



MODELL ROMANTiK
Variation · Reichweite · Aktualität

Anja Burghardt

Nachklänge der Romantik in Witold Gombrowicz' *Ferdydurke*

Publikation

Erstpublikation als *Wissenschaftlicher Impuls* auf der Plattform „Gestern | Romantik | Heute“

Vorlage: Anja Burghardt

ORCID-Nummer: 0000-0001-5215-9599

URL: <https://www.gestern-romantik-heute.uni-jena.de/wissenschaft/artikel/nachklaenge-der-romantik-in-witold-gombrowicz-ferdydurke>

Veröffentlicht zuerst am 18. April 2023

Herausgegeben von Sandra Kerschbaumer, Romy Langeheine und Alexander Pappe

DOI: 10.22032/dbt.58655

Lizenz:



Empfohlene Zitierweise

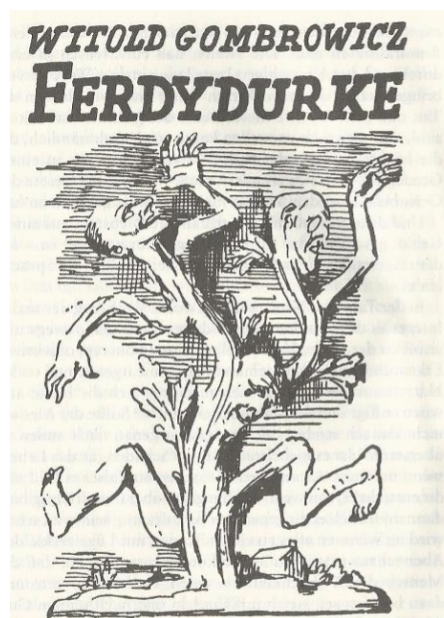
Beim Zitieren empfehlen wir nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse sowie die DOI anzugeben:

Anja Burghardt: Nachklänge der Romantik in Witold Gombrowicz' *Ferdydurke*. In: *Gestern | Romantik | Heute*. <https://www.gestern-romantik-heute.uni-jena.de/wissenschaft/artikel/nachklaenge-der-romantik-in-witold-gombrowicz-ferdydurke> (Datum Ihres letzten Besuchs). DOI: <https://doi.org/10.22032/dbt.58655>.

Nachklänge der Romantik in Witold Gombrowicz' *Ferdydurke*

Anja Burghardt

Die Erstausgabe des Romans *Ferdydurke* erschien 1937 in Warschau mit diesem Titelbild von Bruno Schulz (datiert auf 1938). Da Witold Gombrowicz später nur punktuell Änderungen für eine zweite Ausgabe (von 1957) seines Erfolgsromans vorgenommen hat, betrachte ich den Roman als einen Text aus der Zwischenkriegszeit. [1] Schulz' Zeichnung auf dem Buchumschlag erfasst diesen großartigen Text: Die ineinander übergehenden Figuren, die sich zudem zu einem Baum fügen (oder wäre es richtiger zu sagen, dass sie aus einem Baum herauswachsen?), weisen auf einige Charakteristika des Romans hin: das Groteske, Absurde, das Uneindeutige sowie (stete) Veränderung, Wandel oder Werden und eine Infragestellung personaler Identität. Die Unmöglichkeit der Festschreibung wird also bereits in der Titelillustration unterstrichen und sie durchzieht den Text, der getragen ist von dem Verhältnis von Teilen und Ganzem, von Schrumpfen und Wachsen, dem Nichtigen (oder der Kleinheit) gegenüber einer (überwältigenden) Größe. Das eine schlägt in das andere um, wenn sich beide nicht derart wechselseitig bannen, dass jegliche Bewegung unmöglich wird, auflösbar nur durch einen radikalen Bruch, der allerdings nie zu einem vollkommenen, befreienden Ausbrechen führt. Auch das spielt der Roman in immer neuen Handlungssträngen, in Episoden und Einschüben durch. Der Titel *Ferdydurke* ist eine Wortschöpfung, die an den Namen Ferdinand erinnert, allerdings nicht eindeutig auf ein Geschlecht schließen lässt; Anklänge von Ganoven finden sich hier, ebenso von Komischem und Dummlichem.



Cover des Romans *Ferdydurke*.
© Fischer Taschenbuch 2004, S. 343.

Den Roman durchziehen einige explizite Verweise auf kanonische Texte der polnischen Romantik. Aber nicht nur deshalb soll der Text von Witold Gombrowicz in das Zentrum einer Analyse gerückt werden. Das Fragment (ursprünglich als Bruchstück), die romantische Idee fragmentarischen Schreibens bietet einen Anknüpfungspunkt, der über diese intertextuelle Ebene hinausweist; hinzu kommt das im Roman zentrale Charakteristikum der Unreife, das – verstanden als eine Widerständigkeit gegen das Einhalten normativer Rahmen – einen Bezug zur Romantik bietet. In diesem Zusammenhang möchte ich der Frage nachgehen, inwiefern Gombrowicz' Roman eine letztlich der Romantik verpflichtete Suche nach Ganzheit (inklusive der des Fragments) in dem Sinn darstellt, dass allein diese die Abhängigkeit vom Gegenüber aufheben könnte. Entlarvt als Ding der Unmöglichkeit, wird sie im erzählenden Vollzug dieser Suche doch zu einem wesentlichen Moment des Romans. In einer radikalen Verkehrung des Fragments ins Körperliche, in Handlungen und Begegnungen, die immer zum Ganzen weiterführen (können) und in der Umkehrung, dass jedes Ganze in Teile zerstückelbar ist, hebt Gombrowicz Maßgaben von literarischer Norm aus. Überschritten werden so die Grenzen von Vernunft und Rationalität, was sich insbesondere in den vielen Spielarten des Grotesken niederschlägt – häufig voller Komik, Sprachwitz und Erzähllust, wenngleich diese auch jederzeit ins Abgründige und Abstoßende führen können.

Vor dem Hintergrund der Frage, inwiefern sich in diesem Roman die Romantik (über die Zitatebene hinaus) als durchaus tragende Referenz erweist, möchte ich kurz den Roman skizzieren. Auf einen Abschnitt zur metapoetischen Ebene des Romans folgen dann einige explizite Romantik-Verweise, ehe ich im Abschnitt „Wechselseitige Bannungen“ dieser Erzählweise weiter nachgehe.

***Ferdydurke* als Nicht-Entwicklungsroman**

Es scheint kaum möglich, den Roman sinnvoll in wenigen Worten zu umreißen. Vielleicht so viel: Als Hauptfigur lässt sich Josi [2] benennen, der – eigentlich dreißig Jahre alt – von dem „Pauker“ T. Pimko in einen siebzehnjährigen Schuljungen verwandelt wird. Derart „verjüngt“, durchleidet er Schulstunden und wird in die Rivalitäten von zwei Gruppen in der Schulklasse genauso hineingezogen wie in eine Verliebtheit zu Suta Jungiewicz, der Tochter seiner Quartiergeber. Der Ausbruchversuch aufs Land mit seinem Klassenkameraden Knyllus endet ebenso im Desaster wie der Rückkehrversuch in die Stadt: Gemeinsam mit einer jungen Frau, Sophie, entflieht er dem Kampf auf einem Gutshof zwischen der (ihm verwandten) Adelsfamilie und der Dienerschaft. Die sich auf dem Weg entwickelnde Beziehung zwischen dem Protagonisten und Sophie folgt dem gesellschaftlichen normierten Liebesgespräch, dem der Protagonist ebenso wenig entkommen wie er es ertragen kann. Der Schluss von *Ferdydurke* bringt das auf den Punkt:

„Denn es gibt keine Flucht vor der Fresse, außer in eine andere Fresse, und vor dem Menschen kann man sich nur in die Umarmung eines anderen Menschen retten. [...] Jagt mich, wenn ihr wollt. Ich fliehe mit der Fresse in den Händen.

*Schluss und bumm,
Wer das liest, ist dumm!“* (S. 354)

Im Roman wird die Fresse mit Spuren emotionaler Erlebnisse verbunden, die sich der Außenwelt mitteilen können. Mit diesem Ende des Romans tritt eine Perspektive auf die Haupthandlung hervor, nämlich eine satirische Brechung des Entwicklungsromans: Josis Stationen sind durch Wege miteinander verbunden, in denen ein (Wieder-)Erwachsenwerden angelegt sein könnte, das aber verweigert wird. An dessen Stelle tritt, pointiert über die „Fresse in den Händen“, ein Beharren auf der eigenen Widerborstigkeit.

Der Protagonist Josi ist ein Autor, „Held“ der eben skizzierten Handlung. In diese Erzählebene sind zwei Kapitel eingefügt („Philidor mit Kind durchsetzt“ und „Philibert mit Kind durchsetzt“); ihnen vorangestellt ist jeweils ein Vorwort mit explizit metapoetischen Reflexionen (s. u.). Bestenfalls über einzelne Motive eingebunden, finden sich auch hier die erwähnten Wechsel-Verhältnisse. Aus „Philidor mit Kind durchsetzt“ möchte ich mit einem Beispiel für das Verhältnis von Teil und Ganzem beginnen, bei dem zugleich ein wechselseitiges Ineinandergreifen zutage tritt.

Dem Meister der Analyse, Anti-Philidor, ist es gelungen, seinen Opponenten, den Meister der Synthese, Prof. Philidor, herauszufordern. Und zwar glückt es ihm, dessen über alles geliebte Ehefrau derart mit Blicken und Worten zu zerlegen, dass sie unentrinnbar dem Tod ausgeliefert scheint und in wachsender Auflösung begriffen im Krankenhaus liegt. Philidor ist als Ausweg eine Backpfeife eingefallen, die gewissermaßen ihrer Natur nach rundheraus synthetisch wirke. Da allerdings Anti-Philidor seine Wangen mit Blumen und Vögeln tätowiert hat, so dass eine Backpfeife dem Schlag auf eine Mustertapete gleichkäme, erweist es sich als sinnlos, dass der Professor seinem Kontrahenten eine solche verpasst. Stattdessen versucht er nun, den

Analytiker derart zu reizen, dass dieser ihm selbst eine Backpfeife gibt. Der gewählte Weg: die Geliebte Anti-Philidors, Flora Gente, zur Synthese zu bewegen. Flora Gente erscheint nahezu als Inbegriff der Analyse, denn schon allein in ihrer äußeren Erscheinung ist sie weniger eine Person als vielmehr „fünfzig Einzelstücke“ (S. 135). Der erste Versuch scheitert, kostet den Professor allerdings bereits einige hundert Zloty. Schlussendlich gelingt es ihm allerdings, Flora Gente zur Synthese zu bewegen; er erhält daraufhin die erhoffte Backpfeife von Anti-Philidor und die Frau von Philidor erlebt mit ihrer wieder erfolgenden Synthese eine Genesung.

Das Duell zwischen Philidor und Anti-Philidor am nächsten Tag (die Satisfaktion für die Backpfeife) werden die beiden Frauen allerdings nicht überleben. Die symmetrische Situation der Duellszene bringt es mit sich, dass sich „alles, ich betone es, [...] nach der Symmetrieachse abspielen [musste]“ (S. 141). Nach dem ersten Fehlschuss durch Philidor scheint die Symmetrie für einen Moment durchbrochen: „Und da hob der Analytiker seinerseits die Hand, zielte auf das Herz des Gegners. [...] Doch plötzlich, in einem Augenblick, winselte der Analytiker leise, heulte auf, trat ein wenig zur Seite, wich mit dem Pistolenlauf von der Achse ab und schoss unversehens seitwärts – und wohin? – auf den kleinen Finger von Frau Professor Philidor, die zusammen mit Flora Gente etwas abseits dastand. Der Schuss war der Gipfel eines Meisterschusses! Der Finger fiel ab. Frau Philidor hob erstaunt die Hand zum Mund. Wir Sekundanten verloren für einen Moment die Selbstbeherrschung und stießen einen Aufschrei der Bewunderung aus.“ (S. 141f.)

Doch anstatt, dass Philidor das Abweichen von der Symmetrieachse durch seinen Opponenten für eine Auflösung der Situation nutzt, schießt er nun ihm nach. Und – gebannt in die absolute Symmetrie – verliert ebenfalls Flora Gente den kleinen Finger; auch sie hebt die Hand zum Mund, abermals schreien die Sekundanten vor Bewunderung auf und so fort. Das Duell dauert so lange an, bis alle Patronen aufgebraucht sind; die beiden Frauen haben bis dahin sämtliche Gliedmaßen verloren: „Beide Rümpfe sanken tot zu Boden.“ (S. 143) Von nun an schießen die beiden Meister mit harmloseren Dingen als Kugeln aus Pistolen, ziehen so durch die Welt und haben Analyse wie Synthese gänzlich vergessen. Angesprochen auf die früheren ruhmvollen Zeiten geistiger Großtaten, antwortet Philidor, dass er sich an das Duell erinnere: „... war ein schönes Geknalle!“ Auf das Erstaunen, er spreche ja wie ein Kind, entgegnet er nur: „Alles ist mit Kind durchsetzt.“ (S. 144) Die Aussage selbst ist ein weiterer Verweis auf die Unmöglichkeit von Einheit. Zugleich ist die unweigerliche Allgegenwart des Kindlichen (zumal gelesen als eine Spielart von Unreife) ein wesentliches Thema des Romans.

Nach diesem Beispiel für wechselseitige Bedingtheit ist zunächst eine Bemerkung zur metapoetischen Ebene des Romans nötig. Diese bleibt nicht ohne – fast möchte man sagen: romantische – Ironie.

Die metapoetische Dimension von *Ferdydurke*

Das metapoetische „Vorwort zu Philidor mit Kind durchsetzt“ warnt explizit davor, allzu sehr nach einer Ganzheit des Romans und Querverweisen zwischen den einzelnen Teilen zu suchen. Letztlich, so führt das Ich dieses Vorworts aus, lohne es mit Blick auf die meist unaufmerksamen Leser – die in der Lektüre zudem (und womöglich an entscheidender Stelle) unterbrochen werden – nicht, sich um das Schaffen eines Ganzen zu mühen. Auch beschränke es den Autor in der Gestaltung des Textes. Was als großartiges Ganzes gerühmt werde, könne einem eher zufällig gewählten Anfangston geschuldet sein. Auch auf die Gefahr hin, in die Falle der Hinweissuche zu tappen, werde ich im Folgenden einige Parallelen zwischen Szenen nachgehen, weil hier der eingangs skizzierte Erzählprozess hervortritt, der von der – so fraglos als unerreichbar offengelegten – Sehnsucht nach völliger Eigenheit getragen ist.

Immer wieder sind Reflexionen über das Schreiben eingeschoben, so dass sich die möglicherweise verschiedenen Ich-Erzähler, Josi in der Haupthandlung, Anton Zischak in „Philidor mit Kind durchsetzt“, als Autoren-Figuren lesen lassen. In welchem Verhältnis sie zueinander stehen und wie genau sie im Roman zu verorten sind, wäre eine Diskussion für sich. Aber mit ihnen erhält der Roman eine metapoetische Dimension. Dabei erlauben die thematisierten Defizite ebenso wie alle Figuren und Szenen keine Überhöhung des Künstlers als genialer Welterschöpfer. Im Gegenteil: gefordert wird die Kunst des Unvollkommenen. Schließlich könne nur dann Kunst entstehen, wenn es die Möglichkeit der (weiteren) Entwicklung gibt. In einer Passage im „Vorwort zu Philidor mit Kind durchsetzt“ sind es explizit „das Weisheitsgetue und Begeistertsein der Kenner in Konzerten und auf Dichterlesungen, die Initiationsriten, Wertungszeremonien, Tiefsinnsdiskussionen“ (S. 111) und andere Momente des Kunstbetriebs, die abgelehnt werden. Doch eigentlich problematisch ist das Streben derer, die sofort vollendete Künstler sein möchten: „Aber beachtet, und hier liegt der Hund begraben, dass ihr noch keine Chopins oder Shakespeares seid – dass ihr noch nicht vollauf geworden seid als Künstler und Priester der Kunst – dass ihr in der jetzigen Phase eurer Entwicklung höchstens Halb-Shakespeares und Viertel-Chopins seid (oh, verfluchte Teile!) – und dass deshalb eine derartige Anspruchshaltung lediglich eure armselige Unzulänglichkeit bloßstellt [...]. Glaub mir: Es besteht ein großer Unterschied zwischen dem Künstler, der sich bereits verwirklicht hat, und dem Haufen von Halbkünstlern und Vierteldichtern, die sich erst verwirklichen möchten. [...] [I]hr, statt euch Konzeptionen nach eigenem Maß und nach der eigenen Wirklichkeit zu schaffen, schmückt euch mit fremden Federn – und deshalb werdet ihr zu Aspiranten, die ewig das Ziel verfehlen [...], ihr Diener und Nachahmer, Vergötterter und Verehrer der Kunst, die euch im Vorzimmer schmoren lässt.“ (S. 111f.)

Im Zusammenhang mit solchen Fragen, was Kunst ausmacht, verwirft der Ich-Erzähler hier „all die kanonischen Konstruktionsregeln“ (S. 107). In Gombrowicz' Roman findet das durch die oben beschriebene Kapitelfolge eine Umsetzung. Des Weiteren sind Dialog-Sequenzen eingeschoben, die wie ein Dramentext gesetzt sind, es gibt Protokolle und im „Vorwort zu Philidor mit Kind durchsetzt“ wird das eigene Schreiben als Feuilleton-Stil bezeichnet. Im „Vorwort zu Philibert mit Kind durchsetzt“ folgt eine ganz Liste von Gattungen und Stilen, die der Text darstelle. Hier spielt zweierlei hinein: Zum einen ist der Roman durchzogen von Reflexionen über die Form, im ersten Kapitel beispielsweise mit dem Ausruf von Josi „Ach, die eigene Form schaffen!“ (S. 37). Das verbindet er mit dem Wunsch des Schreibens eines eigenen Werkes, „eines Werks genau wie ich, mit mir identisch, direkt aus mir hervorgehend“ (ibid.). Der Begriff der Form ist nicht auf die Literatur beschränkt, sondern wird auch auf das (fiktionale) Leben bezogen. [3] Zum anderen dürfte für diese Tonwechsel wesentlich sein, dass jeder Anfang eine Festlegung für alles Weitere impliziert. Ist das für zwischenmenschliche Begegnungen zentral, weil es sich als unendlich schwer erweist, den damit gesetzten Rahmen zu durchbrechen [4], reflektiert er kritisch den Anspruch auf Konstruktion: Beruhend auf Eliminierung „bedingt [der Anfang] das Ende, das Ende – den Anfang“ (S. 108).

Angesichts der Häufigkeit metapoetischer Reflexion in der Romantik könnte man hierin einen Nachklang sehen, zumal in Verbindung damit, dass erzählte Wirklichkeit und Schreiben immer wieder ineinander verschwimmen. In der wechselseitigen Durchdringung von Erzählprozess, Erzähltem und metapoetischem Kommentar liegt die Widersprüchlichkeit des Romans mitbegründet, was insofern eine Öffnung zur romantischen Ironie darstellt, als sich diese der Eindeutigkeit und damit einer letzten Fixierung entzieht und so zu steter Neu-Lektüre einlädt. [5] Spielerisch pointiert wird das im zweiten metapoetischen Kapitel, „Vorwort zu Philibert mit Kind durchsetzt“ („das Gesetz der Symmetrie verlangt es“, S. 249), wenn eine Begründung oder Zielsetzung für das Schreiben (der „Hauptgedanke[...], aus dem alle anderen Gedanken für dieses Buch hervorgehen“, S. 249) wortreich in langen Wortlisten letztlich verweigert wird

(S. 250–255). Unterstrichen wird so die Zweckfreiheit der Kunst – und die dürfte nur in radikal neuen Schreibweisen erreicht werden können. Zumindest war das auch ein Ziel der Romantik.

Explizite Romantik-Verweise

Einer der Verweise auf die Epoche findet sich in dem ersten Versuch, Flora Gente zur Synthese zu bewegen. Hier sind zehn Zloty Teil der genannten Geldsumme, die Philidor dafür bezahlt, dass er Flora Gente die ersten beiden Gesänge von *König-Geist*, dem vielleicht rätselhaftesten Poem des romantischen Dichters Juliusz Słowacki, vorliest. Allein einzelne Grundcharakteristika dieses Poems scheinen manche Züge von Gombrowicz' Roman kaum besser auf den Punkt bringen zu können: Es ist Fragment geblieben, wenn auch die ersten beiden Gesänge in einer weitgehend endgültigen Fassung vorliegen. [6] Thematisch erzählt es – in Ich-Form – eine lange Sequenz von Lebensphasen eben des König-Geist. Die einzelnen Lebenszeiten des Ich, die sich über Jahrhunderte erstrecken und mit steten Wandlungen eine Fluidität des Ich bedingen, sind gleichermaßen von Schönheit wie von Gewalt geprägt. Dieses Poem lenkt einmal mehr den Blick auf das bereits angedeutete Werden und Wandeln als wesentliche Aspekte in *Ferdydurke*. Darüber hinaus treten Teile und Ganzes für Słowackis Poem aufgrund der Platzierung des Verweises inmitten von verschiedenen Duellszenen prominent hervor: Einem ersten Duell der Blicke folgt eines der Worte, ehe – nach der Backpfeife – ein Duell mit Pistolen erfolgt. Und ähnlich wie der Poem-Verweis also wohlüberlegt eingefügt scheint in diese Sequenz, sind auch die beiden Kapitel „Vorwort zu ...“ und „Philidor mit Kind durchsetzt“ so platziert, dass aufmerksame Leser*innen kaum umhinkönnen, Parallelen und wiederkehrende Motive mit denen der „Haupthandlung“ zu verknüpfen. Beispielsweise verfehlt ein Pflaumenkern, den ein Mann aus dem obersten Stockwerk wirft, Pimko, was Philidor und den Analytiker in Erinnerung ruft, die vom Balkon aus Passanten auf die Hüte spucken. Einer der beiden Duellanten wird so zu einer (gänzlich unwichtigen) Nebenfigur in der Haupthandlung. Darüber hinaus trennen die beiden Philidor-Kapitel als Duelle markierte Kämpfe zwischen den Jungen in der Schule auf der zentralen Handlungsebene.

Die Nennung von *König-Geist* lässt sich zudem als ein Rückverweis auf das erste Kapitel lesen. T. Pimko hat Josis angefangenes Manuskript entdeckt, liest es gegen dessen Willen und fragt ihn schließlich, was denn das „schon wieder für ein Geist“ sei. „Mein eigener!“, antwortet Josi (S. 40). Das kann der Pauker nicht stehenlassen und geht allerlei Arten des Geistes durch: Den vaterländischen, den von König Ladislaus, den des guten Geschmacks etc., ehe eine Wissensprüfung erfolgt, die mit lateinischen Flexionen endet. Die engen Grenzen des zulässigen Gegenstandes und der tolerierten Schreibweise von Literatur, die Pimkos Prüfung deutlich macht, werden in den Szenen in der Schule auf die Spitze getrieben. Słowacki ist Unterrichtsstoff; der entsetzliche Stumpfsinn verbreiteter Romantik-Rezeption wird hier apostrophiert: „Also warum erweckt Słowacki in uns Entzücken und Liebe? [...] Warum schwillt in uns Begeisterung, wenn wir die heroischen, ehernen Strophen von *König Geist* hören? [...] Darum meine Herren, weil Słowacki ein großer Dichter war.“ (S. 69f.) Die weitere Schulstunde verläuft in mehreren Phasen: Alle Schüler vergehen vor Langeweile über den Wiederholungen, dass Słowacki Entzücken, Liebe, Weinen, Begeisterung hervorruft, weil er ein großer Dichter war, bis schließlich ein Schüler einwendet, dass ihn die Texte beim besten Willen nicht entzücken. In seiner Verzweiflung wendet sich der Lehrer an den Musterschüler, der gehorsam zu einer längeren Ausführung ansetzt, zu rezitieren beginnt und mit seinem schönen Vortrag auch zunächst Begeisterung wecken kann. Nach einer Viertelstunde allerdings wird das für alle Schüler zunehmend zur Qual. Selbst „die Wirklichkeit, auch gemangelt, auch ermattet, zerknüllt und abgerissen“ (S. 76), wird davon in Mitleidenschaft gezogen. Nur die Schulklingel kann daraus erlösen. Die damit unterstrichene Kritik an der Rezeption des Dichters, nicht so sehr an dessen Kunst, ist Teil einer gesellschaftskritischen Ebene, die u. a.

über Zitate und Anspielungen den Text durchzieht. Auf Słowackis Werke gibt es eine Reihe von Anspielungen, teils über Zitate in die Erzählstimme eingebunden. Das gilt auch für ein Zitat von Zygmunt Krasiński, einen weiteren kanonischen Dichter der polnischen Romantik, das hier erstmals in den Text eingefügt ist: Die Wirklichkeit „*verwandelte sich sacht einmal in die Welt als Ideal, lass mich träumen, lass mich träumen!*“ [7]. Es kehrt im Weiteren mehrfach wieder. Einmal ist es verbunden mit der Unmöglichkeit, Wahrheit und Täuschung auseinanderzuhalten.

Erwähnung finden außerdem der Nationaldichter Mickiewicz, der Historiker und Politiker Joachim Lelewel sowie Cyprian Norwid, der erst posthum als wichtiger Autor der Romantik verehrt wurde. Darüber hinaus gibt es Verweise auf zeitgenössische Autoren von Gombrowicz, zudem auf Shakespeare, Dante u. a. Die Romantikverweise nehmen allerdings einen beachtlichen Stellenwert ein. Die Integration von Allusionen auf aktuelle Gesellschaftsdebatten – ein Charakteristikum der polnischen romantischen Literatur, insbesondere nach 1830 – zusammen mit der Vielfalt an Anspielungen und punktuellen Affirmation romantischer Dichtung legt es nahe, deren Bedeutung für den Roman insgesamt zu betrachten. Bezogen auf die Spannung zwischen Ganzem und Fragment, lässt sich die Sehnsucht nach Eigenheit insofern als ‚Ganzheit‘ lesen, als nur dann die gegenseitigen Beeinflussungen ausbleiben können. Wesentlich für den Roman ist dabei allerdings, dass diese Ganzheit losgelöst wird von Vollkommenheit. Meines Erachtens bietet dafür die Erzählweise einen Anhaltspunkt, wie im Weiteren dargelegt werden soll.

Wechselseitige Bannungen

Wie oben über das Duell zwischen Philidor und Anti-Philidor geschildert und für die Szene in der Schule angedeutet, ist der Roman davon geprägt, dass Figuren derart in Wechselverhältnisse geraten, dass sich zwischen ihnen ein von einem bestimmten Ideal, einer Verhaltensweise oder Grundannahme getragenes Verhältnis etabliert, das kaum zu durchbrechen ist. Gombrowicz spielt das für die Generationen, für Gesellschaftsschichten, politische Haltungen, für jede Figur durch, aber auch für eine gegebene Atmosphäre wie die Langeweile in der Schule. Beispielsweise wird es in der Schule darüber deutlich, dass die Kinder und Jugendlichen von den Müttern von der anderen Seite des Zauns beobachtet werden, dabei aber selbst auch immer wieder hinübersehen, um sich des Gesehenwerdens zu versichern. Als Pimko Josi zur Familie Jungiewicz bringt, tritt die wechselseitige Bedingtheit in jeder der Figurenkonstellationen hervor, ehe es in den weiteren Kapiteln in gesellschaftliche Einstellungen (die neuzeitliche Modernität steht hier dem Altmodischen gegenüber) und den Habitus übergreift. Auf dem Land spitzt sich die Opposition hinsichtlich der Gesellschaftsschichten zu: „Wahrhaftig, nur durch die Dienerschaft, durch Lakai, Kutscher und Zimmermädchen, lässt sich der Kern des Landadels erkennen. Ohne den Lakaien verstehst du den Erbherrn nicht. Ohne das Zimmermädchen dringst du nicht in die Geistesgattung der Landadelsfrauen, in die Tonart ihrer edlen Regungen ein, und der Jungherr leitet sich von der Magd her.“ (S. 298)

Solche Verinnerlichungen, bei denen das eigene Verhalten davon bestimmt ist, wie man selbst das Gegenüber sieht, was man sich von ihm erwartet und wie man die (im anderen entdeckten) Erwartungen (die selbstverständlich eigene Mutmaßung bleiben) sich selbst zu eigen macht, kommen bei länger anhaltenden Beziehungen zum Tragen; sehr deutlich etwa in Josis Verhalten gegenüber Suta, nachdem es Pimko doch geglückt war, den Protagonisten verliebt zu machen. [8] Plastisch wird es auch in einer Situation auf dem Landgut des Nachts, als Josi sich mit dem Bauernbengel, den er entführen soll, vor seinem Onkel im dunklen Zimmer versteckt. Wesentlich sind zunächst gar nicht so sehr die einzelnen Figuren, sondern vor allem das Gefühl der Angst, das dazu führt, dass alle in eine völlige Reglosigkeit verfallen, aus die

sie wiederum nur jemand von außen befreien kann. „Philibert mit Kind durchsetzt“ erzählt eine Abfolge absurder Handlungen bei einem Tennismatch, bei der sich impulsive Handlungen und Missverständnisse wechselseitig bedingen. Die Frage nach den Handlungsmöglichkeiten steht in Verbindung mit der Gegenüberstellung von einem Handeln mit Idealen und einem Handeln allein aus sich selbst heraus, das in den Duellen besonders explizit wird. Bis zu einem gewissen Grad scheint ein verinnerlichtes Ideal vor einem ganz unmittelbaren Einfluss des Gegenübers zu immunisieren, es kann aber jederzeit kippen (Herr Jungiewicz ist ein plastisches Beispiel dafür, der – einmal ins Kichern geraten – aus seiner Albernheit nicht mehr ausbrechen kann). Zugleich ist ein Ideal als etwas, das die eigene Persönlichkeit bestimmt, denkbar weit entfernt von Josis Sehnsucht nach seiner ureigenen und unabhängigen Individualität.

Damit ist eine Eigenheit des Romans angelegt, nämlich der Fokus auf Szenen und Konstellationen. Schon zu Beginn des Romans tritt das hervor, wenn sich in Josis halbwachen Zustand die (imaginierte?) Präsenz seines Doppelgängers drängt. Der Roman erzählt so gesehen in erster Linie Beziehungsgefüge. Jede von den Beziehungen der Personen und ihrer Umgebung bestimmte Situation stellt gewissermaßen ein Ganzes dar, zerfällt aber zugleich in die „Teile“ der Figuren, manchmal auch die Schauplätze und ist somit bestimmt von einer Vielfalt an Elementen. Jede Veränderung kann zur Änderung der Situation führen. Gewendet auf die Figuren: Innerhalb der Situationen treten – je nach Gegenüber – andere Eigenschaften hervor; diese synthetisieren sich nur vereinzelt zu greifbaren Persönlichkeiten. Josis Tante beispielsweise kann mit ihren Bonbons alles und jeden besänftigen. Sutka mit ihrer verinnerlichten Modernität hat das Potenzial dazu, aber auch sie endet in dem Knäuel von miteinander Kämpfenden bei den Jungiewiczs, die Josi hinter sich lässt. Bei der Flucht von seinen adligen Verwandten lässt Josi abermals ein Knäuel zurück – ein amorphes Gefüge nicht mehr separierbarer Teile. In beiden Fällen handelt er für einen Augenblick selbstbestimmt. So gesehen lässt sich die Erzählweise des Romans als die ersehnte Form, die eine Lebendigkeit beibehält, auffassen: Denn in festen Beziehungsmustern, die am offensichtlichsten im Verhältnis zwischen Adel und Dienerschaft zutage treten, wird eine Individualität gegenübergestellt, die sich nicht einem Ideal (im weiten Sinn) verschrieben hat. In all ihrer Unreife bleibt sie auf der Suche.

Das Spannungsfeld zwischen Fragment und Ganzem habe ich als Ausgangspunkt für eine Annäherung an Gombrowicz' Roman über die Romantik gewählt und verbunden mit dem steten Wandel, der mit dem Fokus auf Konstellationen in engem Zusammenhang steht. Mit Blick auf die Erzählweise kann diese Epoche für *Ferdydurke* zudem insofern als ein positiver Bezugspunkt gelesen werden, als sie so sehr mit einer Überschreitung des Rationalen bzw. Vernünftigen und mit Transgressionen des Normierten verbunden ist. Denn das Erzählen in dem Roman gründet in dem Wissen, dass es unmöglich ist, von der Präsenz anderer Menschen unbeeinflusst zu bleiben. Stets sind die Einzelnen Teil größerer Gefüge. Dieser im Roman unterstrichene Sachverhalt erlaubt aber auch eine Umdeutung, nämlich sich mit dem Fragment, dem Unvollständigen zu begnügen. „Noch ein Schluck aus dem Kelch des Teilchens“ (S. 108) heißt es als Variante zum „Kelch der Kleinheit“ (S. 107). In dem Moment, wo Unvollständigkeit – und damit: Unvollkommenheit, Unreife – ihre Berechtigung zugestanden wird, eröffnen sich neue Möglichkeiten. Das wiederholte Einsetzen des Erzählens an dem genannten Punkt der Befreiung aus dem Einfluss des Gegenübers unterstreicht das. Gewissermaßen zeichnet sich in dieser Erzählweise eine – möglicherweise kindliche / kindische – Sehnsucht nach gänzlicher Autarkie ab, gefasst in ein schier unerschöpfliches Spektrum von „Unreife“ und Unvollkommenheit (weil immer nur Teil). Das Kind als Mittlerfigur zu den unzugänglichen Sphären der Erwachsenen in der romantischen Poetik bietet so eine weitere Einladung zu der Verbindung mit der Romantik.

Im Aufbau zeigt sich die Akzeptanz des Teils insofern, als sich der Roman tatsächlich einer Ganzheit entzieht. Wie eingangs skizziert, fügen sich die Einzelsequenzen nicht zu breiter angelegten Entwicklungen oder gar einer Gesamthandlung. Vielmehr weisen die Kapitel Analogien auf und stehen in Parallel-Verhältnissen zueinander, für die es unsinnig scheint, sie als Teile einer erzählerischen Gesamtkomposition zu lesen: Wie zitiert, bricht der Roman nach Josis Flucht mit einer Leseranrede – zudem eine latente Beleidigung – ab. Im Erzählen also tritt ein von kindlichem Trotz geprägtes Streben nach Eigenheit hervor, das ganz Neues eröffnet: Denn gerade das Kindische, das (noch) nicht in Schablonen verfestigt ist, kann sich den einander wechselseitig bedingenden Verhaltensweisen und Abfolgen von Handlungen entziehen oder auch etwas von ihnen herausgreifen und sich entwickeln lassen. Dass das Potenzial dazu immer gegeben ist, formuliert Philidor: „Alles ist mit Kind durchsetzt.“ (S. 144)

Anmerkungen

[1] „Nota wydawcy“, in: Witold Gombrowicz: *Ferdydurke*, hg. von Jan Błoński, Kraków [u. a.] 1986, S. 256–272, hier S. 257f. Eine deutsche Übersetzung der abweichenden Passage dieses Kapitels von der ursprünglichen Fassung von 1937 findet sich in der (von Rolf Fieguth im Rahmen der Werkausgabe von Gombrowicz herausgegebenen) Übersetzung des Romans von Walter Tiel (München [u. a.] 1969). Hier verwende ich die dem Original sehr viel nähere Neuübersetzung von Rolf Fieguth, Zürich 2022, auf die sich alle Seitenangaben in Klammern beziehen.

[2] Im Polnischen Original ist sein Name Józio, in der älteren Übersetzung ins Deutsche von Tiel heißt er „Jozio“. Fieguth nimmt für die deutschen Namensversionen Gombrowicz' eigene Übersetzungen für die spanische und französische Ausgabe zum Vorbild (vgl. die Liste mit Erläuterungen im Fall sprechender Namen S. 359f.). Hier wird durchweg diese Namensgebung verwendet; von den hier erwähnten Figuren ist die Differenz bei „Knyllus“ (Mjentus in der alten Übersetzung), bei der Familie Jungiewicz (Jungmann) und Sophie (Zofia bzw. Zosia) signifikant.

[3] Beispielsweise wird das deutlich, als Josi Suta beobachtet: „Wie ich dastand, merkte ich, dass ich wieder nicht wusste, [...] wie ich an sie herankommen sollte – sie war immer noch strengstens abgegrenzt und abgeschlossen, ein höllisches Ding, diese deutliche und präzise Kontur menschlicher Form, diese kühle Linie der Absonderung – die Form!“ (S. 167f.)

[4] Um auch hier ein explizites Beispiel anzuführen: Als Pimko Josi zu den Jungiewicz bringt, treten schnelle Urteile, wechselseitige Erwartungen und die daraus entstehende Dynamik für alle Figuren hervor. Da heißt es: „... alles kam auf den ersten Akkord an, denn den ersten Akkord wählen wir selbst, das Weitere ist dann nur noch die Konsequenz.“ (S. 157)

[5] Eckhard Schumacher schlägt für Schlegels Ironie-Begriff eine Lektüre vor, Ironie „als eine nicht abschließbare Aufforderung [...] zur wiederholten Lektüre [zu] begreifen“ (Eckhard Schumacher: „Die Unverständlichkeit der Ironie“, in: *Sprachen der Ironie – Sprachen des Ernstes*, hg. von Karl Heinz Bohnrer, Frankfurt am Main 2000, S. 91–120, hier S. 120). Zwar kommt dem Ironiebegriff in der polnischen Romantik nicht die philosophische Dimension zu, wie sie den der deutschen Frühromantiker prägt. Aber die Unmöglichkeit der Festlegung des vieldeutigen Textes auf eine bestimmte Lesart und v. a. auch auf eine bestimmte Axiologie findet sich ebenfalls hier. Zudem legt Maria Żmigrodska für den Ironiebegriff in der polnischen Romantik dar, dass er für ein Herausstreichen von Autonomie und Souveränität des Dichters sowie von Freiheit der Kreativität diene (Maria Żmigrodska: „Etos ironii romantycznej – po polsku“, in: Dies.: *Przez wieki idąca powieść. Wybór pism o literaturze XIX i XX wieku*, hg. von Maria Kalinowska/Elżbieta Kieślak, Warszawa 2002, S. 195–208, hier S. 201).

[6] Aus dem unvollendet gebliebenen Poem wurde einzig die erste Rhapsodie von Słowacki zum Druck vorbereitet (die aus drei Gesängen besteht), veröffentlicht erstmals 1847 (Juliusz Słowacki: *Dziela, t. V: Król-Duch*, hg. von Julian Krzyżanowski, Wrocław 1952, S. 569). Die Komik der Szene liegt nicht zuletzt in der Länge des Rezitierten aus diesem hoch komplexen Text: Der erste Gesang umfasst 65, der zweite 71 Oktaven, geschrieben im Elfsilbern (mit einer Zäsur nach der fünften Silbe).

[7] Rolf Fieguth weist dieses Zitat aus (Anmerkung 19, S. 356). Er verweist auch darauf, dass der Gedanke für das Verhältnis zwischen Adel und Dienerschaft auf Słowacki zurückgeht

(Anmerkung 54, S. 357 zu S. 313f.). Demnach impliziere die N hrung des Adels durch das Volk letztlich auch die Infantilisierung des ersteren.

[8] „Beine“, fl tete er zur Neuzeitlichen hin [...]. „Kultur des Geistes ist für euch nichts, nur die Waden! Sport! Waden, Waden [...]!“ Und so wie er in der Pause den Penn lern das Unschuldsproblem eingeflößt hatte, [...] fl  tete er mir jetzt die neuzeitlichen Waden ein. [...] [U]nd ich verspürte bereits die Grausamkeit der Jugend gegenüber alten Waden! Und es war darin eine Kameradschaft der Waden der mit der Gymnasiastin, plus heimliche lustvolle Wadenvertraulichkeit, plus Patriotismus des Beins, plus Frechheit der jungen Wade, plus Poesie des Beins, plus jugendlicher Wadenstolz und Wadenkult. Satanischer Körperteil!“ (S. 154)