

Die Schmerzensmaschine abstellen!

Schmerzimaginationen in der Prosa von Witold Gombrowicz

Michael Zgodzay

In seinem *Tagebuch* berichtet Gombrowicz von einem erschreckenden »Wandel seines Empfindens«, der – wie er glaubt – für eine ganze Generation repräsentativ sei. Es ist eine bestimmte Art von Universalisierung des physischen Schmerzes, oder vielmehr ›kreatürlichen‹ Schmerzes, eine bestimmte Akzentverschiebung von dem ›Träger‹ des Schmerzes hin zum ›Schmerz‹ selbst. Wie lässt sich aber der ›Schmerz‹ als »Ausgangspunkt der Existenz, [als] Grunderfahrung, von der alles ausgeht und auf die alles zurückzuführen ist« (T, 414) überhaupt verstehen? Für Gombrowicz geht die Entdeckung des *Schmerzes an sich* (op.cit.) mit der gleichzeitigen Devaluation des Todes einher (»Der Tod verliert immer mehr an Bedeutung für mich – der menschliche wie der tierische«, op.cit.). Die Menschen hätten ein Gespür für den Schmerz *an sich* entwickelt, weil die theologisch begründete kreatürliche Ordnung nicht mehr gilt, in der das Leiden eines Würdenträgers mehr galt als das des Bauern, das Leiden des Bauern mehr als das Leiden eines Tieres etc. In dieser Situation ist das Leiden einer Fliege genauso schrecklich wie das Leiden eines Menschen, »unsere Hölle ist universal geworden«, schließt seine Überlegungen Gombrowicz. Dabei ist es auch die ›Leichtigkeit‹, mit der im 20. Jahrhundert Tod und Vernichtung stattfinden, auf die der Autor anspielt. Zur Illustration dient ihm ein ungewöhnliches Bild: »Diese gottesfürchtigen Familien – kommt mir da die Erinnerung aus alter Zeit – beim Vesper im Gutshof, ehrbar plaudernd und unschuldig... und auf dem Tisch

Leim, und auf dem Leim Fliegen in Situationen, schrecklicher als die der Verdammten auf den Gemälden des Mittelalters. Das störte niemanden, denn in dem Satz ›Der Schmerz der Fliege‹ lag der Akzent auf der ›Fliege‹, nicht auf dem ›Schmerz‹. Heute braucht man ein Zimmer nur mit Insektenspray vollzusprühen, damit Schwärme winziger Existenzen sich winden – und es kümmert niemanden« (T, 415). Es ist zumindest seltsam, mit dem Bild eines Insektenschwarms, das in Qualen zugrunde geht, die Vorstellung der Hölle zu evozieren. Doch nichts anderes tut hier Gombrowicz. Das berühmteste ›literarische Bild‹ des Mittelalters ist zweifellos die *Hölle* Dantes, die in der *Göttlichen Komödie* wegen ihrer besonderen Anschaulichkeit einen privilegierten Ort einnimmt. Dagegen nimmt sich der *Himmel* wie ein langweiliger Ort aus. Die Dante'sche *Hölle* aber wird für Gombrowicz zu einem der wichtigsten Prätexte, den er in seiner Prosa konsequent wieder- und neu schreibt. Am deutlichsten wird der intertextuelle Bezug zu Dante im Roman *Ferdydurke* (1933), der sich als Kontrafaktur zur Dante'schen *Hölle* lesen lässt.¹ Seine »Entdeckung des allgemeinen Leidens« (T, 415) ist also keine Laborentdeckung sondern ein halb literarischer, halb diskursiver Ausdruck einer Grundüberzeugung, die – wie ich zeigen möchte – Gombrowicz' literarische Praxis von Anfang an motiviert. Er formuliert sie sehr sparsam und in Andeutungen an vielen Stellen im *Tagebuch*, das für die Pariser »Kultura« – die wichtigste polnische Emigrationszeitschrift – zunächst in Argentinien und später in Frankreich entsteht. Einen Schlüsseltext dazu bildet der Abschnitt XVIII. In diesem drei Jahre vor Gombrowicz' Tod entstandenen Text unterzieht der Autor Dantes *Inferno* einer Relektüre, die von zwei anderen Lektüren begleitet wird: Michel Foucaults *Les mots et les choses* (dt. *Die Ordnung der Dinge*) und Roland Barthes' *Essais critiques* (dt. *Kritische Essays*). Durch eine überspitzte Polemik gegen Dante und zugleich gegen den Strukturalismus versucht sich Gombrowicz in der diskursiven Landschaft der 1960er Jahre zu positionieren und das Bild einer ›menschlichen‹, ›diesseitigen‹ und ›heutigen Hölle‹ zu skizzieren. Er ›verbessert‹ kurzerhand die berühmte erste Terzine des III. Gesangs der *Göttlichen Komödie*:

»Durch mich führt der Weg in traurige Gefilde / Durch mich führt der Weg zur ewigen Trauer / Durch mich führt der Weg zum Stamm der Verlorenen.«
 »Traurige Gefilde«, schreibt er [Dante, MZ], wohlgermerkt über die Hölle.

¹ Vgl. Beressem/
 Prill 1993,
 47-64

Ihm ist nichts Besseres eingefallen? [...] Statt »Durch mich führt der Weg in traurige Gefilde« schreiben wir also etwa Folgendes: »Durch mich führt der Weg in ein Land, das, / Bodenlos, ewig den eigenen Abgrund jagt.« [...] »Durch mich führt der Weg dorthin, wo das Schlechte ewig / Sich durch sich selbst verdirbt, und selbst sich stets zerfrisst.« [...] Es geht ganz einfach um den Pusch. Die Hölle ist ein verpfushtes Unterfangen[, ...] ist etwas schlecht Verwirklichtes. (T, 936-37)

Gombrowicz' Hölle steht, wie es scheint, der gnostischen Vorstellung von Welt als einer misslungenen Schöpfung sehr nahe.² An diese »irdische Hölle« zu erinnern, sei, so lässt sich indirekt seinen Äußerungen entnehmen, die Aufgabe der Literatur, wenn sie nicht in einem »irrealen Verbalismus [...] ertrinken« (T, 941) soll:

² Vgl. Miłosz 1985a

Wollte man von mir aber die tiefste und schwierigste Definition dieses *Jemand*, von dem ich sage, dass er Wohnung nehmen soll in diesen Strukturen und Konstruktionen, so würde ich einfach sagen, dieser Jemand ist der SCHMERZ. Denn Wirklichkeit, das ist das, was Widerstand setzt; also das was schmerzt. Und der wirkliche Mensch ist einer, den es schmerzt. Was immer man uns erzählen will, es gibt im gesamten Weltall, im ganzen Raum des Seins ein einziges, grauenhaftes, unannehmbares Element, ein einziges Ding, das wahrlich und absolut gegen uns ist und uns zermalmt: der Schmerz. Auf ihm und auf nichts anderem beruht die ganze Dynamik des Daseins. Beseitigt den Schmerz, und die Welt wird gleichgültig werden... (T, 942)

Der seltsame Dialog, den Gombrowicz in seinem Essay mit Dante und den Strukturalisten führt, ist Teil einer Strategie des indirekten poetologischen Selbstkommentars. Gombrowicz will hier offensichtlich nicht naiv einen kanonischen Text korrigieren oder eine moderne Lesart unterbreiten, sondern durch Provokation den Ort seines eigenen Schreibens gewissermaßen bestimmen, sich sogar Angriffen aussetzen, um so, ohne Explikation, deutlich zu machen, worauf es ihm beim Schreiben ankommt.³

³ Vgl. Głowiński 2000, 58-66

Aus der empfundenen Abneigung gegen die Entwicklung der Wissenschaft heraus – Gombrowicz ist über die scheinbaren Gemeinsamkeiten seines Werkes mit dem Strukturalismus oder dem französischen Existenzialismus irritiert – bescheinigt er den »heutigen Objektivismen«, in denen ihm der leibliche Mensch fehlt, den Zustand der Vollnarkose. Allen Denkern, die kein Gespür für die bedrohliche Anwesenheit des

Schmerzes in der Welt haben, wünscht er daher Zahnschmerzen (Vgl. T, 943). Doch kann Gombrowicz mit dieser ironischen Pointe nicht auf die mehr oder minder alltägliche Schmerzerfahrung abzielen. Sie lässt sich nur im Kontext seiner – nicht eben einfach entschlüsselbaren – Umgangsweise mit dem Schmerz verstehen.

Gombrowicz sieht im Schmerz tatsächlich ein ›Universal‹, das jedoch auf bestimmte Weise abwesend oder als das Andere der Kultur verdrängt ist. Ist aber damit der physische Schmerz in seiner konkret erfahrbaren Gestalt als Symptom, wie er in verschiedenen Diskursen auftritt, gemeint? Gombrowicz ist hier nicht klar. Das Bild eines Schwarms von Insekten, deren Qualen kaum wahrnehmbar sind, weist eher auf einen phantasmatischen Aspekt hin, der Gombrowicz besonders interessiert, nämlich auf die Vorstellung von einem Geschehen, das nur von Zeit zu Zeit zum Problem des Bewusstseins werden kann, von einem imaginären Ort vielleicht, an dem endlos, in einer Kreisbewegung – ewig also – gelitten wird, der aber nicht offen zutage liegt. Dieser Ort ist aber für Gombrowicz die Welt, in der ein wiederkehrendes und unbemerktes Schmerz-Geschehen den Hintergrund bildet. Die Sensibilisierung der Imagination für den universalen Schmerz ist für ihn Ausdruck künstlerischer Reife, die er indirekt seinem eigenen literarischen Schaffen zuschreibt, wenn er 1953 gegen den »West-Miłosz« (im Gegensatz zum »absoluten Miłosz«) polemisiert, der in seinen Augen mit den Analysen des Kommunismus – hier insbesondere *Zniewolony umysł* (1953) [dt. Verführtes Denken, 1975] und *Zdobycie władzy* (1953) [dt. Das Gesicht der Zeit, 1953] – sich deutlich von der ›reinen Literatur‹ entfernt (Vgl. T, 31). Die von Gombrowicz geforderte Reife »nämlich kennt das Wesen des Lebens und lässt sich von seinen Ereignissen nicht überraschen. Revolutionen, Kriege, Katastrophen – was bedeutet dieser Schaum im Vergleich zum fundamentalen Grauen des Daseins? So etwas habe es noch nicht gegeben, sagt ihr? Ihr vergesst, dass in dem Krankenhaus um die Ecke nicht minder furchtbare Dinge geschehen. Millionen kommen um, sagt ihr? Ihr vergesst, dass pausenlos Millionen umkommen, ohne Unterlass, seit die Welt besteht. Solche Schreckensbilder [z.B. das Schreckensbild des Kommunismus, M.Z.] entsetzen euch, weil eure Phantasie eingeschlafen ist und ihr vergesst, dass wir ständig mit einem Bein in der Hölle stehen« (T, 31-32). Die anderen mögen es ihm gleichtun und sich auf das »fundamentale Grauen des Daseins« besinnen, wenn sie denn

dazu fähig sind. Wenn man die Selbstinszenierung Gombrowicz' einmal beiseite lässt, wird zumindest zweierlei deutlich. Zum Einen geht er davon aus, dass Literatur »schweren Kalibers« (T, 34) nicht Zeitgeschehen, Gegenwart zu ihrem Gegenstand machen darf. Aus seiner Sicht hat sie nicht an der Zeitgeschichte, sondern an der Geschichte des Denkens zu partizipieren, denn das Denken ist für sie die primäre Wirklichkeit. Denken wiederum ist für Gombrowicz das, was sich am Konkreten abarbeitet und dabei ständig zum Sprung ins Abstrakte ansetzt, bzw. dem Zwang der Ordnung unterliegt. Diesen ständigen Wechsel zwischen Ordnung und Chaos im Schreiben zu verfolgen, scheint für Gombrowicz die große Herausforderung der Literatur zu sein. Zum anderen scheint die Metapher der Hölle wieder den Schmerz als Phantasma ins Spiel zu bringen, das in der Literatur produktiv sein sollte. Und es klärt wenig, wenn wir das »fundamentale Grauen des Daseins« mit der Freud'schen Not des Daseins identifizieren.⁴ Es steht zu vermuten, dass die Dante'sche *Hölle* als Prätext für Gombrowicz deshalb so verführerisch ist, weil darin eine so elementare und konkrete Erfahrung wie Schmerz in ein System von größter Ordnung gepresst worden ist, vor der Dante auf die Knie geht und nicht zögert, das Höllentor mit der Aufschrift: »Die Größte Liebe richtete mich auf« zu versehen, um die ewigen Qualen der Verdammten gerechtfertigt sein zu lassen (Vgl. T, 946). Wir haben es mit dem »Grauen des Daseins« nicht unmittelbar zu tun. Schon mit *Ferdynurke* hat Gombrowicz gezeigt, dass das Grauen als Unsichtbares und Undarstellbares in der zwischenmenschlichen Ordnung steckt oder versteckt ist, die – so könnte man verkürzend sagen – aus kulturellem Zwang entsteht. Darin stimmt Gombrowicz' Intuition tatsächlich mit Freuds Überlegungen überein.

⁴ Vgl. Berressem / Prill 1993, 57

Doch Gombrowicz bleibt auf der Seite der Literatur. Indem er den Schmerz mit dem Topos der Hölle verbindet, wird er zu einem literarischen Schmerz, der auf diese Weise als intertextuell markiertes Motiv lesbar bleibt, obwohl er gleichzeitig einen apophatischen Hinweis darstellt. Gombrowicz schreibt in diesem Sinne nicht am Rande der Literatur, hantiert nicht mit Unmittelbarkeiten, Korrelaten der Wirklichkeit oder Realismen. Und gerade weil er sich auf einen Topos bezieht, kann er den Schmerz für seine Texte produktiv machen. Noch wichtiger ist ein anderer Bezug. Gombrowicz' Texte erzählen bevorzugt von »Abenteuern des Denkens«, die dominierende Ich-Erzählperspektive fokussiert auf das

Entstehen von Bedeutungszusammenhängen und Ordnungen (besonders in *Kosmos* – Gombrowicz' letztem Roman – glaubt man das Entstehen einer ganzen Welt zu beobachten) in einem Bewusstsein, das sich jedoch im Bezug auf die Dinge und Menschen (!) positionieren muss, die nicht als seine Inhalte sondern a u ß e r h a l b von ihm irgendwie s i n d. Damit verfolgt Gombrowicz im Sinne seiner Überzeugungen über die Rolle der Literatur ein ungewöhnliches Projekt, nämlich den Schmerz in Beziehung zum Denken zu setzen, dessen Bedeutung für das Denken mit den Mitteln der Literatur zu formulieren. Eine Anekdote illustriert die Programmatik dieses Unterfangens. Als Jorge di Paola, einer der jungen argentinischen Freunde von Gombrowicz ihm sein Stück mit dem Titel »Hernán« zu lesen gab, soll Gombrowicz zu ihm und den andern gesagt haben: »In ›Hernán‹ gibt es Dinge die einem gefallen und solche, die wie eine Reizung wirken / provozieren. Es sind fragen der Ästhetik und Fragen der Literatur. Ihr Jünglinge, hört mir gut zu: Ästhetik ist das, was niemandem weh tut, Literatur tut weh.«⁵ Ungewöhnlich ist das literarische Schmerzkonzept von Gombrowicz vor dem Hintergrund unseres Alltagsverständnisses von Schmerz, den wir bevorzugt mit dem menschlichen Körper, mit dessen Leiblichkeit verbinden. Ungewöhnlich auch vor dem Hintergrund einer diskursiven und literarischen Geschichte des Umgangs mit dem Schmerz, in der, grob gesehen, bis in die Moderne hinein der Schmerz vor allem mit dem Begriff des Lebens und seinen Funktionen zusammengedacht wurde. Schmerz wird z.B. als Störung von Lebensfunktionen und ihre gleichzeitige Manifestierung angesehen, z.B. in der Säftelehre des Hippokrates, in der sich die Störung der Harmonie der Körpersäfte als Schmerz äußert. Dank dem Schmerz bildet sich das Körperbewusstsein des Menschen. Konzepte der Leiblichkeit und des Ich-Bewusstseins, in denen der Schmerz eine konstitutive Rolle spielt, finden sich bei Merleau-Ponty und Victor von Weizsäcker. Im literarischen Diskurs werden vor allem bei Lessing Rezeptionsmodelle und wirkungsästhetische Konzepte mit Fragen nach der Darstellbarkeit des Schmerzes verbunden. Hier ist der dargestellte Schmerz vor allem als Erreger von Affekten angesprochen. In Nietzsches Philosophie wiederum wird der Schmerz zur Metapher künstlerischer Produktion. Diese wird vor allem in *Zarathustra* als ein Gebären gedacht, bei dem aus dem Schmerz Gedanken entstehen.⁶

⁵ Kalicki 1984, 188 [Meine Übersetzung; MZ]

⁶ Vgl. Hermann 2006

Roland Borgards weist für den deutschen Sprachraum zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine Annäherung und engere Verzahnung der Begriffe Schmerz, Leben und Kultur dank der Wechselwirkung zwischen wissenschaftlichen und literarischen Diskursen.⁷ Zunehmend wird in dieser Zeit der Schmerz als ein Mittel des medizinischen Experiments konstruiert. In seiner Ambivalenz als zerstörendes und manifestierendes Element wird er positiv als Teil des Lebens begriffen und sogar als Quelle der Kultur. Die Fokussierung auf den Schmerz im medizinisch-literarischen Diskurs des 19. Jahrhunderts befreit diesen aus der theologischen Klammer. Die Frage der Algodizee, wie sie im theistischen Weltbild positiv in den Darstellungen des leidenden Gottes beantwortet wurde, führt z.B. bei Georg Büchner zu einer Auffassung des Schmerzes, die ihn zum atheistischen Argument macht.⁸ Auch hier erfährt der Schmerz eine Art Universalisierung. So lesen wir in *Danton's Tod*:

Man kann das Böse leugnen, aber nicht den Schmerz; nur der Verstand kann Gott beweisen das Gefühl empört sich dagegen. [...] Das ist der Fels des Atheismus. Das leiseste Zucken des Schmerzes und rege es sich nur in einem Atom, macht einen Riß in der Schöpfung von oben bis unten. (III, 1)⁹

Um Gombrowicz' Literarisierung des Schmerzes in dem oben angerissenen Kontext zu positionieren, bedarf es einer längeren Untersuchung. In meiner kurzen Darstellung möchte ich mit Blick auf das Prosawerk von Gombrowicz lediglich einige Beispiele für literarische Imaginationen des Schmerzes und seine infernalische Semantik zeigen und dabei überlegen, wie der Bezug des Schmerzes zum Denken zu verstehen wäre.

Die Entstehung des Textes über Dante fällt in die letzten Lebensjahre von Gombrowicz, der nach seinem letzten Theaterstück *Die Operette* (1966) über eine neue Arbeit nachdachte. Diese ist wahrscheinlich über das Stadium des gedanklichen Entwurfs nie hinausgelangt. Es existieren lediglich verschriftlichte Äußerungen des Autors und ihm nahe stehender Personen zu diesem Projekt. Rita Labrosse, Gombrowicz' Lebensgefährtin in seinen letzten Jahren, berichtet Folgendes:

Nach der Operette, in der mehrere Jahre Arbeit steckten, fragte ich ihn, ob er nicht wieder zur reinen Literatur zurückkehren wolle. „Es reift schon leise in mir. Ich möchte mich in Bereiche vorwagen, die für die Zukunft von eminenter Bedeutung sind. Es sollte ein neues Genre ergeben und sehr

¹⁰ Gombrowicz
1993, 340
[Meine
Übersetzung;
MZ]

kurz sein. Der Roman ist zu lang. Das Theater ist eine Sache der Technik. Mein Werk braucht eine musikalische Spannung. Ich möchte gern eine Vollkommenheit der Form erreichen, die Beethoven in seinem 14. Quartett op. 131 erreicht hat, das scheinbar so einfach ist und doch so schwer. Das Thema sollte die Begegnung des Menschen mit dem Schmerz sein. Es wird nur zwei Figuren geben: einen Menschen und eine leidende Fliege.¹⁰

Erneut steht eine Fliege stellvertretend für den Schmerz. Das angedachte reduzierte Setting hat Ähnlichkeit mit einem Gedankenexperiment und wäre vielleicht der Ausgangspunkt eines Monologs über den Schmerz. Dabei würde die Sprecherfigur, wenn wir diese Figur hier imaginierend annehmen, ganz anders über den Schmerz sprechen, als im Falle eines menschlichen Gegenübers. Der Schmerz einer Fliege lässt sich in keinen kulturellen Kontext einbetten. Er wäre, wie immer er gedacht werden könnte, ein großer Unbekannter, unzugänglich und durch die Imagination des Betrachtenden erst zu konstruieren. Ist der Schmerz in dem Anblick einer Fliege nicht auf bestimmte Weise reduziert? Es scheint, als ob Gombrowicz für seinen phantasmatischen Schmerzbegriff die Mikroperspektive wählt, die an den imaginierten Schmerz in Büchners *Danton's Tod* erinnert, der sich »in einem Atom regt«. Die Fliege würde sich – wie ein Miniatursymbol des Schmerzes – »winden«, es wird das einzige Zeichen sein, das als Schmerzausdruck interpretierbar wäre. Ihre Qual wäre durch keine anderen Zeichen ausdrückbar, wie sie etwa dem Menschen zur Verfügung stünden. Sie würde vor allem stumm leiden. Unter diesen Voraussetzungen wird der Schmerz zu einem fast abstrakten Gegenstand.

Das Motiv der »leidenden Fliege« verwendet Gombrowicz seit *Ferdydurke* immer wieder. Im *Tagebuch* (III, 1985) findet sich eine kleine Schilderung, die in Gombrowicz' oben zitierte Überlegungen zum Schmerz eingebettet ist. Sie wirkt geradezu wie der Anfang jenes Textes, den Gombrowicz nicht mehr schreiben konnte:

Heute »war ich ein Fliegentötender«, d.h. ich schlug ganz einfach Fliegen mit meiner Fliegenklappe aus Draht tot. In meinem Zimmer sammeln sich aus unerfindlichen Gründen (denn in den Fenstern sind Netze) die Fliegen. Fast täglich liquidiere ich sie auf diese Weise. Heute habe ich ungefähr 40 erschlagen. Natürlich töte ich nicht alle mit einem Schlag – manche fallen arg zerfetzt zu Boden, und ich entdecke immer wieder mal so eine Fliege, die mit dem Sterben allein ist. Dann gebe ich ihr sofort den Rest. Aber es kommt

vor, dass sie in eine Dielenritze flüchtet, dann ist sie mit ihrem Schmerz unerreichbar für mich. (T, 413)

Bemerkenswert sind in dieser fast allegorischen Skizze drei Aspekte: Gombrowicz' Selbstinszenierung als Tötender, die ›Einsamkeit‹ der sterbenden Fliege und die Unerreichbarkeit ihres Schmerzes. Dabei interessiert der letzte Aspekt hier am meisten: Eine unter die Dielenritzen flüchtende Fliege verschwindet aus dem Gesichtskreis ihres ›Mörders‹ und nimmt ihren Schmerz mit. Man möchte sagen, sie verschwindet unter die Erde (die Hölle Dantes befindet sich im Inneren der Erde!), wo die Verdammten wohnen. Auf den ersten Blick wird niemand geneigt sein, in diesem Bild etwas Infernalisches zu sehen, doch wird sich nicht von der Hand weisen lassen, dass durch das Verschwinden der Fliege der Schmerz nur noch in der Imagination des ›Mörders‹ weiterexistiert, wo er als Phantasma unbegrenzte Möglichkeiten hat, sich zu entfalten. Der Erzählende weiß nur, dass die Qual der Fliege andauert, er kann sie nicht beenden und der Zeitpunkt, an dem sie endet, ist ins Unbestimmbare verschoben. Der Schmerz wird zu einer phantasmatischen und u n - h e i m l i c h e n Realität, die als störendes Element affektive Reaktionen auslöst. Und sie ist insofern höllisch, weil sie verborgen ist und nicht beendet werden kann. Den Schmerz beseitigen – eine elementare Reaktion auf die Vorhandenheit des Schmerzes wird hier irgendwie unmöglich gemacht. Und Gombrowicz würde sagen, der Schmerz sei – als unverfügbarer – eben umso realer.

Die Ich-Erzähler aller Gombrowicz'schen Romane sind bemüht, das störende, Widerstand setzende Element freizulegen, das zwar phantasmatisch ist, aber zur Aktivität zwingt. Sie wirken so an seiner Verdichtung und Verstärkung, entweder als bewusste Inszenierer oder unter dem Zwang des Phantasmas Agierende (besonders in *Kosmos*), ohne die Folgen ihres Handelns absehen zu können. Man muss dabei unterstreichen, dass sie immer der eigenen Wahrnehmung und einer fatalen Selbstläufigkeit der Assoziationen ausgesetzt sind. Der Solipsismus eines jeden Erzählers ist jedoch nicht das eigentliche Thema der Texte. Im Gegenteil – die Interferenzen zwischen der quasi-solipsistischen Perspektive und dem intersubjektiven Raum zu zeigen, ist das Ziel des Erzählens. Das Ergebnis auf der metafictionalen Ebene ist eine Bewegung, die sich als Anziehung und Abstoßung zwischen Körpern, Dingen und Zeichen be-

schreiben lässt. Das dynamisierende Element im Beziehungsgeflecht zwischen ihnen sind eben häufig Schmerzfiguren, die ich als das variierende Echo der ›Hölle‹ verstehe. Es ist weitaus schwieriger zu sagen, inwiefern der Schmerz das Dasein dynamisiert, wie Gombrowicz behauptet, als zunächst mal zu zeigen, dass das Motiv des Schmerzes Gombrowicz' Texte dynamisiert.

Fremder Schmerz

Wenn Schmerz thematisiert wird, dann wird er nie von den Ich-Erzählern empfunden. Czesław Miłosz hat 1970 in einem Nachruf auf den Autor mit dem Titel »Wer ist Gombrowicz?« bemerkt, dass diesen nur der *fremde* physische Schmerz interessiert: »Während Gombrowicz außer dem Inhalt unseres Bewusstseins die Existenz von absolut allem in Zweifel zieht, bezweifelt er eines nicht: den Schmerz. Dieser *f r e m d e* Schmerz gibt der Welt ihre Realität wieder.«¹¹ Damit befindet sich Gombrowicz außerhalb der langen Reihe von Autoren, die den ›Schmerz‹ hauptsächlich als inneres, sinnliches und vor allem als gesteigertes Erkenntnisvermögen oder gesteigerte Erfahrung der menschlichen Existenz literarisiert haben, wie etwa Georg Büchner in dem Erzählfragment »Lenz«, Ernst Jünger in seinem Essay »Über den Schmerz«, Paul Valéry mit der Text gewordenen, destillierten und idealtypischen Gestalt des Intellektuellen – Monsieur Teste, oder auch Ingeborg Bachmann in der kurzen Rede »Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar«, in der der Schmerz als gesteigerte, Augen öffnende Wahrnehmung zu einem Zugang zur »Erfahrung von Wahrheit« wird. Alle diese Autoren, wie auch immer sie den Schmerz konzeptualisieren und metaphorisieren, blicken vor allem auf die Erfahrung des Schmerzes als Erfahrung am ›eigenen Leib‹ und bewegen sich damit innerhalb einer Anthropologie des Körpers, die das fragliche Phänomen vom Subjekt her denkt. Von hier aus erst kann sich ein gesteigertes Erkennen entweder auf den eigenen Körper oder auf die Welt, in der er lebt, richten. Früh ist der Schmerz mit dem Wahrheitsdiskurs verbunden und für die Literatur mit all seinen poetologischen Implikationen von Bedeutung. So etwa seit dem 16. Jahrhundert bei Montaigne, der in seinen *Essais* Elemente einer Schmerzpoetik entwickelt, die eine Unmittelbarkeit des (biographischen) subjektgebundenen

¹¹ Miłosz 1985b,
145 [Meine
Übersetzung;
MZ]

Textes sichert, weil der ›Schmerz‹ die Rolle des immateriellen Mediums übernimmt, welches dem Körper eine Stimme gibt, ohne selbst einen materiellen Rest zu hinterlassen. Diese Poetik spitzt sich später bei Rousseau sogar zu einer Symbiose zwischen Schmerz und Stil zu. Das biographische Schreiben bekommt den Status des Unmittelbaren durch den spontan-uneinheitlichen Stil, durch eine Sprache, die sich aufdrängt und somit nicht konstruiert ist.¹² Der Schmerz erscheint in vielen Facetten als etwas, das die Leiblichkeit des menschlichen Körpers materialisiert, Erfahrung (von Körper und seiner Umgebung) steigert, aber als zerstörerisches Element dieser Erfahrung inhärent ist. Dort, wo der Schmerz unerträglich wird, kann er sie gleichzeitig auch zerstören.¹³

¹² Vgl. Christians 1999, 130

¹³ Vgl. Grüny 2004

Schmerz der Tiere

Nicht nur, dass Gombrowicz' Schmerzdarstellungen von der Erfahrung ›am eigenen Leib‹ abstrahieren. Sie abstrahieren in der Regel vom menschlichen Körper überhaupt. Bevorzugte Schmerzträger sind bei ihm Tiere, deren Qualen immer wieder mit einer bestimmten Empathie geschildert werden, z.B. hilflose und in der Hitze eines Strandes verendende Käfer (*Tagebuch*), mit dem Tod kämpfende Fliegen (*Die Besessenen*, *Ferdydurke*, *Tagebuch*), ein verstümmelter Vogel (*Bacacay*), ein grausam getötetes Eichhörnchen (*Die Besessenen*), ein angeschossener Hund, der unter grausamen Qualen stirbt (*Tagebuch*).¹⁴

¹⁴ Vgl. Bolecki 2004

Ein solcher Befund könnte an Repräsentationen von Natur denken lassen. Für Gombrowicz repräsentieren Tiere jedoch weder die ›Natur‹, noch ist diese mit ihrer Fauna ein Spiegel des Menschlichen. Trotz einer Vielzahl an vorkommenden Tiernamen, ist das Fehlen jeglicher Anknüpfung an tradierte – sei es sentimentalistische oder arkadische oder allegorische – Natur-Topoi auffällig. Elemente der Natur, Landschaften, Fauna und Flora werden in seinen Texten als *s t u m m e* Zeugen menschlichen Bewusstseins lediglich *e r w ä h n t*. Das ›stumme‹, d.h. nicht sprachliche Dasein der ›Natur‹ wird von Gombrowicz gewissermaßen zitiert, wenn eine geschilderte Situation von subverbaler Interaktion zwischen Figuren getragen wird, die sich aus zufällig miteinander verbindenden und fortspinnenden Gesten-Zeichen entwickelt. Das Bellen eines Hundes, das Vorbeigehen einer Kuh, das Geflatter einer Taube, das

Grau einer Baumgruppe, die öde Fläche (das Flache) einer Ebene, das Erhabene einer Bergkette – dies alles sind eher narrative ›Instrumentierungen‹ von Situationen (vielleicht auch im Sinne von Geräuscheffekten), in denen die Protagonisten tendenziell etwas *so* sagen oder *so* tun, als ob sie etwas *anderes* sagen oder tun wollten, d.h. etwas, was sich der Verbalisierung und der Rationalität entzieht.

Assoziieren und Verbinden

¹⁵ Deleuze 1993, 341 Miłosz wie Deleuze¹⁵ haben unabhängig voneinander auf einen anderen Umstand hingewiesen, der im Zusammenhang mit Schmerz erwähnt werden muss: Trotz der ständigen latenten Anwesenheit des Obszönen

in Gombrowicz' Texten, gibt es nicht eine explizite Schilderung von Sexualität. Selbst erotisch konnotierte körperliche Berührung zwischen Menschen wird sich kaum finden.¹⁶ Gombrowicz lässt in seinen Texten menschliche Körper sich nur gewaltsam durch symbolische Handlungen oder direkte Gewalt ›verbinden‹. In *Ferdydurke* z.B. wird Syfon, ein »unschuldiger Jüngling«, durch Einflüsterung von Vulgarismen, also durch das Ohr, vergewaltigt. Die Vorstellung der Penetration wird hier auf die Verbindung zwischen Körper und Wort übertragen. In dem Theaterstück *Die Trauung* ist der berührende und phallische Finger des Säufers (so der Name einer allegorischen Figur) ein Instrument der Profanierung väterlicher Macht und des Verbindens, der die Grenze zwischen den Sphären der Materie (der Körper) und der Zeichen aufhebt, weil er in seiner Funktion (im Berühren) ein Widersacher der Differenz ist. Ohne sie abschaffen zu können, kann er sie immerhin aufschieben oder verschieben. Das bedeutet einen ständigen Zerfall von Ordnung und Entstehung neuer Zu-Ordnungen, Systeme, Verbindungen. Auf dieser obsessiven Idee des Verbindens von Zeichen (und Körpern) beruht auch das poetische Erzählen im Roman *Ferdydurke*. Das ganze textuelle Universum ist durchzogen von semantischen Spannungsverhältnissen, aus denen Kombinationen von Zeichen und Körpern entstehen, die vom Stillstand einer semantischen Symmetrie bis zur orgiastischen Bewegung des semantischen Chaos reichen. Obwohl der Erzähler als Zerstörer und Konstrukteur auftritt, bedient er sich auch bestimmter Katalysatoren, um Situationen, in die er gerät, umzudeuten, d.h. semantische Bewegungen

hervorzurufen. Ein entmenslichter Schmerz, der durch das bloße Erwähnen auf die Kreisbewegung und das Pulsieren einer Maschine reduziert wird, übernimmt die Funktion eines höllischen Perpetuum Mobile, das geschlossene semiotische Systeme destabilisiert und die Zeichen in Bereitschaft versetzt, sich miteinander gewaltsam neu zu verbinden.

Der Erzähler nimmt einen Kampf gegen eine allzu glatte poetische Metapher der Jugend auf, die die Figur einer modernen Oberschülerin (*pensjonarka*) verkörpert. Die Vorstellung von jugendlichem Sexappeal ist hier der Ästhetik der 1930er Jahre geschuldet, die wesentlich mit den Formen urbaner Sportlichkeit verbunden ist. Der Erzähler buchstabiert die Jugend-Metapher gewissermaßen anhand von Attributen dieser Sportlichkeit aus. Er durchwühlt die wenigen persönlichen Sachen der *pensjonarka*, darunter eine Nelke, die in einem Tennisschuh steckt: »Sie hatte die Blume in einen durchgeschwitzten Tennisschuh geworfen und nicht in einen gewöhnlichen Schuh, denn sie wusste, dass Blumen nur sportlicher Schweiß nicht schadet. Indem sie sportlichen Schweiß mit einer Blume vereinte, erweckte sie Sympathie für ihren Schweiß im allgemeinen und gab ihm etwas Blütenhaftes und Sportliches.« (Ferdydurke, 179)

Um das stark konnotierte semantische Feld zu zerstören, konstruiert der Erzähler eine ›Schmerzensmaschine‹, in der zum ersten Mal der Schmerz als ein wirkungsvolles, infernalisches Phantasma auftritt:

Der Bärtige mit dem grünen Zweig in seinem Bartdickicht hartete treu und beharrlich aus unter den Fenstern, eine Fliege summte an der Fensterscheibe, aus der Küche tönte das monotone Geplärre der Magd, aus der Mjentus einen Bauernbengel zu machen versuchte, von Ferne kreischte eine Elektrische in einer Kurve – inmitten dieser Spannungen stand ich da, mit zweifelndem Lächeln. Die Fliege summte lauter los. Ich fing sie, riß ihr Beine und Flügel aus, machte sie zu einem leidenden, schmerzlichen, erschreckenden und metaphysischen Kügelchen, nicht ganz rund, aber doch jedenfalls abgründig, und legte sie hinzu zu der Blume, steckte sie still in den Schuh. Der Schweiß, der mir dabei auf die Stirne trat, erwies sich stärker als der blütenhafte Tennisschweiß. Als wenn ich den Teufel auf die Moderne hetzte. Die Fliege disqualifizierte mit stumpfer, stummer Qual den Schuh, die Blume, den Apfel, die Zigaretten, das ganze Reich der Oberschülerin, und ich stand da mit ungutem Lächeln, horchend, was sich jetzt im Zimmer und in mir tat, die Atmosphäre prüfend, ganz wie ein Verrückter [...].« (Ferdydurke, 180)

Aus dem Kontext der Geräusche herausgerissen und auf ›Stumm geschaltet‹ wird die Fliege zu einem unheimlichen Kontrapunkt, der als Symbol einer unsichtbaren Bewegung ungeheure Wirkung entfaltet. Ein schwarzes Kügelchen, ein schwarzer Punkt als Bild des Schmerzes? Es bietet sich der Vergleich mit Kandinskys schwarzen Punkten an, die auf seinen konstruktivistischen Bildern erscheinen und in ein Spannungsverhältnis mit Strichen oder geometrischen Figuren treten. Doch offenbar hat das »metaphysische Kügelchen« noch mehr musikalische Implikationen. Die Idee der Verstümmelung der Fliege entsteht im Augenblick des Zusammenfallens mehrerer Geräusche. Auch Kandinskys Bilder lassen sich wie Notationssysteme für Musik lesen. Gombrowicz schreibt sich hier in die Ästhetik der klassischen Moderne ein, die die Grenzen zwischen verschiedenen Künsten aufzuheben versucht. Er verwirklicht auch textuell eine Idee, die in der Neuen Musik seit der Wiener Schule und besonders seit den 1950er Jahren große Bedeutung gewonnen hat, nämlich die *S t i l l e* als energiegeladenes Element musikalischer Prozesse zu verwenden. Es sei hier nur auf die Kompositionen von John Cage oder Helmut Lachenmann hingewiesen, die wie es heißt, Stille ›mitkomponiert‹ haben.

Gombrowicz literarisiert den physischen Schmerz in einer reduzierten, entmenschlichten Gestalt, als ein lautloses Ereignis, das Spannungsverhältnisse erzeugt oder intensiviert. Stille als Möglichkeit von Klang in musikalischen Kompositionen, als Möglichkeit aller Klänge suspendiert semantische Ordnung und lässt den Zufall, wenn nicht das Chaos hereinbrechen. Analog zu dieser Idee entwickelt Gombrowicz ein Verfahren, im Text die Möglichkeit aller Kombinationen von Zeichen anzudeuten. In *Ferdydurke* begleitet die lautlose Maschine fortan die Bemühungen des Erzählers um eine Umdeutung und Zerstörung der vorgefundenen Konstellationen von Zeichen und Figuren, die er als eine Falle empfindet. »Und oft erreichte die Stille eine große Anspannung, und das Summen der Fliege erscholl in ihr wie eine Posaune, und das Unbestimmte sickerte in die Stille, trübe Lachen bildend. [...] Die Ergebnisse ließen sich nicht voraussehen, es gab kein Programm, ich wusste nur, dass ich mit jedem deformierenden, lächerlichen, trüben, karikierten und disharmonischen Element, das entstehen würde, mitwirken musste [...]« (Ferdydurke, 198-199). Gombrowicz thematisiert hier auch sein eigenes Erzählen. In den Fällen der erstarrten Form, der bewegungs-

losen Symmetrie, in die der Ich-Erzähler gerät, sind vor allem Fragen ästhetischer Produktion abgebildet, vor denen Gombrowicz selbst steht. Wenn er sich darin gegen eine anästhetisierende Ästhetik wendet, dann doch gegen eine solche, die sich gegen eine ständige Erweiterung der Wahrnehmung abdichtet, die sich nur im Bereich dessen bewegt, was uns unsere Wahrnehmung wie auf einem Präsentierteller anbietet. Gombrowicz' künstlerisches Credo wäre demnach eine Sensibilisierung der Literatur für das, was die Sprache noch gar nicht für die Wahrnehmung bereitgestellt hat. Die Anwesenheit des Schmerzes, der sich der Wahrnehmung entzieht, der auf die Imagination angewiesen ist und der sich ewig erneuert, konnotiert eine Ästhetik der Resensibilisierung in Form von zwei Eigenschaften: die Anspannung der Sinne (der sinnlich-sprachlichen Imagination) und ihr Gerichtetsein auf das (vielleicht entsetzliche) Unbekannte. Gombrowicz entscheidet sich daher für die Mikroperspektive, seine Texte sind voll von Winzigkeiten, Resten, Gegenständen, die sich übersehen lassen (in *Kosmos* z.B.: Klümpchen Erde, Steinchen, Stöckchen, abgebrochener Weinkorken etc.). Die Fliege in *Ferdydurke* ist zunächst ein winziger Stimulus für die Imagination des Ich-Erzählers, aber sie entfaltet ihr infernalisches und störendes Potential durch seine Aktivität: Störung, Undeutlichkeit, Parodie und immer wieder auch das Herbeiführen von Situationen konsternierter Stille, in der die Form, die zwischen den Figuren des Romans entsteht, erstarrt und zerfällt und damit alle angemessenen Handlungsregeln abhanden kommen. So etwa im Falle der Intrige des Erzählers im ersten Teil des Romans, dank derer sich alle Figuren nachts im Zimmer der Oberschülerin versammeln und ihre kulturell kodierten Rollen ad absurdum führen. Zum Ende der Szene wälzen sich alle Beteiligten (außer dem Erzähler natürlich) röchelnd, beißend, sich ineinander verbeißend auf dem Boden. Das Bild eines »Menschenhaufens«, das sich dem Erzähler darbietet, befriedigt ihn als Zerstörer. Er ist frei zu gehen, um sich in neue Schwierigkeiten zu stürzen. In allen drei Teilen des Romans markiert eine ineinander verbissene Menschenmenge das Ende, und es ist zweifellos das Phantasma des Infernos, das der Erzähler jeweils mit Hilfe der stimulierenden Wirkung seiner Schmerzensmaschine gewissermaßen realisiert hat, bzw. in der Fiktion real hat werden lassen.

Literarische Schmerzensmaschinen

Es gibt eine ganze Reihe von Schmerzensmaschinen, die im Werk von Gombrowicz verstreut sind. Sie deuten immer auf mögliche und unabsehbare Entwicklungen hin.

¹⁷ Vgl. Janion 1975

In dem nach *Ferdydurke* entstandenen Roman *Die Besessenen*, der vor dem 2. Weltkrieg als Fortsetzungsroman in der polnischen Tagespresse gedruckt wurde und laut Maria Janion als die einzige *gothic-novel* der polnischen Literatur gelten kann,¹⁷ ist das Hauptmotiv ein unheimliches, sich selbst bewegendes Handtuch, das in geheimer Beziehung zu den zwei sich zugleich liebenden und hassenden Hauptfiguren des Romans steht. In der ehemaligen Küche eines verwahrlosten Schlosses, das natürlich von einem verrückten alten Fürst bewohnt wird, bewegt sich das Handtuch und »arbeitet unablässig«, wie es im Text heißt. Es ist die Chiffre für die perverse Anziehung des seltsamen Liebespaars, eine böse Präsenz und zugleich die rhythmische Keimzelle des Textes. Seine Bewegungen sind die eines schmerzlichen Krampfes, als würde jemand würgen, im Fieber zittern oder sogar gebären. Auch hier »arbeitet« die Schmerzensmaschine im Verborgenen, in der fest verschlossenen Küche, doch ihre Wirkung reicht weit über die Mauern des Schlosses hinaus. Ein Schmerz, der einmal einen Körper »besaß« (den Körper eines Selbstmörders, der sich erwürgt hatte), ist auf einen Gegenstand übertragen und damit aus der Leiblichkeit in ein An-Sich entlassen, um als Präsenz und Energie beliebig weiter übertragbar und deutbar zu sein. Aus dieser Entmaterialisierung des Schmerzes, ergibt sich gleichzeitig die Möglichkeit des Erzählens. Wichtig hierbei sind die Variationen des Handtuchmotivs im Text. Fast schon über die konventionellen Grenzen des Genres hinaus beschreibt Gombrowicz eine sadistische Szene, die als eine weitere Chiffre sexueller Vereinigung zwischen den Jugendlichen im Zeichen des Schmerzes gelesen werden kann und die in ihrer perversen Unschuld einmalig ist: Das Mädchen fordert den Jungen auf, ein Eichhörnchen zu töten, was dieser mit einer Lust in die Tat umsetzt, als würde er es spontan, für sich selbst tun. Er schleudert das Eichhörnchen grausam gegen einen Baum. Dabei stellt sich die Frage, ob es der kreatürliche Schmerz ist, der die beiden verbindet, oder vielmehr der sadistische Akt. Der symbolische Charakter dieser Szene wird vom Hauptmotiv »ausgefüllt« und damit eine psychologistische Deutung blockiert. Der Sadismus

hat auch, wo immer er im Werk von Gombrowicz auftritt, immer eine kulturelle Bedeutung. Die Bewegung des Handtuchs tritt als Variation in der Todesqual des Tieres wieder auf, wobei sie um ein fantastisches Element erweitert wird. Das sterbende Eichhörnchen *pulsiert*, so wie auch die Lippen derer *pulsieren*, die sich im Wirkungs- und Einflussfeld des Handtuchs befinden.

Weitaus subtiler nimmt Gombrowicz das Motiv des Schmerzes, das sexuelle Verbindung zwischen Körpern chiffriert, in *Pornographie* (1960) wieder auf. Mit der Eindringlichkeit allegorischen Erzählens beschreibt er wieder zwei Jugendliche, deren sexuelle und zufällige, unbegründbare Anziehung sich lediglich in einer Geste ausdrückt: Der Junge zertritt wie aus Langeweile und *en passant* einen Wurm, doch nur von einer Seite. Der Schuh des Mädchens zermalmt den Wurm von der anderen Seite. Eine stumme Qual wird erneut zum verbindenden Element zwischen zwei Körpern, die im weiteren Verlauf der Erzählung das energetische Potenzial des ›Schmerzes‹ weitergeben müssen. Der jugendliche Protagonist wird am Ende des Romans dank der Regie des Erzählers und der Verkettung der Ereignisse zum schuldig-unschuldigen Mörder.

Zurück in die Hölle

In seinem Dante-Essay gibt sich Gombrowicz fasziniert von der Diskretion, mit der Tiere sterben. »Wie machen es zum Beispiel die Vögel, dass niemand weiß, dass sie eingegangen sind? Wälder und Haine müssten übersät sein von ihnen, und doch kann man endlos spazieren gehen und trifft nie auf das kleinste Skelett. Wo sickert das ein? Wohin verschwindet das? [...]« (T, 944). Eine Begegnung mit dem diskreten, im Verborgenen stattfindenden Sterben eines Tieres beschreibt Gombrowicz in der eingangs zitierten Passage des Tagebuchs. Sie wird zu einer Begegnung mit dem Schmerz *face to face*, die in die *Hölle* Dantes zurückführt. Statt einer Fliege wird diesmal ein Hund zum Anlass, über den ›Schmerz an sich‹ nachzudenken: »Ich ging nach Hause und hatte keine Ahnung, dass irgendwo in meiner Nähe schon ein entsetzlicher, an die Kehle packender, in die Enge treibender Hund lauerte...« (T, 420). Der Hund, der sich hier im Text ankündigt, ist der geliebte Jagdhund des Gutsbesitzers Władysław

Jankowski (Duś), auf dessen Estanzia in Necochea Gombrowicz zu Gast ist. Der Hund wurde durch einen unglücklichen Zufall angeschossen und wird nun von seinem Besitzer in die Estanzia zurückgebracht. »In der Nacht ging er auf die Suche nach dem [vermuteten] Leichnam. Und fand ihn. Es stellte sich heraus, dass Step [der Hund, MZ] noch lebte. Tief ins Gebüsch hatte er sich verkrochen, um zu verenden« (T, 421). Auch hier aktiviert Gombrowicz die infernalisische Semantik. Die Qual des Sterbens findet zunächst an einem verborgenen Ort statt. Als der Hund jedoch in die Estanzia gebracht wird und sein Sterben menschlichen Blicken ausgesetzt ist, tritt auch die ›Hölle‹ zutage. Die Zeugen des Todekampfes müssen nämlich entscheiden, ob sie die Qualen des Hundes beenden oder unnötig verlängern:

Duś, Jacek Dębicki, Fräulein Jeanne und ich gingen in den Stall – dort lag keuchend der Hund, von Krämpfen geschüttelt. Guter Rat war teuer: sollte man ihm die Qual ersparen? Er litt furchtbare Qualen – und war allein darin, uns verschlossen, unzugänglich, einsam. Eine Szene, die mich beunruhigte: die Nacht, dieser Stall, und wir, fast im Finstern, über dem höllisch wütenden Schmerz. Es lag in unserer Hand, ihn sofort zu beenden ... Ein Schuss hätte genügt. Sollten wir schießen? Wir, vier menschliche Wesen aus der höheren, der ›anderen Welt‹, vier Dämonen der Anti-Natur, vier Anti-Hunde. Das einzige, was uns mit diesem Geschöpf verband, war das Verständnis für den Schmerz – dieser Geschmack war uns vertraut. (T, 422)

Gombrowicz gibt hier vier Beispiele einer möglichen Reaktion auf den Schmerz: einer Kommunistin, eines Katholiken, des Gutsbesitzers und seine eigene. Mich interessiert vor allem Gombrowicz' Reaktion und die seines Gastgebers, weil sie beide als konträre Positionen auf den dantesken Kontext verweisen.

Offenbar war es auch in der Schilderung der nächtlichen Szene für Gombrowicz wichtig, den Schmerz des Hundes als etwas Verborgenes, Unzugängliches, ja sogar Absolutes darzustellen. Der Anti-Hund Gombrowicz ist entsetzt: »Für mich gibt es keine höhere Instanz. Nicht einmal den Hund gibt es. Nur ein Stück gequälter Materie habe ich vor mir. Eine unerträgliche Sache. Das halte ich nicht aus. Ertappt mit dieser Qual in diesem Stall, verlange ich, dass dem sofort ein Ende gesetzt wird. Töten! Töten! Die Schmerzensmaschine abstellen! Es soll nicht sein! Wir können nichts anderes tun als dies! Aber das eine können wir!« (T, 424)

Ganz anders der Gutsbesitzer. Er kann sich von seinem Lieblingshund nicht trennen und sagt nur »wie eine sorgende Mutter [...]: ›Warten wir ab. Vielleicht verendet er nicht.« (T, 425) Gombrowicz beschreibt ihn als jemand der für den phantasmatischen Schmerz unempfindlich ist und dessen Wahrnehmung auf einen bestimmten Kreis beschränkt ist, in dem Ordnung herrscht, die den Schmerz Schmerz sein lässt, und die Imagination nicht anregt:

Er fürchtet nicht den Schmerz ›an sich‹, wie ich. [...] Abstraktionen lehnt er ab, er fasst sie nicht, will sie nicht. Er existiert inmitten von Wesen aus Fleisch und Blut, er ist ein Wesen unter anderen, ein Leib unter anderen Leibern. Im tiefsten Inneren weiß er nicht, was Gleichheit sei. Er ist Herr. Diesen Hund hat er liebgewonnen, also würde er bedenkenlos vierzig Millionen Ameisen und zehntausend Wale zu fürchterlichen Qualen verdammen... wenn das nur dem Hund Erleichterung verschaffte. Für das vertraute Geschöpf, das er kennt, ist er zu allen Opfern bereit – aber er will nicht alles wissen, will sich nicht mit allem einlassen, will im engen Kreis seiner Empfindungen bleiben. Was außerhalb seines Gesichtskreises liegt, das will er lieber nicht sehen. Den Hund aber hat er mit der Liebe des Herrn liebgewonnen – hat ihn liebgewonnen, weil der Hund ihn verehrte – er liebt an ihm diese hündische Verehrung. Also der Egoismus des Herrn und Herrschers, das aristokratische Empfinden, das von rücksichtsloser Menschenüberlegenheit herrührt, die ganze Natur ist für ihn da, ihm soll sie dienen, er, der sich das geringere Sein sämtlich unterordnet, entscheidet über Gunst oder Ungunst. Und er schien mir am stärksten ›Anti‹ von uns allen zu sein – in diesem düsteren Stall, über dem Hund, als absoluter König der Schöpfung, der da spricht: Es ist alles für mich. [...] Raubgierige Liebe, die das Leiden verlängert, um den Hund zu retten – für sich selbst. (T, 424-25)

Gombrowicz tritt hier als ein Verteidiger der »gequälten Materie« auf und empört sich über den Schmerz, wie etwa acht Jahre später in seinem Dante-Essay. Die Schmerzvergessenheit des Gutsbesitzers ist zwar eine andere als die »Vollnarkose« der strukturalistischen Denker, doch umso grausamer in den Augen von Gombrowicz. Sein Gastgeber affirmiert das Leiden, ist mit dem Schmerz als solchem einverstanden, weil er vom einzelnen Körper nicht abstrahieren kann. Für Gombrowicz ist der abstrakte aber imaginierbare Schmerz mit der ungeheuerlichen Zahl aller Existenzen verbunden, mit dem »Gewimmel von Existenzen, die jenseits von mir ihr Ende finden« (T, 943). Der Gutsbesitzer und naturnahe Naturbeherrscher (Gombrowicz zählt auf: Agronom, Jägersmann, Sportler,

Pferdenarr und Windhundzüchter) hat sich für ein bestimmtes Geschöpf entschieden, das »für ihn sein soll«. Für ihn gehört der Schmerz seines geliebten Hundes zu seiner Zuneigung, womöglich bindet der Schmerz den Hund noch enger an seinen Herrn. Das Entsetzliche des Schmerzes lässt er außen vor. Gerade diese Episode erinnert an die Empörung Gombrowicz' über die Höllentor-Aufschrift in Dantes *Inferno*, worin dem ewigen Schmerz das Siegel ewiger Liebe aufgeprägt wird. In der Szene mit dem Hund ersetzt den Schöpfer der Anti-Hund Mensch, dessen Zuneigung zur Grausamkeit wird, wie sich dem Schöpfer das Werk der »höchsten Liebe« in die größte Grausamkeit verkehrt.

Es sollte deutlich werden, dass Gombrowicz aus der Geschichte des ›Wissens vom Schmerz‹ insofern ausschert, als er ihn nicht mehr im Zusammenhang mit den Begriffen des Lebens und der Kultur sieht, sondern als Stimulans der Imagination viel stärker an die Literatur bindet: »Der Schmerz macht die Einbildung so bedrohlich wie eine Tatsache. Der Schmerz! Höchste und letzte Tatsache, Fundament sämtlicher Wirklichkeit« (T, 691). Seine Prosa scheint den Moment des Bedrohlichen oder Entsetzlichen zu brauchen, um in Gang zu kommen, um mit der Energie des Affekts, d.h. blind aber entschlossen, stabile und leicht konsumierbare Erzählformen zu verlassen. Er kultiviert den Schmerz ›dort draußen‹, der ihm noch das Unmöglichste wirklich macht. Die Schmerzensmaschine, die sich an das Bild der Kreisbewegung anlehnt, die asemitisch nur für sich selbst da ist und – an sich unbegriffen – Zeichen und Körper um sich dynamisiert, verweist immer wieder auf das intertextuelle Projekt der Dante-Umschrift. Ein Leiden, das in der Imagination seine Präsenz immer erneuert – wie eine Maschine, die nicht abgestellt werden kann – macht seine infernalische Struktur aus. Gombrowicz, der sich über die Verwendung des Wortes ›Liebe‹ in der *Göttlichen Komödie* empört, dekonstruiert mit der Imagination der Schmerzensmaschine noch nachhaltiger als in *Ferdydurke*, wo statt der Sonne – als Gottessymbol – ein riesiger Po den hellen Tag ankündigt, das abstrakte Bild der »höchsten Liebe« in den Schlussversen des *Paradieses*, die im theistischen Weltbild Dantes die Weltordnung und Bewegung verursacht und den nie endenden Schmerz zulässt.

O ewiges Licht, das du in dir nur Ruh, / Nur dich verstehst und nur von dir
verstanden, / Dich liebst verstehend und dir lächelst zu! / Vom Kreis, der so

mir schien in dir entstanden, / Gleichwie erscheint ein reflektiertes Licht [...]
Die Kraft der hohen Phantasie hier spleißt! / Doch folgte schon mein Wunsch
und Wille gerne, / so wie ein Rad, das ebenmäßig kreist, / Der Liebe, die bewegt die Sonn und Sterne!¹⁸

¹⁸ Dante
Alighieri 1996,
460

Der Autor von *Ferdydurke* und *Kosmos* folgt dem Schmerz, dem einzigen ›Ding an sich‹ für ihn, das alles bewegt und in dessen schwarzem Licht viele Kulturmythen ganz anders aussehen.

Literatur

Gombrowicz, Witold : *Ferdydurke*. München / Wien 1983.

Gombrowicz, Witold : *Kosmos*. München / Wien 1985.

Gombrowicz, Witold : *Tagebuch 1953-1969*. Frankfurt a. M. 2004. (im Text abgekürzt mit T.)

Beressem / U. Prill: ...die entbrannten Degenspitzen / Von mächtig'en Gegnern... . Witold Gombrowicz' *Lectura Dantis*. In: *Arcadia* 28:1 (1993), 47-64.

Bolecki, Włodzimierz: *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni; studium z poetyki historycznej*. Kraków 1996.

Borgards, Roland: *Poetik des Schmerzes. Physiologie und Literatur von Brockes bis Büchner*. München 2007.

Bolecki, Włodzimierz (Hg.): *Witold Gombrowicz. Bestiarium*. Kraków 2004.

Büchner, Georg: Danton's Tod. In: Büchner, Georg: *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden*. Bd. 1: Dichtungen. Herausgegeben von Henri Poschmann unter Mitarbeit von Rosemarie Poschmann. Frankfurt a. M. 2002, 11-90.

Christians, Heiko: *Über den Schmerz. Eine Untersuchung von Gemeinplätzen*. Berlin 1999.

Dante Alighieri: *Die Göttliche Komödie*, 8. Aufl., München 1996.

Deleuze, Gilles: Phantasma und moderne Literatur. In: Deleuze, Gilles: *Logik des Sinns*. 1993.

Głowiński, Michał: Gombrowicz poprawia Dantego. In: *Teksty drugie* 4-6 (2000), 58-66.

- Gombrowicz, Rita: *Gombrowicz w Europie. Świadectwa i dokumenty 1963-1969*. Kraków 1993.
- Grüny, Christian: *Zerstörte Erfahrung. Eine Phänomenologie des Schmerzes*. Würzburg 2004.
- Hermann, Iris: *Schmerzarten. Prolegomena einer Ästhetik des Schmerzes in Literatur, Musik und Psychoanalyse*. Heidelberg 2006.
- Janion, Maria: *Gorączka romantyczna*. Warszawa 1975.
- Kalicki, Rajmund: *Tango Gombrowicz*. Kraków 1984.
- Markowski, Michał Paweł: *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura. Wyd. 1., dodruk*. Kraków 2004.
- Millati, Piotr: *Gombrowicz wobec sztuki. (wybrane zagadnienia)*. Gdańsk 2002.
- Miłosz, Czesław: *Ziemia Ulro*. Paryż 1985. [Miłosz 1985a]
- Miłosz, Czesław: *Prywatne obowiązki*. Paryż 1985. [Miłosz 1985b]