titel *Verführung*. Für die

seine ‚Plauderei‘ mit einem deutlichen Hinweis auf die narrative Strategie. In solcher Konvention wandten sich eben sentimentale Geschichtserzähler an ihre Leser früher, um vergangene Zeiten und archaische Kulturen zu evozieren.<sup>9</sup> Gombrowicz verwendet diesen literarischen Muster jedoch nicht ‚ernst‘, sondern benutzt diesen, um ein parodistisches Spiel einzuleiten. Sodann wirft er den Leser abrupt in die Welt der Parodie, zugleich warnt er den Leser davor, diesen scheinbar so altmodisch geschriebenen Roman gleichsam wörtlich zu nehmen. So – ‚Gombrowicz-Typisch‘ – beginnt er sein Spiel mit dem Leser zu spielen. Und dabei wird – nicht zum ersten Mal im Werk von Gombrowicz – die polnische Nationaltradition des Sarmatismus, des altpolnischen Adelslebens, ins Spiel gezogen; im Exil hatte sich Gombrowicz, wenngleich er sich weiterhin „zu seiner polnischen Herkunft wie auch zur polnischen Sprache“ bekannte, vom „Denken in nationalen Kategorien“ entschieden distanziert<sup>10</sup> – das allerdings auf eine Weise, die für seine Autorschaft insgesamt charakteristisch ist.

Das gesamte Werk von Gombrowicz gründet auf der Annahme, wir äußern uns nie im Einklang mit unserem innersten Wesen, sondern wenden dabei immer (meist bestimmte) Form auf, die uns gestaltet, deformiert, einschränkt und durch ihre Verflechtungen beherrscht. Die Form ist bei Gombrowicz jedoch weder ursprünglich noch ausschließlich eine Kunstform.<sup>11</sup> Der einzige (und nur vorübergehende) Ausweg der allgegenwärtigen Form zu entkommen, sah Gombrowicz in der Möglichkeit die äußeren Formen zu brechen, zu umgehen, und in den Versuchen jegliche Rollen aufzudecken und Masken zu enthüllen. Deswegen ist das Hauptmerkmal seines Werkes das höhnisch-ironische Imitieren bzw. Karikieren. Und am liebsten nutzte er dabei die Gegensätze zwischen den klassischen, „verbrauchten“ Formen und neuen, eigenen Inhalten.<sup>12</sup> Die Parodie wird dabei, nicht nur wegen der Möglichkeiten einer

---

späteren Ausgaben wurde der Titel *Pornographie* gewählt: Witold Gombrowicz: *Verführung*. Übersetzung von Walter Tiel, Günther Neske Verlag, Pfullingen, 1963; Witold Gombrowicz: *Gesammelte Werke* in 13 Bänden, Hg. von Rolf Fieguth und Fritz Arnold, Carl Hanser Verlag, München/Wien. Band 3: *Pornographie*. Übersetzung von Walter Tiel/Renate Schmidgall, mit einem Nachwort von Felix Philipp Ingold, 1984; Witold Gombrowicz: *Gesammelte Werke* 13 Bände in 11 Teilen, Hg. von Rolf Fieguth und Fritz Arnold, Carl Hanser Verlag, München/Wien; dass. bei Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main. Band 3: *Pornographie*. Übersetzung von Walter Tiel/Renate Schmidgall, mit einem Nachwort von Felix Philipp Ingold, 1998; Witold Gombrowicz: *Pornographie*. Übersetzung von Walter Tiel/Renate Schmidgall, Carl Hanser Verlag, München, 2004; Witold Gombrowicz: *Pornographie*. Übersetzung von Walter Tiel/Renate Schmidgall, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 2005; Zu der deutschen Gombrowicz-Rezeption vgl: Marek Zybur (Hg.): „Patagończyk w Berlinie“. Witold Gombrowicz w oczach krytyki niemieckiej. Kraków 2004.

<sup>9</sup> Michał Głowiński: Parodia konstruktywna. In: Łapiński, Zdzisław (Hg.): Gombrowicz i krytycy. Kraków-Wrocław 1984, S.365–366.

<sup>10</sup> Hans-Christian Trepte: Zur Problematik kultureller Identität bei Witold Gombrowicz. In: Gombrowicz in Europa. Deutsch-polnische Versuche einer kulturellen Verortung. Hg. v. Andreas Lawaty, Marek Zybur, Wiesbaden: Harrassowitz 2006, S. 55–67, hier S.63.

<sup>11</sup> Vgl. Wolfgang Hädecke: Rebellion gegen die Form. Versuch über Witold Gombrowicz. In: „Neue Rundschau“ (1972), Jg. 83, H. 2, S. 243–257, hier S. 244.

<sup>12</sup> Ebenda, S. 243–257; Vgl. dazu mehr: Daniel Pietrek: Szlachcica polskiego pojedynki cieniów. Wrocław 2006. S. 51–55.

intertextuellen Anspielung auf eine der kanonischen Rollen der Weltliteratur, wie etwa durch Heinrich in der *Trauung* auf *Hamlet*, gebraucht.<sup>13</sup> Gombrowicz legt eben – wie dies Botho Strauß erkannte – „keine Hamlet-Paraphrase an, er bereitet lediglich eine operative Basis vor, von der aus einer wie Hamlet werden kann.“<sup>14</sup> Damit wird zugleich die Rollenhaftigkeit des Geschehens ausgestellt. Denn nicht Marie will Heinrich haben, ihm geht es um die im Titel stehende Trauung. Sein Weg führt nicht zu ihr, und es geht ihm auch nicht nur darum, die Mechanismen kennenzulernen, wie die zwischenmenschlichen Formen entstehen und wie sie zerstört werden. Sein Ziel ist es vielmehr, das System selbst zu ergründen, mit dem man einen Rang verleihen und wegnehmen kann, mit dem man verbindlich den gesellschaftlichen Status verändern kann: nicht Marie aber begehrt Heinrich, sondern „das Geheimnis der performativen Akte“.<sup>15</sup>

### III

Bereits in der Beschreibung der *Trauung* erklärte Andrzej Wirth dem deutschen Publikum: Gombrowicz benutzte das Medium des Altpolnischen, „um den ‚Zustand eines außerordentlichen Pathos‘ wiederzugeben. Sein im Hinblick auf Ziele und Prinzipien universeller Kritizismus kommt hier in der Kritik an den spezifischen Idolen der polnischen Szlachta-Kultur zum Ausdruck“.<sup>16</sup> Nach gleichen Prinzipien gestaltet Gombrowicz die Welt in *Pornographie*. In diesem Roman greift aber der polnische Schriftsteller – hinsichtlich dem Repertoire der benutzten Formen – nicht nur auf die Modelle der „Szlachta-Kultur“, also des Landadel-Romans oder ländlichen Romans,<sup>17</sup> sondern auch

---

<sup>13</sup> Vgl. Walter Schmitz: Die Surrogatsfunktion von Gombrowicz-Aufführungen in der BRD um 1970. In: Zybura, Lawaty: Gombrowicz in Europa. Ebd., S. 131–142, hier S. 132.

<sup>14</sup> Botho Strauß: Den Traum alleine tragen. Versuch über „Die Trauung“ von Witold Gombrowicz und die deutsche Erstaufführung am Schiller-Theater in Berlin. In: Theater heute 9 (1968), H.2, S. 24–27.

<sup>15</sup> Małgorzata Sugiera: Witold Gombrowicz. „Ślub“. Więzień z wyboru. In: Jan Ciechowicz / Zbigniew Majchrowski (Hg.): Dramat Polski Interpretacje. Część 2: Po roku 1918. Gdańsk 2001, S. 172–182, hier S. 177.

<sup>16</sup> Andrzej Wirth: Das polnische Drama der Gegenwart. In: Theater heute 6 (1965), Nr. 9, S. 53–57, hier: S. 55.

<sup>17</sup> Die polnischen Gattungs-Kategorien „literatura szlachecka“, „powieść szlachecka“, „szlachecka powieść obyczajowa“ werden in diesem Beitrag mit „Landadel-Roman“ und „ländlicher Roman“ umschrieben. Die erste Umschreibungsform bezieht sich u.a. auf den Aufsatz von: François Bondy: Witold Gombrowicz oder: Die Schattenduelle eines polnischen Landedelmannes. In: Akzente 1965, H. 4, S. 366–383. Die zweite wurde in der deutschen Übersetzung von Witold Gombrowicz. Eine Art Testament. Gespräche und Aufsätze (aus dem Polnischen und Französischen von Rolf Fieghuth, Walter Tiel und Renate Schmidgall. Frankfurt am Main: S. Fischer 2006, S. 133), verwendet: „*Pornographie* knüpft an einen gutmütigen polnischen ‚ländlichen Roman‘“. Michał Głowiński umschreibt die Gattungszugehörigkeit wie folgt: „*Pornografie* beginnt wie Plauderei [...], dennoch spielt dieses Element – anders, als in *Trans-Atlantik* – nur eine minimale Rolle [...]. Gombrowicz verwendete hier andere Muster der Landadel-Literatur, zwar nicht so sarmatische, wie die Plauderei, dennoch genauso fest heimisch und gemütlich verankert, obgleich sie sich dank europäischer Einflüsse entwickelten. Der Autor erwähnt [im Vorwort Gombrowicz

auf Roman-Muster nach Walter Scott, oder auf Elemente des Adoleszenz-Romans. Die „klassischen“ Elemente und Situationen des Landadel-Romans kommen jedoch am häufigsten vor, auch wenn in unterschiedlicher Form und Konzentration.<sup>18</sup> Dies beginnt schon bei der evozierten Stimmung in der die Außenwelt und die Natur so beschrieben werden (was auch zu dem Standard-Repertoire eines Provinz-Romans<sup>19</sup>), dass sie beinahe keine andere Lesart als eine parodistische zulassen:

Die Nacht verging glatt und unmerklich. Zum Glück hatte ich ein Zimmer für mich allein, war also nicht seinem Schlaf ausgesetzt, musste ihn nicht ertragen...Die offenen Fensterläden zeigten einen freundlichen Tag mit Wölkchen über dem bläulichen und taubenetzten Garten, und die niedrige Sonne durchbohrte von der Seite mit dünnen Pfeilen, und alles war wie in der Schräge getroffen, in geometrischer und länglicher Projektion – ein schräges Pferd, ein kegelförmiger Baum! Witzig! Witzig und amüsant!<sup>20</sup>

Zu einer idyllischen, verklärten Welt eines Landadel-Romans gehört aber auch die Zuneigung bzw. Herzenswärme. Hier hat sie erneut eine entlarvende, parodistische Funktion – diese Zuneigung ist in der *Pornographie* keine ‚natürliche‘ Angelegenheit, sondern künstlich‘ geschaffen und geradezu erzwungen durch die beiden älteren Herren.<sup>21</sup> In den Gesprächen mit Dominique de Roux erklärt dies der Autor wie folgt:

Was geschieht in *Pornographie*? Wir, Friedrich und ich, zwei ältere Herren, erblicken ein Pärchen, einen Knaben und ein Mädchen, wie füreinander geschaffen, aneinandergekettet durch einen in die Augen springenden Sex-Appeal. Doch als wüssten sie nichts davon, versinkt dies irgendwie in ihrer jugendlichen Nichtverwirklichung (einer dem Alter gemäßen Unerfahrenheit). Uns, die Älteren irritiert und erregt das; wir möchten, dass die Anmut sich verkörpere. Und vorsichtig, den Anschein wahrend, beginnen wir, ihnen zu helfen. Doch umsonst sind unsere Bemühungen...<sup>22</sup>

Ohne die Regiebemühungen von Fridrich und Witold kämen sich auch die Jugendlichen nicht näher:

Ich wiederhole, dass dies in einem Zeitraum von Sekunden geschah. Und eigentlich geschah gar nichts: wir standen einfach da. Friedrich sagte, mit dem Finger auf Karols Hosen deutend, die etwas zu lang waren und an die Erde streiften:

---

zur polnischen Ausgabe von 1960] auch *Pornographie* „als Prototyp des billigen Romans nach Rodziewiczówna, oder Zarzycka“, doch die Muster reichen tiefer in die Geschichte der [polnischen] Literatur, wo das romanhafte Schema nicht nur mit einem Roman verbunden werden musste [...], es gehörte nicht nur zur Literatur auf dem geltenden Niveau, sondern kam auch in einem nationalen Meisterwerk vor.“ Głowiński: *Parodia konstruktywna* (Anm. 9), S. 369.

<sup>18</sup> Vgl. ebd., S. 368–372.

<sup>19</sup> In den früheren Ausgaben von Witold Gombrowicz's *Eine Art Testament. Gespräche und Aufsätze* wurde *Pornographie* eben mit dem Provinz-Roman verglichen.

<sup>20</sup> Gombrowicz: *Pornographie*. 1984 (Anm. 7), S. 36.

<sup>21</sup> Vgl. dazu mehr: Głowiński: *Parodia konstruktywna* (Anm. 9), S. 370.

<sup>22</sup> Witold Gombrowicz. *Eine Art Testament. Gespräche und Aufsätze*. Aus dem Polnischen und Französischen von Rolf Fieghuth, Walter Tiel und Renate Schmidgall. Frankfurt am Main: S. Fischer 2006, S. 125.

„Man muß die Hosenbeine aufkrepeln.“

„Stimmt“, sagte Karol. Er bückte sich. Friedrich sagte:

„Gleich. Einen Moment.“

Es war ihm anzusehen, dass ihm das, was er zu sagen hatte, nicht leichtfiel. Er stellte sich irgendwie seitlich zu ihnen, schaute vor sich hin, und mit heiserer Stimme, aber sehr deutlich, sagte er:

„Nein, Moment. Sie soll sie aufkrepeln.“

Er wiederholte: „Sie soll sie aufkrepeln.“

Das war schamlos – das war ein Einbrechen in die beiden – war ein Bekenntnis, dass er von ihnen eine Erregung erwartete: macht das, damit werdet ihr mich ergötzen, dies wünsche ich... Es war ein Einführen der beiden in das Ausmaß unserer Begierde, unserer Träume von ihnen. Ihre Stille ballte sich eine Sekunde zusammen. Und eine Sekunde lang wartete ich auf das Resultat dieser seitlich stehenden Frechheit Friedrichs. Das, was folgte, war glatt, gehorsam und leicht, so „leicht“, dass es fast Schwindel erregte wie ein sich lautlos auftuender Abgrund auf ebenem Wege.

Sie sagte nichts. Sie bückte sich nur nieder, krepelte ihm die Hosenbeine auf, er aber rührte sich nicht; die Stille ihrer Körper war absolut.

Und die nackte Weite des Wirtschaftshofes stieß zu mit den hinausragenden Deichseln der Leiterwagen, mit dem geborstenen Trog, mit der unlängst geflickten Scheune, die wie ein Fleck leuchtete in dem braunen Umkreis der Erde und des Holzes.<sup>23</sup>

Wie schon Felix Philipp Ingold dazu angemerkt hat, stellt sich bei den Lesern die Erkenntnis ein, dass es sich bei *Pornographie* lediglich um eine pornographische Simulation handle, insofern nämlich, als Gombrowicz seinen Text auch auf das Erzählmodell des obszönen Trivialromans bezieht, nicht aber die für alle Pornographie konstitutive Darbietung sexueller Praktiken übernehme; „die Obszönität des Textes besteht eben gerade darin, dass er permanent auf alle nur denkbaren Obszönitäten anspielt, diese aber nicht in die Handlung einbringt“.<sup>24</sup> Wie stets bei Gombrowicz geht es also um ein Spiel mit einer Gattungs-Form; das Zwischenmenschliche ist erzwungen (wie schon oben erwähnt) und künstlich, wie es freilich generell für die zwischenmenschlichen Beziehungen in der Auffassung von Gombrowicz charakterisierend ist. Für diese Beziehungen, die laut Gombrowicz den Universalbegriff der Form ausmachen, sollen hier einige der wichtigsten Oppositionen benannt werden. Diese ziehen sich durch die Mehrheit seiner Werke. Es handelt sich dabei um folgende Gegensätze: jung-alt, unreif-reif, klein-groß. Gerade vom Jungen, Unreifen und Kleinen fühlte sich Gombrowicz sein ganzes Leben lang angezogen. Die erotischen Situationen spielen sich bei Gombrowicz für gewöhnlich nicht zwischen Mann und Frau, sondern zwischen Jung und Alt ab. Dem Streben des Menschen, Gott gleich zu sein, stellt Gombrowicz sein eigenes Bestreben entgegen: Der Mensch möchte jung sein.<sup>25</sup> Indem er sich der Unreife und dem Infantilismus zuwendet, überlistet er die

---

<sup>23</sup> Gombrowicz: *Pornographie*, 1984 (Anm. 7), S. 42–43.

<sup>24</sup> Felix Philipp Ingold: Nachwort von in der deutschen Ausgabe von *Pornographie*, Gesammelte Werke, Bd. 3, Carl Hanser Verlag, 1984, S. 203 – 219, hier: S. 209.

<sup>25</sup> Witold Gombrowicz: Vorwort zur deutschen Ausgabe „*Pornographie*“ aus dem Jahr 1963. In: Witold Gombrowicz: *Verführung*, Pfullingen: Neske 1963, S. 6.

gesellschaftliche Hierarchie, die doch ein Spiel mit der Form darstellt. Folglich überlistet er die Form. Generell sah Gombrowicz in allem Alten, Reifen und Erwachsenen Merkmale formaler Erstarrung, die sich gegen die Kunst und kreative Gestaltung wenden.<sup>26</sup> Dieses Denken in Oppositionen, diese Persönlichkeitsspaltung erweist sich als mörderisch und erotisch zugleich. Glück, Selbstverwirklichung, Harmonie hingegen gibt es bei Gombrowicz nicht. Alles stellt einen extremen, dramatischen Kontrast und Konflikt dar: Der ‚Reife‘ will das sinnliche Objekt, den ‚Unreifen‘, beherrschen. Er will ihn gefügig machen, wobei sein Begehren durch den Ungehorsam des ‚Unreifen‘ gesteigert wird. Er begehrt also das, was er nicht haben kann. Auf diese Weise deutet Gombrowicz die Sexualität: als Frage der Herrschaft und der Leibeigenschaft. Natürlich ist es auch möglich, dass sich der ‚Reife‘ dem ‚Unreifen‘ unterwirft. So oder so bleibt jedoch ihr Verhältnis stets angespannt und es kann niemals eine gelöste, partnerschaftliche Verbindung zwischen ihnen entstehen. Bei diesem Autor gibt es keine Liebesszenen, die nicht schrecklich oder grotesk wären und sich nicht auf theatralische Art und Weise darstellen ließen.<sup>27</sup>

So wie die erotischen Komponenten die literarische Tradition eines Landadel-Romans umwerfen und parodieren, so verhält es sich auch mit den Figuren und historischen Themen. Wieder geht es hier um das Theatralische jeder Handlung sowohl auf staatlicher oder historischer, als auch privater Ebene, um das Verhältnis des durch seinen Körper definierten Menschen zum Menschen als Darsteller einer bestimmten Rolle. Ähnlich betrachtet der Autor beispielsweise die Gestalt Hitlers im Stück *Geschichte*. Als tatsächliches, dramatisches Problem betrachtet Gombrowicz die Frage: Auf welche Weise führen zwischenmenschliche Krisenbeziehungen zu Massenbewegungen und zur Vergötterung eines Anführers? Wie wurde Hitler zu Hitler?<sup>28</sup>

In *Pornographie* werden die literarischen Modelle der nationalen Tradition anziitiert – und zugleich verworfen. Die ‚große Geschichte‘ ist schon dadurch greifbar, dass die Handlung des Romans in Polen während des Zweiten Weltkriegs spielt. Auf dem Landsitz von Hippolyt, wohin Friedrich und Witold kommen, wird ein desertierter Widerstandskämpfer der Heimatarmee (AK) versteckt. Nicht aber von der Gewalt des Krieges erzählt die Geschichte, sondern von einem verführerischen, erotischen, voyeuristischen Spiel, und das im Jahre 1943! Die Dekonstruktion und Parodie werden dadurch noch verstärkt, dass zwar über die Heimatarmee (AK) und den Kampf gegen die Deutschen gesprochen wird, dennoch gilt die ganze Anstrengung, sowohl bei den handelnden Personen, wie bei dem die Handlung antreibenden Erzähler der Ermordung Siemians. Die Heimatarmee verlor ihr Vertrauen gegenüber ihrem ehemaligen Mitglied (Siemian), und hier erfolgt die Umcodierung eines traditionellen Schemas: die Aktivität wird nicht gegen den Feind gerichtet, sondern gegen

<sup>26</sup> Ernesto Sabato. In: Dietrich Scholze: Zwischen Vergnügen und Schock. Polnische Dramatik im 20. Jahrhundert. Berlin: Henschelverlag 1989, S. 149, S. 154.

<sup>27</sup> François Bondy, Constantin Jelenski: Witold Gombrowicz, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1978, S. 13., S. 15–16.

<sup>28</sup> Ebd., S. 17–23.

denjenigen, der den Kampf gegen den Feind – mindestens am Anfang der Lektüre – verkörperte.<sup>29</sup> Es darf nicht überraschen, dass dies einige Leser als Angriff auf die „polnische Tradition“, auf das Nationalgefühl empfunden haben, verstärkt noch dadurch, dass dies von einem Exilautor geschrieben wurde, also von einem, der nicht im Polen des Zweiten Weltkrieges ausharren musste, sondern in Argentinien verblieb. Dies führte u.a. dazu, dass dem Roman, in der polnischen Ausgabe vorangestellt, eine (er)klärende Information hinzugefügt wurde:

*Pornographie* spielt im Polen der Kriegsjahre. Warum? Ein bißchen darum, weil das Klima des Krieges ihm am angemessensten ist. Ein bißchen, weil das Ganze doch recht polnisch ist – und vielleicht sogar, im ersten Wurf, ein wenig im Sinne des billigen Romans *à la* Rodziewiczówna oder Zarzycka gedacht war (ist diese Ähnlichkeit in der späteren Bearbeitung verschwunden?). Und ein bisschen aus Trotz – um der Nation nahezubringen, daß in ihrem Schoße auch noch andere Konflikte, Dramen, Ideen vorkommen als die...theoretisch festgelegten.

[...]

Noch eins, Niemand möge hinter den Episoden mit der Armia Krajowa im zweiten Teil des Romans eine kritische oder ironische Intention vermuten. Die AK darf meines Respektes gewiß sein. Ich habe diese Situation erdacht – sie hätte in einer beliebigen Untergrundorganisation stattfinden können – denn so erforderte es die Komposition und ihr, an dieser Stelle ein bißchen melodramatischer, Geist. AK hin oder her, Menschen sind Menschen, und überall lässt sich ein Kommandeur finden, den jählings die Feigheit heimsucht, oder ein Mord, der von der Konspiration diktiert wird.<sup>30</sup>

Am Ende des Romans werden die beiden Motive – Liebesgeschichte und „große Geschichte“ – miteinander verbunden, aber auch hier im Widerspruch zu anderen Autoren der traditionellen Literatur über den Landadel: Geht dort die Handlung mit einer heroischen Tat und Trauung zu Ende, so bei Gombrowicz mit einem Mord, der die Jugendlichen verbindet und die Regisseure (Friedrich und Witold, aber auch den Erzähler) triumphieren lässt.<sup>31</sup> Gombrowicz schreibt darüber in seinem *Tagebuch* wie folgt:

Eine andere Schlüssel-Szene sind die Beratungen, die der Ermordung Siemians vorgehen – als Erwachsene nicht imstande sind, den Mord zu begehen, weil sie zu gut wissen, was er ist, welches Gewicht er hat, und dies durch die Hände von Minderjährigen vollbringen müssen. Dieser Mord muß also hinabgestoßen werden in die Sphäre der Leichtfertigkeit, der Unverantwortlichkeit – dort erst wird er möglich.<sup>32</sup>

Die Folie des Landadel-Romans erschöpft sich aber nicht nur in ihrer parodistischen Funktion, in ihrem Selbstspiel. Mit der Verwendung einzelner Elemente aus dem Reservoir der Landadel-Literatur, soll nicht nur der parodistische Effekt

---

<sup>29</sup> Głowiński: *Parodia konstruktywna* (Anm. 9), S. 370.

<sup>30</sup> Gombrowicz: *Pornographie*. Information im Anhang, S. 196.

<sup>31</sup> Głowiński: *Parodia konstruktywna* (Anm. 9), S. 371.

<sup>32</sup> Witold Gombrowicz: *Die Tagebücher*. Zweiter Band 1957–1961. Pfullingen: Neske 1970, S. 272.



verstärkt und die virtuose Beherrschung unterschiedlicher Stile, Konventionen und Formen durch den – genialen – Autor bewiesen werden, sondern sie führt zum Kern von Witold Gombrowiczs Werk. Auch *Pornographie* ist ein Roman über den Roman, ein Roman über die Gattungsmöglichkeiten und seine Strukturen, sowie (wie schon oben ausgeführt) Gombrowiczs Dramen stets ‚Spielfiguren einer Theaterphilosophie‘, gleichsam „Theatertheater“ sind.<sup>33</sup> Gombrowicz verwendet beispielsweise die Tradition des Landadel-Romans oder traditionelle Romanelemente in einer sehr stereotypen, direkten, fast schon banalen Manier, wie hier aber bereits ausgeführt (an den Motiven der Liebesgeschichte und großen Geschichte) erfüllen diese Elemente nie die gleichen Funktionen, die ihnen die literarische Konvention und Tradition vorschrieb. Sie werden zu wichtigsten Bestandteilen einer – wie dies Michał Głowiński benannte – konstruktiven Parodie.<sup>34</sup> Diese baut nicht nur auf einer Negation auf, sondern versucht diese Elemente konstruktiv zu nutzen. So sind beispielsweise die Romanhelden Gombrowiczs Schöpfer und Regisseure, ihre Welt ist keine fertige und geschaffene, sondern eine plastische Masse, die man gestalten kann, die Welt ist nicht gegeben, sondern die Helden streben danach, sie so zu modellieren, dass sie ihren Vorstellungen entspricht. Es geht bei den Helden Gombrowiczs nicht nur um ‚bloße‘ Veränderung der gegebenen Welt, sondern um die ‚Schöpfung‘ neuer Strukturen, Regeln und Konstellationen, um den Entwurf einer Alternative.<sup>35</sup> Somit ist das ganze Schaffen von Gombrowicz eben Theater – ein Theater, in dem der Gedanke und die Maske, die Gestalt und die Marionette, Handlungssubjekte und Handlungsobjekte konfrontiert werden. Somit kann man in allen Romanen und Erzählungen das Theatralische, die Inszenierung, Regisseureffekte, das Schaffen von Masken und Rollen finden. So treten die Ideen immer paarweise auf und bedingen einander,<sup>36</sup> so wie das heroische und das voyeuristische Erzählmodell in *Pornographie*.

#### IV

Dieses bereits oben erwähnte Verständnis und diese Funktion der Parodie gelten auch für die anderen Stücke, so auch beispielsweise *Operette*. Bezüglich dieses Dramas wies Botho Strauß wiederum zutreffend darauf hin, dass die Stücke Gombrowiczs allesamt an naive Fabeln gebunden sind, die freilich auf Reminiszenzen an alte Stücke – Formkonventionen – beruhen, diese dennoch niemals in offener Collage, als Kette bekannter Fragmente aneinanderreihen. Die Figuren in diesen Stücken kehren nicht ihr Inneres nach außen, formulieren keine psychologischen Konflikte; sie reden

---

<sup>33</sup> So – die bereits zitierten Formulierungen von Botho Strauß pointierend – Peter von Becker: Witolds Panoptikum. Über Andreas Fricssays Münchner Inszenierung von Gombrowiczs Fragment „Geschichte, eine Operette“. In: Theater heute 18 (1977), Nr. 6, S. 26f.

<sup>34</sup> Głowiński: Parodia konstruktywna (Anm. 9), S. 375.

<sup>35</sup> Vgl. ebd., S. 375–376.

<sup>36</sup> François Bondy, Constantin Jelenski: Witold Gombrowicz, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1978, S. 15–16.

daher in einer lockeren Allerweltssprache, und doch steckt die Bedeutung dessen, was sie sagen, in verschlüsselten Zusammenhängen, in einer umfassenden Syntax von Anspielungen. Sie repräsentieren – so die genaue Beobachtung Strauß' – keine Persönlichkeiten, sondern „Mythologismen des Theaters“, sie sind die „Spielfiguren einer Theaterphilosophie“. Die einfachen Themen der Gombrowicz-Stücke (oder auch ihre Struktur wie bei *Operette*) verlängern sich stets in die mythologische Interpretation des Theaters selbst.<sup>37</sup>

## V

Ein wichtiges Element mit dem Gombrowicz die abgebildete Welt nicht nur beschreibt, sondern diese mitgestaltet ist die narrative und (zugleich) dramatische Sprache. Dies bedeutet, dass aus Wörtern auf magische Art und Weise auch Handlungen und Situationen entspringen. Wörter können schaffen und vernichten, zeugen und töten. So schafft sich der Autor ein Instrument, welches es ihm erlaubt, die Entscheidungen über Gesellschaftsprozesse in den Text zu verlegen und diese dort zu treffen. Die Sprache seiner Texte erfüllt niemals ausschließlich eine Berichterstattungsfunktion, sondern stellt die Selbstdefinition des Autors im Verhältnis zu einem Gegenstand dar, oder ist ein Instrument, das die Beeinflussung des Empfängers ermöglicht.<sup>38</sup> Wenn wir also in *Pornographie* folgende Beschreibung finden: „Ich kniff die Augen zu – auf dem Platz war es weiß, grün, blau, warm – ich kniff die Augen zu“,<sup>39</sup> dann resultiert aus dieser Beschreibung nichts, weil sich die Farben gegenseitig entkräften. Sie füllen zwar mit einer farbenreichen Sprache die Romansubstanz auf, sind aber gleichzeitig leer. Sie sind hier, weil dies von der Konvention verlangt, somit das traditionelle Romanmuster evoziert, dann aber entlarvt und parodiert wird – „die scheinbare Treue zur Tradition ist zugleich ihre stärkste und mächtigste Negierung“.<sup>40</sup>

Die Verwendung der narrativen Folien der Szlachta-Literatur und der Rückgriff auf den Sarmatismus als einen für die polnische Kultur sehr gewichtigen Interpretationsmuster hat bei Gombrowicz auch zum Ziel, das Polentum einer Revision zu unterziehen, indem er auf kulturelle Muster und Traditionen rekurriert, die ebenso in der polnischen Kultur verwurzelt sind, die man aber auf die heutige Welt beziehen muss.<sup>41</sup> Was Alfred Gall bezüglich der Funktion des sarmatischen Habitus des Erzählers in *Trans-Atlantik* ausführt, lässt sich auch auf *Pornographie* beziehen: der (hier landadelige) Habitus des Erzählers zeigt eine bewusst kreierte

---

<sup>37</sup> Botho Strauß: Kontinuum der Selbstreflexion. Eine Bemerkung zum Theater des Witold Gombrowicz. In: Frankfurter Rundschau, 9.8.1969.

<sup>38</sup> Ernesto Sabato. In: Dietrich Scholze: Zwischen Vergnügen und Schock. Polnische Dramatik im 20. Jahrhundert. Berlin: Henschelverlag 1989, S. 156–157.

<sup>39</sup> Gombrowicz: *Pornographie*, S. 27.

<sup>40</sup> Głowiński: *Parodia konstruktywna* (Anm. 9), S. 380.

<sup>41</sup> Vgl. dazu: Alfred Gall: *Śmiech sarmaty: obraz sarmatyizmu w Trans-Atlantyku Witolda Gombrowicza*. In: Czaplinski, Przemysław: *Nowoczesność i sarmatyzm*. Poznań 2011, S. 169.

Kultur-Praxis der heutigen Welt. Sie soll dem Einzelnen Unabhängigkeit und Freiheit sichern, in der Konfrontation mit der großen, gewichtigen Geschichte, vor allem aber gegen die einseitigen Werte der polnischen Tradition.<sup>42</sup> Wie Alfred Gall über das Sarmatismus-Bild in *Trans-Atlantik* weiter ausführt (und wie es sich weiterhin auch auf *Pornographie* beziehen läßt), ist dieser Roman nicht nur als Versuch, sich von bestimmten Formen des Polentums zu befreien, zu deuten. Im weiteren Sinne geht es dort um den Widerstand des Einzelnen gegen das ‚Eintauchen‘ in die Gesellschaft, oder Geschichte, also gegen Erscheinungsformen, die im Gegensatz zu dem individuellen, singulären menschlichen Sein stehen. Es geht – laut Gall – nicht nur um die individuelle Distanz zur nationalen Form, sondern um die allgemeine Problematik des Einzelnen in der Konfrontation mit der Geschichte. Und in diesem Aspekt – der Distanz zu der Geschichte – werde die Affinität zu Friedrich Nietzsche deutlich. Es werden also nicht nur sarmatische Literatur-Folien, alte Literatur-, Sprach- und Gattungsmuster verwendet, sondern es wird eine Polemik mit einer bestimmten philosophischen Konzeption geführt. Diese verächtliche Einstellung der Geschichte gegenüber, resultiere – so weiter Gall – aus der Bestrebung, die Geschichte gänzlich zu überwinden. In diesen Versuch mündet die Unabhängigkeit des Menschen, der der Macht der Geschichte entkommen will. Dieses im *Trans-Atlantik* beschriebene Ringen des Individuums mit der Geschichte bezieht sich eben auf Nietzsche, und so wird die Umwertung der polnischen Tradition in dem Roman zur Umarbeitung der Konzeption von Nietzsche.<sup>43</sup> Die Umcodierung der polnischen Tradition, die Befreiung eines Polen von Polen, geschieht auch in *Pornographie* auf dem Fundament der polnischen Tradition. Und so überrascht die Übereinstimmung zwischen Gombrowiczs Strategie und dem Feld-Konzept von Pierre Bourdieu, wonach die Komplexität der künstlerischen Revolution eben darin besteht, dass man, wenn man sich vom Spiel nicht ausschließen will, ein Feld nur dann revolutionieren kann, indem man seine historischen Errungenschaften mobilisiert oder anführt.<sup>44</sup> Mit dem narrativen Muster des Landadels wird somit keine Weiterführung einer alten Tradition angestrebt, sondern ein kulturelles Medium genutzt, um historische Erfahrungen umzuwandeln und umzuformulieren, so dass Distanz zu nationalen Traditionen geschaffen werden kann. Der Übergang zu einem anderen Wertesystem wird – wie dargestellt – dadurch begünstigt, dass der Erzähler eine Distanz zu der ihn umgebenden Wirklichkeit herstellt. Der verwischte Status der ihn umgebenden Wirklichkeit begünstigt eine Position des ‚Dazwischenseins‘. Sie wird so weit getrieben, dass sie jegliche Hierarchien vernichtet.<sup>45</sup> In *Pornographie* sieht man diese Zerfallssymptome

---

<sup>42</sup> Ebd.

<sup>43</sup> Vgl. dazu: Gall, Alfred: *Śmiech sarmaty: obraz sarmatyizmu...* ebd. S. 173–174.

<sup>44</sup> Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt am Main 1982, S. 168; dass die Fokussierung auf Affinitäten von Gombrowicz und Bourdieu zu sehr interessanten Schlussfolgerungen führen kann, zeigt der Beitrag von: Salgas, Jean-Pierre: Witold Gombrowicz, „socjolog w stanie nieważkości“. Bourdieu tłumaczy Gombrowicza, Gombrowicz rozumie Bourdieu. In: Jarzębski, Jerzy (Hg.): Witold Gombrowicz nasz współczesny. Kraków 2010, S. 157–169.

<sup>45</sup> Vgl. dazu: Gall, Alfred: *Śmiech sarmaty...* ebd. S. 184, und S. 180.

an einer – auch von Gombrowicz hervorgehobenen – Schlüsselstelle, einer, die den „Verlust metaphysischer Stabilität“ zeigt:

Eine der Schlüssel-Szenen des Werkes, das ist die in der Kirche, als unter dem Druck des Bewußtseins Friedrichs die Messe zusammenbricht, und zugleich mit ihr das Absolutum Gott. Da taucht aus der Dunkelheit und Leere des Kosmos eine neue Gottheit auf, eine irdische, sinnliche, minderjährige, eine aus zwei unentwickelten Wesen zusammengesetzte, die eine geschlossene Welt schaffen – weil sie einander gegenseitig anziehen.<sup>46</sup>

Diese Position des „Dazwischenseins“, in der sich der Versuch manifestiert, der Macht der Geschichte zu entkommen und historische Erfahrungen so umzuwandeln, dass Distanz zu nationalen Traditionen und somit Platz für eine Neugestaltung und Neuschöpfung geschaffen werden kann, also für Aktivitäten, die in die Zukunft gerichtet sind, ist wichtig für die Person Gombrowiczs und seine Autorschaft. Bereits auf den ersten Seiten seines Tagebuches, die mit der berühmten Polemik gegen Lechoń beginnen, beschreibt er, wie er an einer „dieser“ Versammlungen teilnahm, die sich der „gegenseitigen polnischen Stärkung und Ermutigung widmen... wo man, nach dem Singen der Rota“ einem Redner zuhörte, der die Nation pries, denn „wir haben [...] den Wawel sowie einen Słowacki, einen Mickiewicz, und außerdem waren wir ein Bollwerk des Christentums [...]“<sup>47</sup>, des Weiteren erklärte der Redner, dass „wir ein großes Volk sind, was vielleicht keinen Enthusiasmus der Zuhörer mehr erweckte (denen dieses Ritual bekannt war – sie nahmen daran teil, wie an einem Gottesdienst, von dem keine Überraschungen zu erwarten sind)“. Seine Reaktion pointierte Gombrowicz selbst folgendermaßen:

Ich aber empfand diese Zeremonie als eine Ausgeburt der Hölle, diese nationale Messe wurde mir zu etwas satanisch Höhnischem und boshaft Grotesken. Denn, indem sie Mickiewicz emporhoben, erniedrigten sie sich – und mit solcher Lobpreisung Chopins bewiesen sie eben, daß sie nicht zu Chopin gefunden hatten – und, indem sie solchen Gefallen an ihrer Kultur fanden, entblößten sie ihre Primitivität.[...]

Ihr seid wie ein Armer, der sich damit rühmt, daß seine Großmutter ein Rittergut besessen habe und öfters in Paris zu weilen pflegte. Ihr seid die armen Verwandten der Welt, die sich bemühen, sich und anderen zu imponieren.

Nicht das war jedoch das Schlimmste und Verletzendste, das am meisten Demütigende und Schmerzliche. Das Allerschmerzliche war, daß das Leben geopfert wurde, die zeitgenössische Vernunft zum Besten von Verstorbenen.<sup>48</sup>

Einige Zeilen weiter beschreibt Gombrowicz eine ähnliche Situation: eine „Teegesellschaft“ in einem argentinischen Haus, und auch hier rühmte ein Bekannter aus Polen das Polnische. Diesmal aber bezieht Gombrowicz die sehr kritische und scharfe Aussage auf sich selbst und formuliert sein diesbezügliches Credo:

---

<sup>46</sup> Ebd., S. 180. Das folgende Zitat stammt aus Gombrowicz, Witold: Die Tagebücher. Zweiter Band 1957–1961. Pfullingen 1970, S. 272.

<sup>47</sup> Gombrowicz, Witold: Das Tagebuch des Witold Gombrowicz. Übersetzung von Walter Tiel, Günther Neske Verlag, Pfullingen, 1961, S. 12–13.

<sup>48</sup> Ebd., S. 13–14.

Meine Situation aber, die eines polnischen Literaten, begann immer drastischer zu werden. Ich reiße mich nicht im geringsten darum, irgend etwas außer meiner eigenen Person zu repräsentieren; doch legt uns die Welt Funktionen eines Repräsentanten wider unseren Willen auf, und es ist nicht meine Schuld, daß ich für diese Argentinier ein Repräsentant der zeitgenössischen polnischen Literatur war. Ich hatte also zur Wahl: entweder jenen Stil zu ratifizieren, den Stil eines armen Verwandten, oder ihn zu vernichten – wobei die Vernichtung auf Kosten aller für uns mehr oder weniger lobenswerten Informationen geschehen mußte, die zur Kenntnis gegeben wurden, und das wäre zum Nachteil für unsere, die polnischen Interessen. Und doch gerade nichts anderes als eben die nationale Würde ließ für mich keinerlei Kalkulationen zu, weil ich ein Mensch von zweifellos geschärftem Gefühl persönlicher Würde bin und weil ein solcher Mensch, selbst wenn er mit der Nation nicht durch Bande von gewöhnlichen Patriotismus verbunden wäre, immer die Würde der Nation wahren wird, sei es auch nur darum, daß er sich von der Nation nicht losreißen kann und der Welt gegenüber stets ein Pole ist- daher erniedrigt jede Erniedrigung seines Volkes auch ihn selbst persönlich den Menschen gegenüber. Diese gewissermaßen aufgezwungenen und von uns unabhängigen Gefühle sind hundertfach stärker als alle angelernten und abgedroschenen Sentimente.[...]

Was hatte ich gesagt? [...]

Nein (sagte ich), wir seien nicht die unmittelbaren Erben weder der vergangenen Größe noch der Kleinheit – weder der Vernunft noch der Dummheit – weder der Tugend noch der Sünde – und ein jeder sei nur für sich selber verantwortlich, jeder sei nur er selbst.[...] Indem ich also zugab, daß bis zu einem gewissen Grade – in den großen Errungenschaften einer Nation, in den Werken ihrer Schöpfer spezifische Tugenden in Erscheinung treten, die der gegebenen Gruppe zu eigen sind, und daß diese Spannungen, Energien, Schönheiten in der Masse geboren werden und ihren Ausdruck darstellen – traf ich mitten in den Grundsatz nationaler Selbstverehrung. Ich sagte, daß wenn ein wirklich reifes Volk seine eigenen Verdienste mit Mäßigung zu beurteilen habe, ein wirkliches unbedingt *erhaben* sein müsse über alles, was nicht seine heutige aktuelle Angelegenheit sei und sein zeitgenössisches Entstehen betreffe...<sup>49</sup>

## Bibliografie

- Becker, Peter von: Witolds Panoptikum. Über Andreas Fricsays Münchner Inszenierung von Gombrowiczs Fragment „Geschichte, eine Operette“. In: Theater heute 18 (1977), Nr. 6, S. 26f.
- Bondy, François / Jelenski, Constantin: Witold Gombrowicz, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1978.
- Bondy, François: Witold Gombrowicz oder: Die Schattenduelle eines polnischen Landedelmannes. In: Akzente 1965, H. 4, S. 366–383.
- Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt am Main 1982.

---

<sup>49</sup> Ebd., S. 15–17.

- Gall, Alfred: Śmiech sarmaty: obraz sarmatyzmu w Trans-Atlantyku Witolda Gombrowicza. In: Czapliński, Przemysław: Nowoczesność i sarmatyzm. Poznań 2011.
- Głowiński, Michał: Parodia konstruktywna. In: Łapiński, Zdzisław (Hg.): Gombrowicz i krytycy. Kraków-Wrocław 1984, S.365–366.
- Gombrowicz, Witold. Eine Art Testament. Gespräche und Aufsätze. Aus dem Polnischen und Französischen von Rolf Fieghuth, Walter Tiel und Renate Schmidgall. Frankfurt am Main: S. Fischer 2006.
- Gombrowicz, Witold: Das Tagebuch des Witold Gombrowicz. Übersetzung von Walter Tiel, Pfullingen: Günther Neske Verlag 1961.
- Gombrowicz, Witold: Die Tagebücher. Zweiter Band 1957–1961. Pfullingen: Günther Neske Verlag 1970.
- Gombrowicz, Witold: Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main. Band 3: *Pornographie*. Übersetzung von Walter Tiel /Renate Schmidgall, mit einem Nachwort von Felix Philipp Ingold, 1998.
- Gombrowicz, Witold: Gesammelte Werke in 13 Bänden, Hg. von Rolf Fieghuth und Fritz Arnold, Carl Hanser Verlag, München/Wien. Band 3: *Pornographie*. Übersetzung von Walter Tiel /Renate Schmidgall, mit einem Nachwort von Felix Philipp Ingold, 1984.
- Gombrowicz, Witold: Pornographie. Aus dem Polnischen von Walter Tiel und Renate Schmidgall. München; Wien: Carl Hanser Verlag 1984.
- Gombrowicz, Witold: Pornographie. Übersetzung von Walter Tiel/Renate Schmidgall, Carl Hanser Verlag, München, 2004
- Gombrowicz, Witold: Pornographie. Übersetzung von Walter Tiel/Renate Schmidgall, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 2005
- Gombrowicz, Witold: Verführung. Übersetzung von Walter Tiel, Günther Neske Verlag, Pfullingen, 1963
- Gombrowicz, Witold: Vorwort zur deutschen Ausgabe „Pornographie“ aus dem Jahr 1963. In: Witold Gombrowicz: Verführung, Pfullingen: Günther Neske Verlag 1963.
- Hädecke, Wolfgang: Rebellion gegen die Form. Versuch über Witold Gombrowicz. In: „Neue Rundschau“ (1972), Jg. 83, H. 2, S. 243–257.
- Pietrek, Daniel: Szlachcica polskiego pojedynki cieniów. Wrocław 2006.
- Salgas, Jean-Pierre: Witold Gombrowicz, „sojolog w stanie nieważkości“. Bourdieu tłumaczy Gombrowicza, Gombrowicz rozumie Bourdieu. In: Jarzębski, Jerzy (Hg.): Witold Gombrowicz nasz współczesny. Kraków 2010.
- Schmitz, Walter: Die Surrogatsfunktion von Gombrowicz-Aufführungen in der BRD um 1970. In: Andreas Lawaty, Marek Zybura (Hg.): Gombrowicz in Europa. Deutsch-polnische Versuche einer kulturellen Verortung., Wiesbaden: Harrassowitz 2006, S. 131–142.
- Scholze, Dietrich: Zwischen Vergnügen und Schock. Polnische Dramatik im 20. Jahrhundert. Berlin: Henschelverlag 1989.
- Strauß, Botho: Den Traum alleine tragen. Versuch über „Die Trauung“ von Witold Gombrowicz und die deutsche Erstaufführung am Schiller-Theater in Berlin. In: Theater heute 9 (1968), H.2, S. 24–27.
- Strauß, Botho: Kontinuum der Selbstreflexion. Eine Bemerkung zum Theater des Witold Gombrowicz. In: Frankfurter Rundschau, 9.8.1969.

- Sugiera, Małgorzata: Witold Gombrowicz. „Ślub“. Więzień z wyboru. In: Jan Ciechowicz / Zbigniew Majchrowski (Hg.): *Dramat Polski Interpretacje. Część 2: Po roku 1918*. Gdańsk 2001, S. 172–182.
- Tazbir, Janusz: *Prace wybrane. Tom 3: Sarmaci i ich świat*, Kraków 2001.
- Trepte, Hans-Christian: Zur Problematik kultureller Identität bei Witold Gombrowicz. In: Andreas Lawaty, Marek Zybura (Hg.): *Gombrowicz in Europa. Deutsch-polnische Versuche einer kulturellen Verortung*, Wiesbaden: Harrassowitz 2006, S. 55–67.
- Wirth, Andrzej: Das polnische Drama der Gegenwart. In: *Theater heute* 6 (1965), Nr. 9, S. 53–57.
- Zybura, Marek (Hg.): „Patagończyk w Berlinie“. *Witold Gombrowicz w oczach krytyki niemieckiej*. Kraków 2004.

### **Schlüsselwörter**

Witold Gombrowicz, Autorschaft, Parodie, Landadel-Roman,

### **Abstract**

#### **“I will tell you another adventure...” The parody of the gentry novel in Witold Gombrowicz’s authorship**

On the one hand, “Sarmatian culture” in Poland led to a cultural syncretism blossoming on a large scale; on the other hand, culture closed in, Poland moved inwards in terms of civilisation and space – “provincial art” blossomed and the church congregation became the central cell of administrative and intellectual life. These elements are taken up in Gombrowicz’s “Pornography” and in the process – typical of Gombrowicz’s work – the Polish national tradition (here Sarmatism) becomes a parodic template and a game with the reader.

### **Keywords**

Witold Gombrowicz, authorship, parody, gentry novel