

UMSCHAU

Grenzgänger der Weltliteratur

Über „Die Tagebücher“ von Witold Gombrowicz¹

Von den vielen, teils schmückenden, teils charakterisierenden Epitheta, die Witold Gombrowicz im Lauf der Jahre von mehr oder weniger illustren Kritikern zugehört worden sind, wie „poète visionnaire“, „Saint Gombrowicz comédien et martyr“, „Verfremdungskünstler“, „Kosmo-Pole“, „Engagierter im Kuckucksnest“ u. a. m., enthüllt zwar jedes einen Wesenszug seiner schillernden Dichtertextenz, aber Leben und Werk dieses ewigen Emigranten dürften wohl in der Formel vom „Grenzgänger der Weltliteratur“ ihren angemessensten Ausdruck gefunden haben. Die Voraussetzungen zu solchem Grenzgängertum schuf, gleichsam gegen den Willen des Betroffenen, das an Reisen reiche Leben selbst, angefangen von den Tagen einer frohen Kindheit auf dem väterlichen Gut in Kleinpolen bis zum letzten Wohnsitz im südfranzösischen Vence. Schon als Kind lernte Gombrowicz von Pariser Gouvernanten die französische Sprache, um dann an der Warschauer Universität und vor allem in Paris jene Perfektion im Französischen zu erreichen, die es ihm ermöglichte, die Werke von Montaigne bis Sartres „L'être et le néant“ im Original zu lesen und das Französische als bevorzugtes Verständigungsmedium zu benutzen. In Südamerika vom Ausbruch des Zweiten Weltkriegs überrascht und für 25 Jahre in Argentinien festgehalten, lernt Gombrowicz nicht nur eine bislang unbekannte, exotische Welt kennen, sondern ebenso eine neue Weltsprache, die er gleichermaßen perfekt beherrschte wie

das Polnische oder Französische. Spätestens während seiner Universitätsstudien – Jura, Philosophie und Ökonomie – dürfte er auch deutsche und vor allem englische Sprachkenntnisse erworben haben, wenn auch nie in jener Perfektion wie die romanischen Sprachen. Im Medium der erworbenen Sprachkenntnisse erschlossen sich Gombrowicz nicht nur neue Landschaften, sondern ebenso geistige Welten und ein in exotischen Farben schillernder literarischer Kosmos. Welche schöpferischen Impulse er diesem verdankte, verdeutlicht am besten eines seiner letzten Interviews: „Was hatte den größten Einfluß auf Sie auf dem Gebiet der Literatur?“, fragte im Juli 1969 ein amerikanischer Literaturwissenschaftler den todgezeichneten Dichter und Philosophen. Gombrowicz entgegnete: „Die polnischen Schriftsteller: Mickiewicz, Pasek. Die französischen Schriftsteller: Montaigne, Rabelais, A. Jarry und die Surrealisten (nicht unmittelbar – eher als Atmosphäre). Die englischen Schriftsteller: Shakespeare, Dickens (Pickwicks Club), Chesterton. Der russische Schriftsteller: Dostojewski. Die deutschen Schriftsteller: Goethe und Thomas Mann. Noch einige klassische Schriftsteller wie Cervantes und einige Philosophen (im künstlerischen Sinn), ein Einfluß eher auf dem Gebiet des Stils: Schopenhauer, Nietzsche. Aber ich gestaltete mich *trotz* des Stils meiner beliebten Schriftsteller“ (III, 274 f.).

Dieses vielfarbige Spektrum von Einflußverhältnissen auf das Oeuvre Gombrowicz', teils über Mittelsmänner in indirekter, teils in direkter Weise zwischen Ausstrahler und Empfänger beschrieben, schildert getreu nahezu jede Seite seiner Tagebücher: eine emi-

¹ Witold Gombrowicz, Die Tagebücher. Bd. 1–3. Pfullingen: Neske 1970. 402, 329, 276 S. Kart. 14,-; 12,-; 12,-.

nent wichtige Quelle nicht nur zur Erforschung seines Lebens und Werks, sondern ebenso vorzügliches Material für komparatistische Studien, um Rezeption, Einfluß und Originalität dieses Dichters zumindest in Konturen abzugrenzen. Für den deutschen Leser dürfte von besonderem Interesse sein, wie intensiv und umfassend – also die qualitative und quantitative Komponente dieser Einflußnahme – die Impulse waren, die aus dem deutschsprachigen Raum auf Gombrowicz' Werk einwirkten.

Bereits auf den ersten Seiten seiner Tagebuchaufzeichnungen von 1953 tauchen die Namen *Thomas Mann* (I, 12) und *Friedrich Nietzsche* (I, 14) auf, Namen, die gleichsam die entscheidenden geistigen Impulse und Strömungen repräsentieren: die deutsche Literatur und die deutsche Philosophie. Mit dieser dürfte Gombrowicz bereits während seiner Studienzeit vertraut geworden sein, vor allem mit den Philosophen Nietzsche und Schopenhauer, denen er sich am meisten verpflichtet fühlte: „Wenn ich ein Kind bin, so jedenfalls ein Kind, das durch die Schule Schopenhauers und Nietzsches gegangen ist“ (I, 347). Von hier aus war der Weg zur Husserlschen Phänomenologie und zu Heideggers Existenzphilosophie nicht mehr weit. Als sein deutscher Verleger Neske ihn 1960 mit der französischen Ausgabe von Heideggers „Essais et conférences“ beschenkt, interessiert ihn vor allem Heideggers Vortrag über Nietzsches „Zarathustra“, im besonderen der Gedanke, „den Nietzsche seinen ‚abgründigsten‘ Gedanken genannt hatte – es ist das ein Gedanke, ein ewig wiederkehrender, der ‚von dem Geist der Rachsucht befreit‘ die Zeit besiegt, die vergeht, die Zeit, die naht, der dem Entstehen den Charakter des Daseins gibt. *Imprimer au devenir le caractère de l'être ... Telle est la plus haute volonté de puissance*“ (II, 204). Doch diese Hinwendung zu Heideggers Metaphysik war mehr eine Abkehr: „Ich lasse mich nicht von ihnen [Nietzsche und Heidegger] an der Nase führen – ich kenne diese Kindheit, die mit der Unendlichkeit sich herumbalgt, ich weiß allzu gut, wieviel Leichtfertigkeit und Unverant-

wortlichkeit man braucht, um mit Stolz jene Gebiete der Nichtauszudenkenden-Gedanken und der Nicht-zu-ertragenden-Schärfen zu betreten, ich kenne diese Genialität! Und dieser Heidegger, bei seinem nietzscheanischen Vortrag, aufgehängt über diesen Abgründen – Clowns! Den Abgrund verachten und keine übermäßigen Gedanken wälzen – längst habe ich das beschlossen. Ich lache über die Metaphysik... die mich verschlingt. (Notabene?)“ (II, 204). Solchen Gedankengängen stand ein von Camus und vor allem von Sartre geprägter Existentialismus wesentlich näher. Die Lektüre von Camus' „L'homme révolté“, ein bei Gombrowicz Bestürzung auslösendes Buch, verleiten ihn noch 1953 zu der kontrastierenden Gegenüberstellung des französischen mit den drei deutschen Philosophen Hegel, Schopenhauer und Nietzsche, bei denen, nach Gombrowicz' Auffassung, noch der tragische Gedanke der Menschheit den Hochgenuß des Entdeckens hatte – „Camus aber ist kalt“ (I, 75). Doch schon 1956 bekennt er in seinem Tagebuch über Kant und Husserl: „In Wirklichkeit sind auch sie der Lächerlichkeit um so näher gelangt, je mehr sie auf das Gebiet des Lebens drangen, und so ist Nietzsche komischer als Kant, aber ihnen gegenüber war das Lachen noch keine Notwendigkeit“ (I, 337). Das Bekenntnis zur Lebensphilosophie, in der Gombrowicz vor allem der Aspekt des tragischen Lebens und die Sinngebung des menschlichen Leids interessieren, wird immer lauter: „Den Existentialismus müssen wir zur Kenntnis nehmen, ähnlich wie wir Nietzsche oder Hegel haben zur Kenntnis nehmen müssen“ (I, 340). Im Existentialismus und später auch im Marxismus sieht Gombrowicz jene beiden großen Konzeptionen, die zusammen erst wirklich in unsere Epoche einführen (II, 220) und zugleich die Mystifikationen unserer Tage demaskieren: „Nietzsche, Marx, Freud demaskierten, indem sie hinter der Fassade unserer Moralität – einer christlichen, bürgerlichen, sublimierten – das Spiel anderer, anonymer, brutaler Kräfte aufdeckten“ (I, 354). Die Entfernung vom deutschen Idealismus – oder besser dessen Überwindung –

vollzieht sich immer entschiedener, die Hinwendung zum eigenen Dasein, zum dichterischen und künstlerischen Ich immer intensiver, denn dieses ist „das Geheimnis des Daseins und sein Stolz und seine Krankheit und seine Qualität. Bitterkeit der Menschlichkeit. Furie der Menschlichkeit. Entfesselung der Menschlichkeit. Stille der Menschlichkeit“ (II, 204 f.). Allmählich polarisieren sich dann in den allerletzten Tagebuchaufzeichnungen des Jahrs 1969 die skizzierten Richtungen des deutschen Idealismus und der Existenzphilosophie in der Erörterung des Subjekt-Objekt-Verhältnisses (III, 267 f.), eines Verhältnisses, das Gombrowicz in einem Interview mit der „Welt“ poetisch-sarkastisch umschreibt als ein abschreckend zerebrales Künstlerwelchen oder eine gigantische Maschinerie, „zusammengesetzt aus hunderttausend Doktoren, Dozenten, Interpreten, Glossierern, die das blasse Blut aus den anämischen Körpern von zehntausend gewöhnlich gewordener Schöpfer saugen“ im Gegensatz zu jenen „saftigen, berauschenden Beefsteaks... wie Goethe, Beethoven?“ (III, 212).

Mit diesen beiden Namen – *Goethe* und *Beethoven* –, die neue Impulse für Gombrowicz' Werk repräsentieren, wechselt die Problematik vom philosophischen Bereich auf den der Künste. Begründet ist dieser Wechsel in der von Gombrowicz konstatierten Reduktion oder Selbstbegrenzung des Geistes, die er am aktuellen Stand des europäischen Bewußtseins erörtert? „Ja, gewiß, das europäische Bewußtsein befindet sich schon seit zweihundert Jahren unter dem Zeichen der Reduktion: Kant, Marx, oder Husserl, oder Heidegger, das sind in Deutschland stufenweise Phasen dieser vorsichtigen Selbstbegrenzung des Geistes“ (III, 212). Anders als im Bereich der Philosophie existieren offensichtliche Chancen für eine Entfaltung des Geistes in der Musik und in der Literatur. Und so überträgt Gombrowicz die philosophischen Kategorien, gewonnen bei der Erörterung des Subjekt-Objekt-Verhältnisses, in den Bereich der Musik und appliziert sie auf den verehrten Philosophen verwandte Komponisten: Deshalb „ist Beethoven sub-

jektiv, Bach objektiv. Und welche Köpfe äußerten sich für den Subjektivismus! Künstler, Denker wie Montaigne oder Nietzsche...“ (III, 268). Der Beethoven wiederholt attestierte Vorzug gegenüber Bach liegt jedoch weniger in einer irrationalen Voreingenommenheit begründet, sondern in einer vergleichbaren Auseinandersetzung mit zwei Strömungen der Musikgeschichte, wie sie in der Philosophie der deutsche Idealismus und der Existentialismus darstellen. Einen ähnlichen Wandel wie in der philosophischen Auseinandersetzung erlebt Gombrowicz nunmehr auch im Bereich der Musik, deren mitdeutendes Verstehen, exemplifiziert an den Beethovenschen Quartetten, ihn zu seiner ur-eigensten Domäne, nämlich der Literatur, hinüberführt. Es ist der luzide Exkurs über „Die Beethovensche Form und ihr Drama in der Geschichte“ (II, 240 ff.), der sein Interesse an der Beethovenschen Musik und vor allem an deren Form dokumentiert. „Nicht ihn suche ich hier, das Gebäude ist nicht durch ihn angefüllt, sondern durch seine Form“, erklärt Gombrowicz, um sofort zu verdeutlichen: „Aber auch er interessierte mich – als Problem... Ich dachte: diese Musik, das ist wohl eine unserer größten Kompromittierungen auf dem Gebiete der Kunst... ihre Taten, das sind Taten einer entsetzlichen Schweinerei, die uns begegnet ist... ihre Taten, das sind Taten unserer Niederlage... und dieser alte, leichte Beethoven, das ist eine der am schwersten zu knackenden Nüsse, heute, in der Zeit Schönbergs“ (II, 241 f.).

Leichtigkeit – „Nun, denn auch in der Kunst ist nichts so schwierig wie Leichtigkeit“ (II, 242) – und Form: „Wie ja gut bekannt, ist Musik fast ausnahmslos Form, reine Form, die sich durch sich selbst entwickelt“ (II, 242) –, das sind die zentralen Fragen, sind das Problem, das Gombrowicz an der Musik Beethovens fasziniert und das er für sein literarisches Schaffen fruchtbar machen möchte. Anders ausgedrückt ist es die „Verbindung von Natur und Kunst“, so typisch-faszinierend für die Mozart-Beethovensche Epoche im Gegensatz zu der Musik Wagners, einer

„mit dem Intellekt zusammenkomplizierten Erfindung“ (II, 243) und Autokatastrophe oder die Musik aller Nachgeborenen, die einer „schweren Bodenbearbeitung“, „einem düsteren Erarbeiten im Schweiß des Angesichts von blutigen, dürrigen Früchten“ (II, 243) gleicht. In der Zeit Beethovens hingegen sieht Gombrowicz eine Phase von „glückseligen Tagen *gnädiger Form*“ (II, 244), „also heute ein schon unerreichbares Ziel“ (II, 245), dem weder Nietzsches noch Ortegas Urteil gerecht wird. Eine „grelle Fälschung und geradezu eine gröbliche Simplifikation“ (II, 246) nennt Gombrowicz Nietzsches Bemerkungen über Beethoven in der „Fröhlichen Wissenschaft“ (nicht „Frohes Wissen“, wie fälschlich die Übersetzung lautet!), denn in Beethovens Musik „erreicht die Form die höchste Stufe der Objektivierung“ (II, 246), „die einzige Musik, die der Menschheit wirklich gelungen ist, eine begeisternde“ (II, 250).

Noch einmal wird das Verhältnis von Thema und Form im musikalischen Bereich erörtert im Zusammenhang mit Brahms: „Ich denke nach über die Themen von Brahms und die Themen von Beethoven“, vertraut Gombrowicz seinem Tagebuch an. „Einen seltsamen Eindruck macht Beethoven auf dem Hintergrund dieser ständigen brahmschen Bedrohung...“ (II, 263). Stufenweise, vorsichtig, berechnend bei Brahms, von außen hereinbrechend, kühn, eroberisch bei Beethoven fügen sich Thema und Form zu einem harmonischen Ganzen. Solches mitdeutendes Verstehen Beethovenscher Musik, ja der Musik überhaupt, schärft Gombrowicz' Blick für die Krise der Kunst, ähnlich wie seine philosophischen Erörterungen den Reduktionsprozeß des europäischen Bewußtseins, die Selbstbegrenzung des Geistes enthüllten. Anhand der Musik – und hier werden neben Beethoven und Brahms auch Händel, Haydn und Bach erwähnt – verdeutlicht Gombrowicz die Krise der Kunst mit der auch für sein literarisches Schaffen wichtigen Folgerung: „doch bringt diese Krise die Krise der menschlichen Form im allgemeinen zum Ausdruck...“ (III, 36).

Dieses an philosophischen Problemen und musikalischen Impressionen geschärfte Formbewußtsein fand dann im Bereich des Literarischen seine deutlichste und greifbarste Ausprägung. Die sowohl von der deutschen Philosophie als auch von der deutschen Musik ausgehenden Impulse fanden ihre Parallelen im Bereich der deutschen Literatur, wiederum orientiert am Schaffen und in Konfrontation mit ihren bedeutendsten Repräsentanten: Kafka, Thomas Mann, Grass. Als theoretische Leitidee dieses Tagebuchs spielt sich immer wieder in den Vordergrund die Frage nach der Gattung, die Suche nach der Form seiner Aufzeichnungen, ein Bemühen, das Gombrowicz zur Lektüre der Tagebücher von Galeazzo Ciano, Stanisław Lechoń, Kafkas vor allem führt: „In diesem Hause [bei Tortoni] las ich das *Tagebuch* Kafkas. Ich schlief gegen 3 Uhr ein“ (I, 140). Diese lakonische Bemerkung über Kafkas Tagebuch aus den ersten Tagen des Jahres 1954 signalisiert Gombrowicz' Verhältnis zu *Kafka* insgesamt, das er bei der Lektüre von Kafkas „Prozeß“, den er mit der Bühnenfassung Gides vergleicht, wenige Tage später verdeutlicht: „Aber auch diesmal ist es mir nicht gelungen, dieses Buch redlich durchzulesen – mich blendet die Sonne der genialen Metapher, die durch die Wolken des Talmud dringt; aber Seite um Seite lesen – nein, das geht über die Kräfte“ (I, 165). So hat Gombrowicz vermutlich weder Kafkas Tagebuch noch dessen „Prozeß“ vollständig gelesen, gesteht jedoch paradoxerweise die eminente Ausstrahlungskraft von Kafkas Werken zu: „Einst wird man wissen, warum in unserem Jahrhundert so viele große Künstler so viele unlesbare Werke geschrieben haben. Und durch welches Wunder diese unlesbaren Werke und ungelesenen Bücher dennoch für das Jahrhundert ausschlaggebend waren und berühmt sind. Mit wirklicher Bewunderung und ungelogener Anerkennung habe ich viele Lektüren abbrechen müssen, die mich allzusehr langweilten. Einst wird es klarwerden, aus welcher widernatürlichen Ehe des Schöpfers mit den Abnehmern Werke ohne jeden künstlerischen Sex-Appeal geboren werden. Welch eine Schande! Manch-

mal habe ich den Eindruck, daß inmitten von uns Schriftstellern irgendeine Dummheit lebt, die unsere ganze Tätigkeit verdreht, gegen die wir uns nicht wehren können, weil sie immer anonym bleibt“ (I, 165). Gombrowicz' Kapitulation vor Kafkas Metapherngenialität einerseits und der Langweiligkeit andererseits hat jedoch ihre Motivation in einem Phänomen, das aufs engste mit seiner unüberwindbaren Abneigung „Gegen die Poeten“ – wie einer von Gombrowicz' berühmtesten Essays lautet – verknüpft ist: mit dem Phänomen der „poetischen Prosa“, das er im Zusammenhang mit dem Phänomen des Religiösen in diesem Essay erörtert. Beide Phänomene, entdeckt vor allem bei Broch und Kafka, bezeichnet Gombrowicz als krankhafte Symptome: „Auch in der Prosa hat diese religiöse Haltung große Verwüstung angerichtet, und wenn wir solche Werke betrachten wie zum Beispiel ‚Der Tod des Vergil‘ von Broch oder ‚Ulysses‘ oder manche Werke Kafkas, so werden wir den gleichen Eindruck erfahren – daß das ‚Hervorragende‘ und die ‚Größe‘ dieser Werke sich in der Leere verwirklicht, daß sie zu den Büchern gehören, von denen alle wissen, daß sie groß sind... die trotzdem auf irgendeine Weise uns fern, unzugänglich und kalt sind... denn sie wurden im Knien mit dem Gedanken nicht an den Leser, sondern an die Kunst oder auch an eine andere Abstraktion geschrieben. Diese Prosa wurde aus dem gleichen Geiste geboren, der den Poeten leuchtet; das ist unzweifelhaft ihrem Wesen nach eine ‚poetische Prosa‘“ (I, 398).

Solche parallelen Gedankengänge, denen wir bereits im philosophischen Bereich in der Abkehr von der Metaphysik und Hinwendung zur Existenzphilosophie einerseits und im musikalischen Bereich in der Begeisterung für Beethovensche Formvollendung begegnet sind, verdeutlichen das grundsätzliche Anliegen von Gombrowicz' Kunst: Thema und Form, Natur und Kunst, Leben und Werk in eine nahtlose Deckung, in eine fugenlose Adäquanz, in eine harmonische Rundung zu führen. Vom Gelingen oder Mißlingen dieses

Bemühens hängt aus seiner Sicht die Größe des Künstlers ab.

Beim Erscheinen der französischen Ausgabe von Bruno Schulz' Novellen „Traité des Mannequins“, mit einem Vorwort von Nadeau und Sandauer eingeleitet, wird Gombrowicz nochmals an Kafka erinnert: „Seine [Schulz!] Verwandtschaft mit Kafka kann ihm ebenso gut einen Weg bahnen als auch verschließen. Wenn man sagen wird, daß er ein Vetter mehr sei, so ist er verloren. Wenn man jedoch den eigenartigen Schimmer wahrnehmen wird, das Licht, das von ihm ausstrahlt wie von einem phosphoreszierenden Insekt, dann ist er imstande, wie geschmiert in die Phantasie einzufahren, die schon durch Kafka und seinen Stamm hergerichtet worden sind... und dann werden ihn Ekstasen von Feinschmekkern emporwerfen“ (II, 314). Vermutlich war es also nicht nur Kafkas talmudistisch gefärbte Metaphernwelt und dessen poetische Prosa, sondern ebenso die Furcht, als „ein Vetter mehr“ von Kafka zu gelten, die Gombrowicz immer wieder in eine Distanz, wenn nicht gar Abkehr von Kafka drängten. Vielleicht liegt hier, in der Furcht vor einer nachweisbaren Abhängigkeit von dem großen Prager, Gombrowicz' Distanz zu Kafkas Werk begründet, obgleich seine Freunde immer wieder verwundert fragten: „Wie ist es möglich, daß dich, einen schwierigen, raffinierten Schriftsteller, Kafka langweilt...“ (II, 323).

Doch was Gombrowicz bei Kafka vergeblich suchte, scheint er im Werk *Thomas Manns* gefunden zu haben: Inspiration zu der Formfindung für seine Tagebuchaufzeichnungen und überdies verwandte Züge einer mit seiner verblüffend übereinstimmenden Dichterexistenz: „Von allen diesen Stilen der Größe, von so vielen Meistern propagierten, war ihm vielleicht der am nächsten, den Thomas Mann während seiner langjährigen Karriere ausgearbeitet hatte. Mann hatte es nämlich fertiggebracht – im Geiste seiner Epoche – Größe mit Krankheit, Genie mit Dekadenz, Hoheit mit Erniedrigung, Ehre mit Schande auf eine engere Art als irgend jemand anderer zu verbinden, er machte sich an diese wahnsinnige Koppelung der Widersprüche mit einer ver-

trauenerweckenden Aufrichtigkeit heran... und zugleich traktierte er diesen schamhaften Widerspruch nicht als etwas widerlich Verdammenswertes, sondern eben als etwas Leidenschaftliches und Berausches und sogar Liebenswertes so weitgehend, daß ein großer Künstler in der Darstellung Manns widerlich und lächerlich, aber auch herrlich und anziehend ist... wie ein Geliebter“ (II, 161). Fasziniert von der „mannschen ‚Gerechtigkeit‘ in der Verteilung der Lichte und Schatten“, von dessen „tiefer Intelligenz in der Erfassung des Problems“ (II, 161 f.), pflegte Gombrowicz sich in Gesprächen auf ihn zu berufen, vor allem auf dessen Tonio Kröger, in dem er „frühzeitig sein Schicksal und seine Berufung herausgelesen hatte“. Doch bald gelangt Gombrowicz zu der Einsicht, daß „dieser Enthüller der Schmutzigkeiten und Armseligkeiten zerstörte und enthüllte... nur um sich selbst mit einem solideren, widerstandsfähigeren Denkmal zu versorgen, einem mehr auf Wirklichkeit und Bewußtsein fundierten“ (II, 162). Er entdeckt bei Mann eine „in Würdevollheit verliebte Rhetorik“, „eine mit der Meisterschaft schöntuende, majestätische, purpurne wie ein Kardinal“, die Gombrowicz zu dem Ausruf hinreißt: „Ah, Mann, du alte Dirne – solch ein Koketter bist du?!“ (II, 162)

Auf solcher Einsicht gründet dann Gombrowicz' Versuch, die Mannsche Position zu transzendieren: „Konnte man, sich auf Mann stützend, ihn überwinden – zu einem neuen Mann werden, einem Mann um einen Schritt weiter? Einem um eine Generation moderneren?“ (II, 162) Ein für sein Bestreben paradigmatisches Verhaltensmuster entdeckt Gombrowicz vor allem im Verhältnis Manns zu dessen Vorgängern: das Meister-Schüler-Verhältnis mit allem „biologischen Elend“ (II, 165). Sich selbst begreift der Pole als einen „Kandidaten für einen Meister“ mit der Zielsetzung, dialektisch die Größe des eigenen Meisters zu ruinieren, um sich dann auf einer „höheren Etage des Bewußtseins“ zu etablieren. Als Mittel zum Zweck dient ihm „eine neue Ehrlichkeit“, ja „sogar eine neue Schamlosigkeit“, mit deren Hilfe er „einen größeren Bruch

zwischen dem Menschen und seiner Form“ (II, 162) verkünden will. Mit der Niederschrift solcher Gedankengänge hat sich bereits Gombrowicz' „eigene Mauserung“ vollzogen: „seine Selbstverwandlung aus einem grauen, kleinen Autor zu einer Persönlichkeit, als wenn es sich nicht um ihn handle, als sei dieser Triumph lediglich die Aufbüdung einer neuen und nicht allzu bequemen ‚Form‘ – einer ‚ihm gemachten‘ und einer sogar ‚ihn verzerrenden‘“ (II, 163). Sinnfälliges, nunmehr auch in ästhetischen und literarwissenschaftlichen Kategorien greifbares Zeichen der erreichten Größe, um „sich ihr mit ganzer Lüsterheit hinzugeben, sich mit ihr zu herzen, zu berauschen, zu brüsten“ (II, 163), ist die auf der Suche nach einer neuen Form entdeckte „zweite Stimme“ in seinem Tagebuch: „die Stimme eines Kommentators und Biographen – was ihm gestattete, von sich ‚Gombrowicz‘ zu sagen, wie mit fremdem Munde. Das war, nach seinem Begriff, eine wichtige Erfindung, welche die kühle Künstlichkeit dieser Bekenntnisse maßlos potenzierte und daher eine größere Ehrlichkeit und Leidenschaftlichkeit erlaubte. Und das war etwas Neues, was er in keinem der ihm bekannten Tagebücher angetroffen hatte“ (II, 167). Auf der Suche nach einem „neuen, eigentlichen ‚Genre‘ der Größe“, das über Thomas Mann hinausführe, entdeckt Gombrowicz die Form seines Tagebuchs und die Struktur von dessen Stil: „Ein großer Stil besitzt seinen eigenen Zeremonienmeister und ebenfalls einen Vortragenden und Kommentator“ (II, 167), eine These, die aus zahlreichen Thomas Mannschen Variationen bekannt ist, am grundsätzlichsten wohl in der Beschreibung des „Geistes der Erzählung“ erörtert.

Aus der Sicht der Tagebücher scheint die Auseinandersetzung mit Thomas Mann den Kulminationspunkt jener Einflüsse zu bedeuten, die Gombrowicz aus dem Bereich der deutschen Literatur empfing. Die Berliner Phase von 1963 bis 1964, initiiert durch ein schon 1962 verzeichnetes Einladungsschreiben Walter Höllers, jedoch erst dank einem Stipendium der Ford Foundation realisiert,

brachte zwar intensive Kontakte mit der „Crème der deutschen Literatur“ (III, 132) wie Ingeborg Bachmann, Günter Grass, Uwe Johnson, Peter Weiss und anderen, aber wenig Anregung, wie Gombrowicz' Anekdoten über Grass es andeuten: „Philosophie goutiert er nicht besonders; dieses wissend, lenkte ich eine Diskussion mit ihm auf philosophische Gebiete. Darauf Grass, höflich vorgebeugt, subtil, diskret: – Entschuldigen Sie, aber meine Schwester, hier anwesend, bekommt einen nervösen Husten, wenn man mehr als sechs Philosophen auf einmal erwähnt“ (III, 160 f.). Ähnlich enttäuschend und oberflächlich blieb der Dialog mit Uwe Johnson, dem „nordischen Nordländer“, der sich „auf zwischen uns übliche Themen, also auf Tabakpfeifen, Knöpfe und Aufschläge von Jacken“ (III, 163) beschränkte. Resigniert vermerkt Gombrowicz in seinem Tagebuch: „Diese Zusammenkünfte verliefen im Sand, sei es durch Schwierigkeiten linguistischer Natur, sei es durch die Anwesenheit dritter Personen... Wir waren hermetisch, sie für mich, ich für sie, im vorhinein war bekannt: nichts, absolut nichts, und das Beste,

was man machen könnte, wäre, daß einer den anderen in Ruhe ließe. Ein wenig wie Pferde, die auf einer Wiese weiden. Aber auch wie erobersüchtige Wesen, im Zustand der Expansion, bereit, einander bei erster Gelegenheit zu fressen“ (III, 163). Mit diesem dissonanten deutsch-polnischen Dialog, nochmals getrübt durch die unselige Intervention Hans Mayers als Juror zur Verleihung des für Gombrowicz vorgesehenen Prix Formentor (III, 186), nimmt „der jüdische König“, wie man ihn in den Warschauer Cafés nannte, Abschied von der literarischen Landschaft Deutschlands, die er in seinen 1965 erschienenen „Berliner Notizen“, dem „Tagebuch der Navigation“ auf dem Meer, das er „Bersee“ nannte, ausführlich beschrieb: zum Ärger seiner Gastgeber. Im südfranzösischen Vence findet dann der ewige Emigrant, für den Emigration das „Eintauchen in die Welt“ (I, 71) war, eine geistige Zuflucht. Hier erreicht den Todgezeichneten die ersehnte Nachricht von der Auszeichnung mit dem begehrten Prix Formentor (1967) und wenig später der Tod: im Juli 1969.

Ernst Josef Krzywon