

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ:
ZUM WECHSELVERHÄLTNIS VON THEORIE
UND DRAMATISCHER PRAXIS

ROLF FIEGUTH

Jurij Striedter zum 61-jährigen Geburtstag

Stanisław Ignacy Witkiewicz ("Witkacy"; 1885-1939) ist in der Welt des Gegenwartstheaters gewiss ganz besonders wegen seiner ungewöhnlichen Stücke berühmt geworden.¹ Zu diesem Ruhm hat jedoch mit Sicherheit auch das Vorhandensein seiner Theorie des Theaters der Reinen Form beigetragen, eines Labyrinths von dunklem poetischem Reiz, das viele gerne nur von aussen bewundern. Es genügt das Faktum der Verbürgtheit der Theorie, die Kunde von ihren frappanten Übereinstimmungen mit den späteren Theorien Artauds² - und ansonsten erweisen sich Witkacys Stücke als spielbar und theaterwirksam, Theorie hin oder her. Unter polnischen und ausländischen Fachleuten, die Witkacys Theorien zu verstehen versuchten, wurde zeitweilig eine Divergenz zwischen der Theorie und dem künstlerischen Oeuvre hervorgehoben.³ Am schlagendsten, aber auch am schlichtesten lässt sich ein Widerspruch zwischen der Theorie der Reinen Form und Witkacys eigenen Werken am Beispiel der Realität der Lebensverhältnisse statuieren. Reine Form ist laut Witkacy die von allen Lebensverhältnissen abgehobene rein konstruktive künstlerische Verwirklichung des geheimnisvollen Prinzips der Einheit in der Vielheit. Daraus sollte man schliessen können, dass der Maler Witkacy geometrisch-abstrakte Bilder wie Kazimir Malevič oder Piet Mondriaan gemalt und der Dramatiker Witkacy geometrisch-abstrakte Theaterstücke im Stil von Oskar Schlemmers Triadischem Ballett geschrieben hätte. Das ist aber bekanntlich nicht der Fall: Seine Bilder zeigen eine deformierte Figürlichkeit, sind aber nicht abstrakt, und seine Lieblingsmaler heissen auch nicht Malevič und Mondriaan, son-

dern van Gogh, Gauguin, Matisse und Picasso. Kalte Experimente mit puren Abstraktionen auf der Bühne hat Witkacy ausdrücklich und mit Heftigkeit abgelehnt. Seine eigenen Stücke sind mit ihrer grotesken Phantastik zwar gewiss alles andere als eine Widerspiegelung der Wirklichkeit, aber heftige Lebensgefühle wie Gier, Leidenschaft, Hass, Liebe, Phobien aller Art, insbesondere auch die bedrohlichen Zeitläufte der 20er und 30er Jahre mit ihren Technisierungs-, Vermassungs- und Totalitarismus-Tendenzen sind in den Theaterstücken in praller Fülle gegenwärtig. Für diesen Widerspruch scheint eine Lösung oder Erklärung nahezuliegen, die hier schon anklang: Ein gesunder künstlerischer Instinkt habe den Maler bzw. Dramatiker Witkacy in seiner praktischen Kunstausbübung vor seinen theoretischen Verirrungen bewahrt, zumal er selbst nur einige seiner Dramen als "Dramen der Reinen Form" verstanden wissen wollte.⁴

Diese Erklärung des Widerspruchs verbietet sich jedoch allein schon deshalb, weil in vielen Theaterstücken Witkacys auf die Theorie der Reinen Form entweder überdeutlich angespielt oder sie sogar explizit diskutiert wird. Wenn es sich so verhält, erscheinen zwei Fragen als klärungsbedürftig:

1. In welchem kategorialen Verhältnis zueinander stehen Theorie und künstlerische Praxis bei Witkacy?
2. Welchen Status hat die sog. Lebenswirklichkeit in beiden Bereichen, d.h. im Bereich der Theorie und im Bereich der Theaterstücke?

Die erste Frage soll hier vorläufig in Form einer These beantwortet werden:

ad 1. Kunstpraxis und Kunsttheorie stehen bei Witkacy nicht im Verhältnis Anwendung/Illustration einer theoretischen Konzeption durch praktische Verwirklichungen - vielmehr handelt es sich um zwei Praktiken in verschiedenen Medien und Gattungen: Einmal im Medium des Dramas, und zwar eines ausgesprochen literarisch gedachten Dramas trotz der Hervorkehrung spezifisch theatralischer Kunstmittel wie Farbkomposition der Kostüme, Anweisungen für die Deklamation usw.,⁵ zum anderen im Medium von theoretischer Schrift, Essay, Manifest, Pamphlet. Zwischen diesen beiden Praktiken, der künstlerischen und der konzeptuellen, besteht bei Witkacy ein Verhältnis des lebhaften und aktiven Austauschs: Rede und Widerrede, Parodie und Verspottung, produktives Weiterdenken theoretischer Ansätze im Medium des Dramas

und umgekehrt. Nicht zuletzt dienen die theoretischen Schriften mit ihren Motiven, Metaphern und Vergleichen, insbesondere aber auch mit ihrer Terminologie und ihrer Syntax den Dramen gleichsam als vorgeprägtes Material künstlerischer Formung. Umgekehrt erhalten die theoretischen Schriften zahlreiche "ungehörige" Dialogmomente, Anreden an Gegner und fiktionale Leser, die aus der dramatischen Praxis ausgeliehen zu sein scheinen. Zwischen den beiden Gattungskomplexen besteht mit einem Wort ein intensives Verhältnis der "Intertextualität".

Beispiele für diese These werden später angeführt. Zunächst soll hier die zweite Frage nach dem Status der Lebenswirklichkeit und der Lebensgefühle innerhalb der Theorie der Reinen Form beantwortet und dabei zugleich die Umrisse dieser Theorie dargelegt werden. Witkiewiczs ästhetische Theorie der Reinen Form steht in engstem Zusammenhang mit seiner frühexistentialistischen Lehre vom "Geheimnis des Seins". Als übergeschichtliche Grundbefindlichkeit des Menschen postuliert Witkiewicz ein rational in keiner Weise aufklärbares, den Einzelnen überwältigendes, entsetzliches "Geheimnis des Seins der Einheit in der Vielheit". Das Geheimnis schafft "metaphysische Unruhe", die sich in Fragen ausdrücken kann wie:

Warum bin ich gerade dies, und kein anderes Wesen? An dieser Stelle des unendlichen Raums und in diesem Moment der unendlichen Zeit? In dieser Gruppe von Wesen, auf eben diesem Planeten? Warum existiere ich überhaupt? Es könnte sein, dass ich gar nicht existiere; warum gibt es überhaupt etwas? Es könnte doch absolutes Nichtsein sein... (Witkacy 1974:7)

Schon in dieser vergleichsweise frühen Fassung (1919) von Witkacys Gedankengang ist die Frage impliziert, die Witkacy immer stärker beunruhigen sollte: "Ist das unmittelbar gegebene Gefühl der Einheit meines Ich in der Vielfalt nicht eine Illusion, und zerfalle ich nicht in eine ganz zufällige Vielheit meiner Qualitäten, Seelenzustände und biologischen Körperstrukturen? Ist mein Einheitsgefühl nicht Ausdruck einer mechanisierten Abstumpfung?"

All dies wird nun von Witkacy in eine geschichtsphilosophische Perspektive gestellt. In früheren Zeiten hat die "metaphysische Unruhe" eine noch ungeschiedene Einheit von Religion, Philosophie und Kunst hervorgebracht, die in späteren geschichtlichen Epochen zerfallen ist. In der Gegenwart der schnell fortschrei-

tenden Automatisierung und Mechanisierung des grauen Menschenlebens und der geistlosen Menschheitsbeglückung kommt es zum "Schwund der metaphysischen Gefühle", zum Absterben der Religion, zum "Selbstmord der Philosophie" (Witkacy 1974:100-149). In der Kunst kommt es zur Nicht-Kunst des Realismus und Naturalismus, und die Bemühungen der modernen Künstler um die "Reine Form" sind vielleicht nur eine "letzte Zuckung" der Kunst (Ibid.:274). Dennoch ist es die Bestimmung des authentischen Kunstwerks der Gegenwart, den verschütteten Zugang zur metaphysischen Erlebnisfähigkeit wiederherzustellen. Durch die im Kunstwerk rein konstruktiv verkörperte "Einheit in der Vielheit" soll das metaphysische Erleben des "Seins-Geheimnisses" vermittelt werden. Die konstruktiven Eigenschaften, die das Kunstwerk zur Ausübung dieser Bestimmung qualifizieren, bilden seine "Reine Form", die in scharfem Widerspruch zu den Verhältnissen des realen Lebens, insbesondere zu den "Lebensgefühlen der Gedärme oder Kaldaunen (poln. 'bebechy') steht. Witkacy ironisiert in seiner Polemik gegen das Theater der lebensweltlichen Emotionen einige Formen des konventionellen Theaters - das "wohlgeformte" Stück im Sinne eines Ibsen:

Zuerst wird mal alles Drum und Dran erklärt, dann fangen alle möglichen Verwicklungen an, es kommt zum Höhepunkt, danach macht es "bumm!", es gibt einen Mordsärger, und alles ist aus.

- ferner die Gattung der Schauerstücke:

Die zweite Art sind verschiedene Arten des Schauerns vor dem Unbekannten, es beginnt mit einem dunklen Zimmer und endet mit dem Tode; das ist alles genau so abgenutzt wie die Bühneneffekte, wo es einen im Kreuz kribbelt, und weiter ist nichts.

- weiter das symbolische Drama:

Die ganze Zeit fliegt zum Beispiel ein blauer Vogel auf der Bühne herum, und der Zuschauer darf die ganze Zeit ja nicht vergessen, dass der Vogel kein Vogel ist, sondern die Liebe mit grossem L. Schliesslich verendet der Vogel - das bedeutet, dass auch die Liebe in einem gewissen Herzen verendet ist.

- und schliesslich die historischen, sowie die "Musikdramen, die Musik-und-Brüll-Dramen, die Brüll-und-Heul-Dramen, die Heul-und-Quietsch-Dramen" (Witkacy 1974:248). Gegen das Theater der Nachahmung von Lebens-

verhältnissen und Lebensgefühlen setzt er das Postulat:

Das Theaterstück in der Reinen Form ist etwas an sich, mit sich selbst Identisches und in diesem Sinne Absolutes, obgleich es für seine Wertung kein objektives Kriterium gibt und geben kann. Die in einem solchen, vom kreativen Regisseur im selben Masse wie vom Autor geschaffenen Stück spielenden Künstler ahmen nicht, mehr oder weniger überzeugend, irgendwelche wahrscheinlichen Menschen nach, vielmehr kreieren sie ihre Rollen im Rahmen des gesamten szenischen Vorgangs; dieser besteht aus Handlungen, Aeusserungen und Bildern, die formal miteinander verbunden sind, nach den Erfordernissen der Komposition, wobei sie, vom Standpunkt des Lebens und des Sinns, auf die allerphantastischste Weise zusammenhängen können. (Witkacy 1974:322)

Diese Kritik am Prinzip der Nachahmung in der Kunst – im klassischen Altertum, in der Renaissance, und namentlich im Realismus und Naturalismus des 19. und 20. Jahrhunderts – ist freilich nicht als Plädoyer für den programmatischen Unsinn gedacht. Im Gegenteil wendet Witkacy sich nicht weniger heftig gegen die kalt experimentierende Abstraktion und gegen die "pure blague" einiger Strömungen der Gegenwartskunst (vgl. "Ueber die Folgen der Tätigkeit unserer Futuristen", 1922 [Witkacy 1974:395-403]). Nach seinem Verständnis sind im Kunstwerk der Reinen Form die lebensweltlichen Inhaltskomplexe und Lebensgefühle "unwesentliche, aber notwendige" Komponenten (Ibid.:227;253-255;284). Notwendig sind sie 1. in produktionsästhetischer Hinsicht: Der authentische Künstler schafft nicht zerebral und kalt berechnend, sondern mit allen Schichten seiner ganzen Persönlichkeit, indem er durch die reale, die emotionale und die intellektuelle Sphäre hindurch zur Reinen Form vordringt; Realitätsreste im Kunstwerk der Reinen Form sind somit notwendige Spuren (semiotisch: "Indexzeichen") der Authentizität des Schaffensprozesses; 2. in werkästhetischer Hinsicht: Im Kunstwerk der Reinen Form werden Gegenständlichkeiten, Bedeutungen und Gefühlsgehalte zu "Symbolen" (Ibid.:346; semiotisch: "Ikonische Zeichen") für die rein konstruktiven Verhältnisse ("Formkonzeption", "Richtungsspannungen", "dynamische Konstruktion"); und schliesslich 3. in Rezeptionsästhetischer Hinsicht: Der Durchgang durch die Sphäre der Realität, der Lebensgefühle sowie des Intellekts muss für den Rezipienten offenbar auch als jähe Veränderung der Verweisungsrichtung *erlebbar* gemacht werden: Statt metonymisch die ausserliterarische Lebenswelt zu bedeuten, verweisen sie nun auf die von

der Lebenswelt abgekehrte Reine Form. Die lebensweltlichen Inhaltskomplexe bleiben also gleichsam technisch für die Herstellung, die Verkörperung und für das Erleben der Reinen Form notwendig, sind für diese aber nicht wesentlich.

Der notwendige Durchgang durch die lebensweltlichen Sphären der Realität, der Emotion und des Intellekts zur Reinen Form ist nun in jedem Fall die Minimalbedingung für eine "Deformation" jener Sphären. Diese müssen immer ihre Unwesentlichkeit gegenüber den wesentlich konstruktiven Verhältnissen der Reinen Form erweisen. Nicht in jeder kunsthistorischen Situation muss es aber zu einer Verunstaltung und Verzerrung der lebensweltlichen Sphären kommen, damit die Reine Form erzielt und erlebt werden kann. Heute aber, in der Endphase der Kunst, ist eine "perverse" Deformation dieser Sphären in zunehmendem Masse notwendig.

Die konkreten Vorschläge und Beispiele, die Witkiewicz in seinen theoretischen Schriften für "Deformation" im Drama und auf der Bühne bringt (vgl. unten), sind vielleicht die anregendsten Partien in seinen zuweilen anstrengenden Verlautbarungen. Ihre Gültigkeit wird aber an verschiedene einschränkende Bedingungen gebunden: 1. an den authentischen und ehrlichen kreativen Prozess auf Seiten des Autors im Gegensatz zum kalt kalkulierten, "betrügerischen" Experiment; 2. an das Postulat eines spezifischen Sinnzusammenhangs aller Verfahren in einem konkreten dramatischen Werk im Gegensatz zur "pure blague" und zum puren Unsinn, und 3., wie bereits angedeutet, an die spezifische kunst- oder literarhistorische Situation, die jeweils ihr spezifisches Mass an Deformation erfordert bzw. erträgt. Diese einschränkenden Bedingungen machen verständlich, warum Witkiewicz's Dramen nicht selten "konventioneller" wirken als seine theoretischen Deformations-Ideen, und warum in manchen Stücken besonders "deformierte" Stellen polemisch gegen den "puren Unsinn" in der Kunst und auf der Bühne der 20er Jahre gerichtet sein können, statt dominant der Reinen Form zu dienen. Die Deformations-Ideen Witkiewicz's können wie folgt zusammengefasst werden:

1. Der Verweisungsbezug einzelner Zeichen auf die Lebenswirklichkeit wird durch eine gewisse Autonomisierung der am multimedialen theatralischen Kunstwerk beteiligten Zeichensysteme (man könnte hier von einer "Polyphonisierung" sprechen) geschwächt. Das gilt für sprachliche Bedeutungseinheiten in neuartigen Wortbildungen, Sätzen und Satzzusammenhängen; es gilt aber

auch für Gesten und Handlungseinheiten, die ebenfalls in ihrem lebensweltlichen Bezug geschwächt werden, nicht mehr notwendig eine bestimmte "wahrscheinliche" Psychologie, Mentalität, Individualität oder zwischenmenschliche Situation konstituieren, sondern primär anderen und übergeordneten, konstruktiven Gesichtspunkten, einer neuartigen Syntagmatik untergeordnet sind.

Besonders aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang die Frage der Deklamation (ein höchst trauriger Bühnenvorgang kann von einer Figur mit traurigen Worten, aber in fröhlichstem Tonfall kommentiert werden) sowie insgesamt Witkiewicz's Postulat einer gegen die Stanislavskijsche Einfühlungskunst gerichteten Schauspielerei.

2. Das Verhältnis zwischen dramatischem Sujet und dramatischer Diegese ("Fabel") wird neu geordnet, und zwar sowohl auf der Ebene der Handlung als auch auf der Ebene der Figurenkonstellation und der einzelnen Figur.

Im herkömmlichen Drama denotiert die Ordnung des Sujets die diegetische Ordnung der Handlung bzw. die figur-diegetische Ordnung: Aus unterschiedlich distribuierten und gewichteten Informationen ergibt sich für den Zuschauer nach und nach das (diegetische) Bild der fingierten "tatsächlichen" Handlung und das (figur-diegetische) Bild der fingierten "tatsächlichen" Figur. Die diegetischen Ordnungen verweisen ihrerseits auf einen von literarischer Konvention ebenso wie von sog. Lebenserfahrung geprägten Bereich paradigmatischer Möglichkeiten und Wahrscheinlichkeiten, aus dem sie seligiert und kombiniert zu sein vorgeben. Im herkömmlichen Drama ist das Verhältnis zwischen dramatischem Sujet, dramatischer Handlungs- und Figurendiegese und schliesslich der "Welt" bzw. dem "Weltgeschehen", auf welches die Diegese metonymisch verweist, durch das Prinzip der sog. lebensweltlichen Wahrscheinlichkeit geregelt.

In Witkiewicz's Theorie und Praxis können dramatische Situationen demgegenüber ihre Einheitlichkeit und Konsequenz, Figuren ihre psychologische Kohärenz ("Glaubwürdigkeit") und sogar ihre Identität, Verhaltensweisen von Figuren ihre Situationsangemessenheit verlieren. Innerhalb der Figurenkonstellation können Figuren unversehens untereinander Rollen und Funktionen tauschen. In seinem Dramen-Modell sind statt dessen die konstruktiven Erfordernisse der Reinen Form kohärenzbildend.

Wie gesagt, sind diese Deformations-Ideen nur unter einschränkenden Bedingungen gültig. Konkrete künstlerische Umsetzungen der Reinen Form können den "Formhunger", die "Formunersättlichkeit" der Gegenwart nur zeitweise befriedigen und metaphysische Gefühle hervorbringen. Ihre Wirkung lässt nach wie die eines Narkotikums. Um sie wiederherzustellen, bedarf es immer stärkerer Dosierungen von "Deformation". Dies aber treibt die Kunst erst recht in ihr unvermeidliches Ende.

Das Verhältnis der Witkiewicz'schen Dramen zu dieser geschichtsphilosophisch-ästhetischen Theorie ist, wie bereits in der eingangs aufgestellten These ausgeführt, kein eindeutiges Verhältnis von Theorie und Anwendung. Drei Stücke des Autors sollen zur weiteren Klärung dieser Frage herangezogen werden: "Die neue Befreiung" ("Nowe Wyzwolenie"; 1920); "Sie" ("Oni"; 1920) und "Die Schuster" ("Szewcy"; 1931-34). Das erste kann zur Not als kreative Verwirklichung der Theorie gelesen werden, aber schon das zweite eher als selbstkritische Darstellung der Pervertierbarkeit und Missbrauchbarkeit der eigenen Theorie und Kunstpraxis, das dritte schliesslich als dramatisches Kunstprodukt *nach* der vom Autor selbst beschworenen "letzten Zuckung" der Kunst. Es können hier nur jeweils einige wenige Aspekte an den drei Stücken hervorgehoben werden.

"Die neue Befreiung" erzeugt gleich am Anfang einen Deformations-Effekt durch die Kontamination zweier heterogener Situationen:

a) Eine 40-jährige verlebte blonde Tatiana, etwas wie eine Puffmutter oder zumindest Kupplerin, kündigt der 17-jährigen Klosterschülerin Zabawnisia ("Verlustinchen") ihren ersten Freier an, Florestan, einen "Pragmatisten" und ein "ungewöhnliches Menschlein". Diese Situation generiert etwas in der Art eines erotischen Schicksalsdramas der von Witkacy verurteilten wirklichkeitsnachahmenden Dramatik.

b) Das Ganze findet in einem gotischen Schlossgewölbe mit Säule statt, und an der Säule steht, mit seinem Höcker an den Stein gepresst, Richard III, in Schach gehalten von zwei Mördern in schwarzen Trikots und Masken; diese phantastische Situation scheint das Drama der Reinen Form zu generieren.⁶

Auf mittlere Sicht wird Richard III nun als positive Identifikationsfigur im Sinne der Theorie des Theaters der Reinen Form aufgebaut, und zwar gegen den "Pragmatisten" Florestan, dem in dieser Konstellation die

Rolle des negativen Helden zukommt. Ganz im Sinne der theoretischen Schriften kommentiert Richard III die ihn umgebenden Personen und ihre Angelegenheiten:

Jeden Tag muss ich eure schauerlichen Dramen mitansehen, eure herausgerissenen Gedärme [bebechy] samt Inhalt, eure metaphysischen Nabel, auf Stöckchen gespiesst und als kandierte Früchte verkauft.⁷ (Witkiewicz 1972:I,353)

Gegen eine Aeusserung Zabawnisias protestiert er, er, die Theatergestalt, sei wirklicher "als alle Gestalten, die ich hier seit fünf Jahren mitansehen muss" (Ibid.: 354). Er vertritt, wie sein Autor, die Ansicht,

Ich glaube daran, dass letzten Endes alles irgendeinen Sinn in der allgemeinen Komposition des Lebens haben muss. (Ibid.:357)

Er präsentiert sich als Mann, der "viel mitgemacht hat und zu einer gewissen Einsicht in das Leben gelangt ist", darunter zu einer "Widerstandsfähigkeit gegen die Sonderbarkeit des Lebens" (359,360) - eine Eigenschaft, über die der widerwärtig sentimentale Pragmatist und Anti-Metaphysiker Florestan gerade nicht verfügt. Richards Empfinden für die Sonderbarkeit des Seins wird, angeblich völlig unsymbolisch, durch die Mörder gestaltet, die ihn ständig mit blanker Waffe bedrohen. Das Trivialdrama, das sich vor seinen Augen abspielt - eine groteske Ansammlung von grellen Motiven des erotischen Schicksalsdramas - bezieht ihn aber nach und nach als ehemaligen und gegenwärtigen Mitspieler ein, und am Ende wird das scheinbare Sprachrohr der Ideen des Dramas der Reinen Form und der authentischen existentiellen Tragikfähigkeit schändlich von der Bühne verabschiedet.⁸ Dagegen nimmt nun der Pragmatist Florestan gleichsam seine Stelle ein: Er wird von unversehens auf die Bühne drängenden Folterknechten zur Strecke gebracht. Die Rollen sind vertauscht, Richard ist trivialisiert, und Florestan wird an seiner Stelle zum bewussten Subjekt der "Seltsamkeit des Seins" und der "metaphysischen Unruhe". Florestans Trivialdrama erhält die Würde eines Dramas der Reinen Form, Richards Drama erscheint demgegenüber als papieren und banalisiert. Das Trivialdrama der "kaldaunigen" Lebensgefühle wird zum Vehikel für das Drama der Reinen Form - ein rezeptionsästhetisches Verfahren, das gewisse Lücken in den theoretischen Ausführungen schliessen hilft. Insgesamt kann "Die neue Befreiung" als kreative Umsetzung der Theorie gelesen werden, scheint aber auch bereits eine verborgene Kompromittierung der Theorie mit sich zu bringen.

Im Unterschied zur "Neuen Befreiung" ist das Stück "Sie" allem Anschein nach nicht als Drama konzipiert, in welchem das Prinzip der Reinen Form dominiert. Es ist ein phantastisch-politisches Stück, welches eine kunstfeindliche totalitäre Diktatur imaginiert und damit satirisch auf zeitgenössische europäische Regimes Bezug nimmt. Dennoch knüpft es womöglich noch expliziter an die Theorie der Reinen Form an als die "Neue Befreiung". Folgende Vision von einem neuen Theater formuliert Witkacy in seiner Theorie:

... ein Theater jenseits von Lachen und Weinen, lebensweltlicher Komik oder Tragik, ein reines, von der Lüge befreites Theater, seltsam wie ein Traum, wo durch Vorgänge, die lebensweltlich durch nichts gerechtfertigt wären, komische, erhabene oder monströse Vorgänge, das milde, unveränderliche, aus der Unendlichkeit strahlende Licht des Ewigen Geheimnisses des Seins leuchten würde.
(Witkacy 1974:290)

Eben dieses Licht scheint in der Anfangsszene von "Sie" von der Decke der Bildergalerie in der Villa des Kunstsammlers Bałandaszek:

An den Wänden Bilder: In der Mitte ein grosses Bild mit nackten Figuren (Kopie eines alten Meisters). Links davon futuristische und kubistische "Schinken". An der linken Wand ein chinesisches Porträt und japanische Holzschnitte, rechts ein riesiges kubistisches Bild von Picasso. Sanftes, milchig-opales Licht von oben.
(Witkiewicz 1972:I,375)

Das dient nun als ironischer Ausgangspunkt für eine dramatische Handlung, die u.a. die Ambivalenz aller Neuen Kunst, Malerei und Dramatik, einschliesslich der explizit genannten Reinen Form, zum Gegenstand hat. Die ästhetische Einstellung des prominenten Kunstsammlers und Kunsttheoretikers (Urheber einer "Theorie der Reinen Form") Bałandaszek, sein "metaphysisches Gefühl", erweist sich als ununterscheidbar von dem trivialen "kaldaunigen" [bebechowe] Wohlgefühl vor einem guten Essen oder Beischlaf. Die Theaterstücke der "Reinen Form", in denen seine Lebensgefährtin Spika mitspielt, sind Pseudoprodukte der Geheimen Regierung, welche so die geistige Automatisierung der Menschheit fördert - die beiden Stücktitel, die genannt werden, nämlich "Die Unabhängigkeit der Dreiecke" und "Die Metaphysik des zweiköpfigen Kalbes", sind Titel Witkacy-scher Werke.⁹ In "Sie" handelt es sich dabei näherhin um "commedie dell'arte der Reinen Form", die nunmehr

von der geheimen Kulturpolitik anstelle der bisherigen Theaterstücke des "Pure Nonsense" gefördert werden. Die sexuelle Erregung, bei Witkacy immer in seltsamer Nähe zur "metaphysischen Unruhe" stehend, ist "feuriges Nichts", und das "Geheimnis des Seins" ist ersetzt durch die Geheime Regierung, die sich aus den abgeschmacktesten Mumien zusammensetzt. Am Ende des Stücks ist Spika während der Vorstellung eines Schauspiels der Reinen Form ermordet worden, Bałandasze's Kunstsammlung durch die Beauftragten der Regierung während eines Festes in seinem Haus zerstört. Er lässt sich zu einem Geständnis des Mordes an Spika zwingen und will fortan sein Leben "ganz allein in einer ruhigen kleinen Gefängniszelle" verbringen - deutlicher Verweis auf Witkacy's Monadentheorie.

Wohl noch gewichtiger sind die masochistischen Anspielungen auf die eigene Theorie im letzten und berühmtesten Stück Witkacy's, "Die Schuster" (1934). Alain van Crugten begründet die offenkundige Bühnenwirksamkeit dieses "Wissenschaftlichen Stücks mit 'Gesängen' in drei Akten" wie folgt:

Peut-être est-ce tout bonnement que Witkacy s'est pour une fois entièrement abandonné à son tempérament de polémiste et de satiriste, sans s'encombrer outre mesure des préoccupations esthétisantes qu'il avait héritées de la Jeune Pologne? (van Crugten, 242)

Dieser Vermutung setze ich die These entgegen, dass Witkiewicz in diesem Stück noch einmal auf das intensivste und ausgiebigste auf seine ästhetischen Ideen Bezug nimmt - und zwar im Bewusstsein der Vergeblichkeit, mit inspiriertem Galgenhumor. Im 3. Akt beklagt sich eine Figur: "Sie haben mich nicht ausreden lassen, und es ist mir ein blutiger Unsinn à la Witkacy unterlaufen" (Witkiewicz 1972:II,574). Beim Anblick eines plötzlich zum Leben erwachten Strohwiches (Zitat aus Stanisław Wyspiański's berühmtem Stück "Die Hochzeit", wo der "Strohwich" (Chochoł) eine dramatisch entscheidende Rolle spielt) sagt eine andere Figur:

Wir Kriechenden sind ziemlich bestürzt darüber, dass der Strohwich aufgestanden ist. Was bedeutet das? Es geht nicht um die Wirklichkeit - die ist sowieso im Eimer - aber was bedeutet dies in grossdichterlichen, post-wyspiańskischen Dimensionen, in diesem post-wyspiańskischen nationalen Gedankengebäude, welches massenhaft von Scharlatanen und Schriftdeutern bevölkert ist, die nichts bedeuten und nur eine künstlerische Phantasie sind: eine dynamische Spannung für die Reine Form im Theater - rede ich Unsinn? (Ibid.:589)

Arma Meesta! Er möchte ehmt, dass die Arbeit zugleich mechanisch wird, und dass diese Mechanik denn durch den Geist individualisiert soll können zu Unikaten personaler Erscheinung, wie die ullen Musikanten und Maler ihre Ausscheidungen. Rede ich ohne Sinn? (515)

Ganz folgerichtig macht sich der Meister Sajetan Tempe denn auch in folgendem Dialog zum Sprachrohr des Philosophen Witkiewicz, des Autors dieses Stücks:

II Geselle

Warum bin ich der und kein anderer? Es ist nicht wahr, dass ich von keinem anderen Geschöpf hätte sagen können "ich". Ich könnte beispielsweise dieses Aas da sein (zeigt auf Scurvy), aber in Wirklichkeit bin ich ein eisiger Ueberläufer oder etwas Ähnliches - ich rede nur annäherungsweise - auf dem Gebirgspass des wildesten aller Nonsense: der Vermischung der Persönlichkeit mit dem Körper - ick weess selba nich, wissta?

Sajetan

Blamier dich nicht, Jędrek! Falsch: Der biologische Materialismus des Autors dieses Stücks sagt es anders: Es ist die Synthese aus Cornelius' modifiziertem Psychologismus und Leibnizens modifizierter Monadologie. Milliarden Jahre haben sich Zellen verbunden und differenziert, damit ein Aas wie ich von sich sagen konnte "ich"! (523 f.)¹¹

Und eben hierauf bezieht sich die letzte Agitationsrede der Fürstin Irina, die das Ende des Geistes und der Kultur des Individuums beschwört:

Ich rufe euch <...> mit der Stimme meiner Ueberkaldaunen [nad-bebechy] und der Kreuzgänge meines vergangenen und verschütteten Geistes, der diesen Kaldaunen entkrochen ist: Demütigt euch vor dem Symbol der Allmutter - oder besser des Supra-Herrpanweibojarchats [supra-panbabojarchat]. <...> Die Männer verweiben, und die Frauen vermannen en masse. Es wird die Zeit kommen, da werden wir uns teilen wie die Zellen, in der Unbewusstheit der metaphysischen Seltsamkeit des Seins. Hurra, hurra, hurra! (589)

Diese ständigen Zitate und Anspielungen auf Witkacys philosophische und ästhetische Schriften und Ideen dienen gewiss auch der Erzeugung grotesker Effekte aller Art, doch erschöpft sich ihre Funktion darin nicht. Das seltsame Drama der Personen ist in diesem wie in anderen Stücken des Autors assoziiert mit dem "Drama

der Ideen". Das Pro und Contra um seine Theorien nimmt an der grotesken Gestaltung der dramatischen Konflikte teil. Im Fall der "Schuster" läuft das "Drama der Ideen" auf eine systematische Degradierung der eigenen Kunstkonzeption hinaus. Dies wiederum dient der Bestätigung von Witkacys geschichtsphilosophischem "Katastrophismus": Die Kunst hat, Anfang der 30er Jahre, ihre "letzte Zuckung" bereits hinter sich, und die "Schuster" sind Kunst nach dem Ende der Kunst. In den Reden und Köpfen der Personen lebt die Kunst nur noch als eine zutiefst verworrene, verkehrte und deformierte Erinnerung fort.

Es ist in der Witkiewicz-Literatur ganz zu Recht darauf verwiesen worden, dass die Theaterstücke dieses Autors in vieler Hinsicht von den Postulaten abweichen, die er für das Theater der Reinen Form aufgestellt hat. Das gilt z.B. für den autobiographischen und den politisch-zeitbezogenen Charakter vieler seiner Stücke. Die Tatsache, dass man sie auch als philosophische und ästhetische Diskussionsstücke *sui generis* lesen kann, entspricht vielleicht auch nicht ganz genau der Idee des Theaters der Reinen Form. Dass die Dramen gleichwohl immer wieder nachdrücklich auf die Theorien rekurrieren, ist dennoch entscheidend für ein besseres Verständnis sowohl der Stücke, als auch des dynamischen Charakters seiner Theorien, die in den Dramen nicht nur angewendet, sondern auf eigentümliche Weise auch weitergedacht werden.

Université de Fribourg

ANMERKUNGEN

1. Die Berühmtheit des Dramatikers Witkacy ist heutzutage im deutschen Sprachraum nicht mehr so evident wie in den 60er und 70er Jahren: besonders präsent ist er heute in den USA und in Frankreich; vgl. Degler 1985.
2. Den Nachweis über diese Uebereinstimmungen führt van Crugten, 1971.
3. Zur Divergenz zwischen Theorie und dramatischer Praxis vgl. u.a. T.Peiper (1923)1972; J.N.Miller 1957:65f.; K.Puzyna (1961) 1972; Mencwel 1965:96ff.; Błoński 1967; van Crugten 1971:111-127. Das Pro und Contra dieser Debatte wird referiert von Szpakowska 1976:12ff.

4. Eine Qualifizierung seiner Stücke 1918-1923 im Hinblick auf die Nähe zur Reinen Form bzw. zum Realismus findet sich am Ende seines Buchs über das Theater, s. Witkacy 1974:428f.
5. Witkacys Konzeption von dem für den Regisseur verbindlichen Dramentext wird von Degler (1987) zutreffend hervorgehoben.
6. Der Kontamination der Situationen entspricht der Synkretismus der intertextuellen Bezüge (Wyspiański, Shakespeare, Prometheus-Mythos etc.); vgl. hierzu zuletzt Głowiński 1987.
7. Die Zitate folgen Witkiewicz 1972:I-II; die Uebersetzungen und Hervorhebungen stammen vom Verfasser. - R.F.
8. Richards theatralischer Abgang mit schweren Stiefeltritten kann als Umkehrung des Auftritts des Steinernen Komturs in "Don Giovanni" gelesen werden.
9. Diese sehr charakteristische "masochistische" Selbstanspielung überformt die ebenfalls in der Passage auffindbare Verteidigung der eigenen Position: In der hier dargestellten dramatischen Welt sind die betreffenden Stücke "commedie dell'arte" der Reinen Form, Improvisationsstücke also, die Witkacy für die eigene Kunst noch (!) nicht akzeptiert - vgl. Degler 1987.
10. Anspielung auf den bewunderten und gefürchteten Gegner, den Philosophen, formistischen Kunsttheoretiker, Maler und Schriftsteller Leon Chwistek (1884-1944), hier insbesondere auf sein Buch *Die Vielheit der Wirklichkeiten* (1921). In seinen Stücken bezieht sich Witkacy nicht nur auf seine eigene Theorie, sondern auch auf die Positionen seiner Vorbilder und Gegner.
11. Hier ist einer dramatischen Figur eine im Wortlaut völlig unparodistische Charakteristik der eigenen damaligen philosophischen Position in den Mund gelegt worden - vgl. hierzu K.Pomian 1969; Szpakowska 1976; B.K.Michalski 1978.

LITERATURVERZEICHNIS

- | | |
|--------------------------------|--|
| <p>Błóński, J.
1967</p> | <p>"Znaczenie i zniekształcenie w 'czystej formie' S.I.Witkiewicza", in: <i>Miesięcznik Literacki</i> 1967, 8, 27-33.</p> |
| <p>Crugten, A.van
1971</p> | <p><i>S.I.Witkiewicz. Aux sources d'un théâtre nouveau</i> (Lausanne).</p> |
| <p>Degler, J.
1985</p> | <p>"Dramaty Stanisława Ignacego Witkiewicza na scenach świata 1971-1983", in: <i>Pamiętnik Teatralny</i> 34, 1985, 355-424 [mit einem ausführlichen Verzeichnis der nichtpolnischen Aufführungen].</p> |
| <p>1987</p> | <p>"Witkacy's Theory of Theatre", in diesem Heft: <i>Russian Literature XXII - II, Polish Issue IV</i> (Witkacy Special).</p> |

- Głowiński, M.
1987 "Richard III et Prométhée. Sur 'Nowe Wyzwolenie' (La Nouvelle Délivrance) de S.I.Witkiewicz", in: *dielem Heft: Russian Literature XXII - II, Polish Issue IV (Witkacy Special)*.
- Mencwel, A.
1965 "Witkacego jedność w wielości", in: *Dialog* №12.
- Michalski, B.K.
1978 "Filozofia ontologicznego pluralizmu S.I.Witkiewicza", in: *S.I.Witkiewicz, Zagadnienia psychofizyczne* (Warszawa).
- Miller, J.N.
1957 "Teoria Czystej Formy w teatrze", in: T.Kotarbiński, J.E.Płomiński (Hrsg.), *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca. Księga Pamiątkowa* (Warszawa).
- Peiper, T.
(1923) 1978 "Czysta forma w teatrze. Po książce St.I.Witkiewicza 'Teatr'", in: *Tadeusz Peiper, Pisma. Tędy*. (Kraków), 190f.
- Pomian, K.
1969 "Filozofia Witkacego. Wstępny przegląd problematyki", in: *Pamiętnik Teatralny XVIII*, z.3(71), 265-280.
- Puzyna, K.
(1961) 1972 "Witkacy", in: *Witkiewicz 1972:I,6-46*.
- Szpakowska, M.
1976 *Światopogląd S.I.Witkiewicza* (Wrocław) (PAN-Komitet Nauk o literaturze polskiej. Rozprawy literackie 15).
- Witkacy
1974 *S.I.Witkiewicz, Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr*. Opracował <...> J.Leszczyński (Warszawa).
- Witkiewicz, S.I.
1972 *Dramaty*, tt.1-2, Wydanie II rozszerzone i poprawione (Warszawa).

Czesław Miłosz

Une ample traversée de ce ^{XX}^e siècle qui a amené l'humanité à s'interroger comme jamais sur sa nature et son destin, c'est à quoi nous invite l'œuvre du grand poète polonais, témoin lucide des convulsions de l'Histoire.

Sa pensée, qui s'incarne tantôt dans l'essai politique ou philosophique, tantôt dans la création poétique ou romanesque, n'a cessé d'accompagner et d'éclairer les grands tournants du devenir contemporain : conflits destructeurs et suicidaires, ivresse du totalitarisme, illusion de l'ère postcommuniste et postmoderne.

Elle est en même temps le reflet d'une existence longtemps déchirée par le déracinement, l'exil, l'inquiétude métaphysique, enfin apaisée et réconciliée...

ISBN 2-7204-0423-3



9 782720 404238

ISSN 0079-0028

T 50

ISBN 2-7204-0423-3

XI.06 32 €