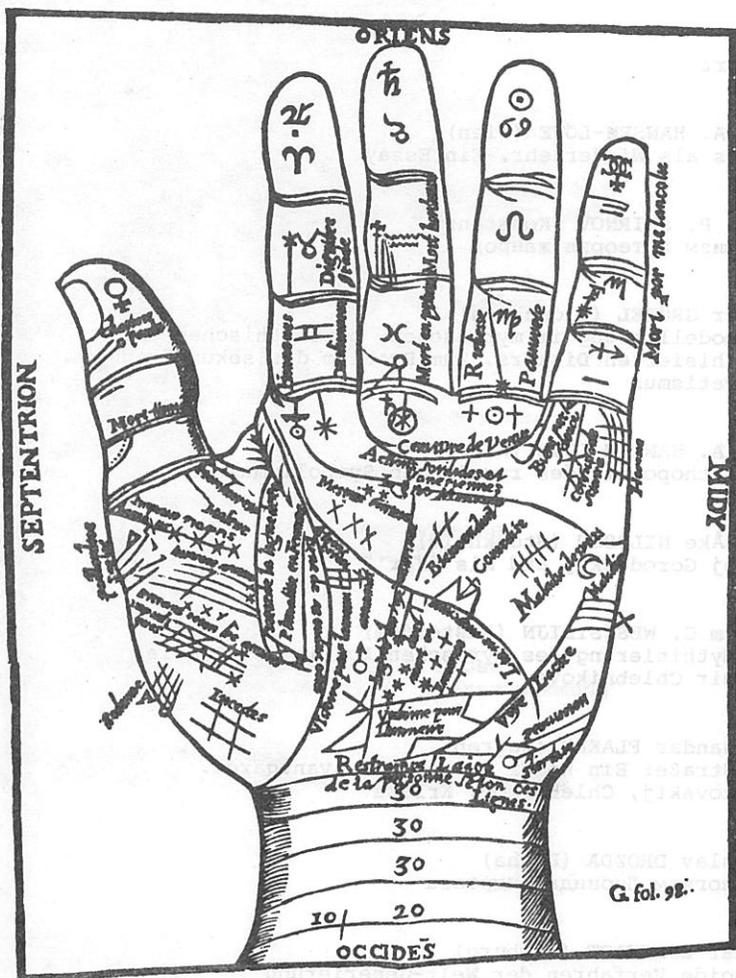


SONDERDRUCK

MYTHOS IN DER SLAWISCHEN MODERNE



WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
SONDERBAND 20

I N H A L T

Vorwort	7
Aage A. HANSEN-LÖVE (Wien) Mythos als Wiederkehr. Ein Essay	9
Igor' P. SMIRNOV (Konstanz) Тотемизм и теория жанров	25
Rainer GRÜBEL (Oldenburg) Wertmodellierung im mythischen, postmythischen und remythisierten Diskurs. Zum Problem des sekundären Synkretismus	37
Aage A. HANSEN-LÖVE (Wien) Zur Mythopoetik des russischen Symbolismus	61
Nils Åke NILSSON (Stockholm) Sergej Gorodeckij and His "Jar"	105
Willem G. WESTSTEIJN (Amsterdam) Die Mythisierung des lyrischen Ich in der Poesie Velimir Chlebnikovs	119
Aleksandar FLAKER (Zagreb) Die Straße: Ein neuer Mythos der Avantgarde. Majakovskij, Chlebnikov, Krleža	139
Miroslav DROZDA (Praha) Мифологизм Леонида Андреева	157
Dagmar BURKHART (Hamburg) Mythoide Verfahren der Welt-Generierung in Andrej Belyjs "Peterburg"	169

Rolf FIEGUTH (Fribourg)

BEMERKUNGEN ZUR DEGRADATION DES MYTHOS IM DRAMA BEI
ST. WYSPIAŃSKI UND ST. I. WITKIEWICZ

Der Begriff des Mythos ist einer positivistisch und rationalistisch gesonnenen Literaturwissenschaft geraume Zeit unangenehm gewesen, weil er ihrem Interesse an Spezifizierung mehrfach zuwiderläuft: dem Interesse der Konstruktion einer ihren uneindeutigen Objekten klar gegenüberstehenden eindeutigen Terminologie ("Metasprache") sowie dem Interesse der Abgrenzung ihres Forschungsbereichs von dem anderer wissenschaftlicher Disziplinen. Diese Abstinenz ist freilich der wissenschaftlichen Erfassung einer literarhistorischen Wirklichkeit nicht förderlich, in welcher der objektsprachliche Begriff des Mythos in seinen vielfältigsten und schillerndsten Bedeutungen von offenkundiger Relevanz gewesen ist - in der Romantik, der Neuromantik und dem Symbolismus, und nicht zuletzt auch in der Moderne.

Der polnische Maler, Dramatiker, Romancier, Philosoph und Ästhetiker der Moderne Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy; 1885-1939) hat die angedeutete Skepsis bestimmter Wissenschaftsrichtungen gegenüber dem Begriff des Mythos offenbar geteilt, denn in seinen ebenso originellen wie wortreichen Theorien erscheint dieser nicht an zentraler Stelle. Als Künstler, Schriftsteller und Theoretiker ist Witkacy aber seiner Herkunft aus der Kulturatmosphäre der *Młoda Polska*, einem Gemisch aus Neuromantik, Symbolismus, Sezession, Frühexpressionismus und Spätnaturalismus, stärker verbunden, als das "avantgardistische" Profil seiner ästhetischen Schriften und literarischen Werke zu-

nächst vermuten läßt. In der *Młoda Polska* war nun der Mythos in seinen vielfältigsten Ausprägungen nicht weniger relevant als in den Symbolismen und Neuromantiken anderer gleichzeitiger europäischer Kulturen (Filipkowska 1972; Podraza-Kwiatkowska 1977). Witkacys Verbindung zum polnischen *Fin de siècle* ist in der Polonistik mehrfach hervorgehoben worden (Błoński 1970; Danek-Wojnowska 1976; u.a.). Sie äußert sich unter anderem in Witkacys Rezeption des jungpolnischen Dramatikers Stanisław Wyspiański (1869-1907), der seinerseits eine Wiederbelebung des mythologischen Schauspiels angestrebt hatte, durch die Einführung eines antiken mythologischen Apparats in manche seiner Stücke bzw. durch eine an der patriotischen Romantik inspirierte Erfindung volkstümlicher oder nationaler polnischer Mythen (vgl. das Stück *Wesele*, "Die Hochzeit"; 1909).¹ Witkacys Wyspiański-Rezeption, wie sie z.B. auch in den *Szestery* ("Die Schuster"; 1934), seinem letzten und nachmalig erfolgreichsten Stück, zutage tritt, ist vordergründig von grell-parodistischer Art, besonders im Bereich der Wyspiańskischen Mythen, aber auch der Wyspiańskischen theatralischen Sprache. Vieles scheint für Erazm Kuźmas These zu sprechen, wonach Witkacy in den *Szestery* eine parodistische und satirische Destruktion und Entlarvung der Wyspiańskischen und darüber hinaus der zeitgenössischen polnischen nationalistischen und rechts- wie linksrevolutionären Mythologien beabsichtigt. (Kuźma 1980: 111-114 und passim). Freilich ist diese Interpretation in kein überzeugendes Verhältnis zu Wyspiańskis diffiziler dramatischer Verwendung von Mythen bzw. zu Witkacys "metaphysischer" Kunst- und Theaterkonzeption gebracht. Sie verkennt die Möglichkeit einer konstruktiven Funktionalisierung von Witkacys dramatischer Degradation des Mythos und deren literarhistorischer Herleitung aus Wyspiański. Dieser Möglichkeit soll hier nun nachgegangen werden. Einigen knappen Thesen zum dramatischen Mythos bei Wyspiański folgt eine gedrängte Rekonstruktion von Witkacys frühexistentialistischer "metaphysischer" Ästhetik und Dramentheorie unter dem Aspekt ihrer mythenbezogenen Elemente sowie eine Musterung der mythischen Elemente in den *Szestery* ein-

schließlich der parodistischen Einbeziehung der dramatischen Mythen Stanisław Wyspiańskis.

Wyspiańskis dramatische Verarbeitung von Mythen läßt sich zur Einführung am besten am Beispiel des Dramas *Noe listopadowa* ("Novembernacht"; 1904)² illustrieren. Die dramatische Darstellung der ersten Nacht des polnischen Aufstandes von 1830, der bekanntlich an einer Summierung menschlicher Unzulänglichkeiten im Lager der Aufständischen und an der russischen Übermacht scheiterte, vollzieht sich in zwei kunstvoll miteinander verwobenen Serien von Szenen - einer mythologischen und einer historisch-realistischen, wobei Bindeglieder die herbstliche Natur und die mythologischen und historischen Skulpturen im Warschauer Park von Łazienki sind. In der mythologischen Serie verbindet sich der Mythos der Demeter, die in ihrem alljährlichen Zorn über die Entführung ihrer Tochter Kora in die Unterwelt die Erinnyen zu Hilfe ruft, mit einer mythologischen Handlungsschicht, in der Pallas Athene und verschiedene Siegesgöttinnen im Streit um die rechte Vorgehensweise den polnischen Aufstand ersinnen, ihn durch Begegnungen mit historischen Personen vorbereiten und steuern, bis Zeus den Göttern Einhalt gebietet und die Menschen ihren Kampf allein ausfechten müssen. Bis zu dieser Wendung spielt sich das Einwirken der Götter teils überhöhend und erhaben ab: Durch den Mythos von Demeter und Kora erhält das historische Geschehen eine Dimension von elementarer Naturgewalt. Dagegen haben andere Begegnungen zwischen Menschen und Göttern einen theatralisch-satirischen, 'degradierenden' Charakter, so etwa, wenn die "Nike der Napoleoniden" den General Chłopicki aus dem Theater entführt und den Zögernden durch ein Kartenspiel zur Teilnahme am Aufstand bewegt oder wenn der Kriegsgott Ares das allererste für die Aufständischen siegreiche Scharmützel durch ein Liebesabenteuer krönt und danach den weiteren Gang der Ereignisse verschläft. Der mythologische Apparat wird hier also auf Menschenmaß 'degradiert'. Das historische Tun der Menschen wird auf das engste mit dem Mythischen parallelisiert und dadurch enthistorisiert und mythisiert; zum anderen erhält die histo-

rische Vergeblichkeit des Aufstandes den ironischen Charakter einer 'nur noch mythischen' Situation.

Ähnlich ambivalent ist der Einsatz nationalpolnischer Mythologie in den Stücken *Wyzwolenie* ("Die Befreiung"; 1903/6)³ und *Wesele* ("Die Hochzeit"; 1901).⁴ In der *Befreiung* schwankt der dargestellte ontologische Status der zahlreichen mythologisierten Figuren aus der polnischen Geschichte zwischen Ansätzen zu einer seinsautonomen Existenz und einer seinsheteronomen Existenz als Hirngespinnste Konrads, der Hauptfigur, auf den Brettern einer dargestellten nächtlichen leeren Bühne. Konrad selbst schwankt in seiner Existenz zwischen einer in die moderne Realität versetzten literarischen Gestalt aus Adam Mickiewiczs *Dziady III* ("Totenfeier"; 1832) und einem überspannten modernen Theaterschriftsteller und Schauspieler, der sich nachts in das Krakauer Theater einsperren läßt und es mit seinen Visionen und Mythen bevölkert. Am Ende ist die 'gesamte' polnisch-historische Mythologie 'nur' theatralisches Ritual. Der Titel *Befreiung* kann ebensowohl als die Einsperrung der Idee der nationalen Befreiung in das Theater wie auch als die literarische Idee einer künstlerischen Befreiung des Theaters zu sich selbst verstanden werden.

Von besonderem Interesse für unseren Zusammenhang ist die Ambivalenz von mythischer Überhöhung und Degradation in der *Hochzeit*, Wyspiańskis nunmehr durch Andrzej Wajdas gleichnamige Verfilmung (1963) auch international bekanntestem Theaterstück. Ausgangspunkt der dramatischen Handlung ist ein zeitgenössischer national-sozialer Mythos, die Idee einer Verbrüderung von bis vor kurzem blutig verfeindeten Ständen: der polnischen Bauernschaft einerseits und des Landadels und des Krakauer Stadtpatriziats andererseits. Die Idee dieser Verbrüderung fand historisch ihren Niederschlag in einigen Heiraten zwischen Bauern und Städtern. Eine solche stadtbekanntere Heirat wird hier mit zum Teil pikanten Einzelheiten zum dramatischen Vorwurf gemacht. Das Ritual des bäuerlichen Hochzeitsfestes zwischen einem Krakauer Dichter und einer Bauerntochter mit dreitägigem Tanz und Schmaus erhält eine mythologische Dimension durch den

Eingriff zweier 'leerer Symbole' in die dramatische Handlung: Im Alkoholnebel wird ein Strohwisch (*chochoł*), der im Winter einen Rosenstrauch vor dem Frost schützt, zur Hochzeit eingeladen. Dieser nimmt die Einladung an und führt neben mehreren anderen historisch-mythologischen Figuren die auf einer nationalistischen Fälschung beruhende Gestalt des polnisch-ukrainischen Ritters Wernyhora in die Hochzeitsgesellschaft ein, der im 18. Jahrhundert der polnischen Nation die Rückkehr zu Freiheit und Macht prophezeit haben soll (Backvis 1952; Kasjan 1962). Wernyhora übergibt dem betrunkenen Hausherrn ein goldenes Horn, welches das polnische Volk zum endlich erfolgreichen Aufstand gegen die fremden Zwingherren rufen soll. Der Hausherr übergibt es seinem Knecht; dieser verliert es, und zur Strafe verurteilt der Strohwisch die Hochzeitsgesellschaft zu einem nicht endenwollenden trägen Tanzreigen: Der Ansatz zu historischem Handeln fängt sich in einem endlosen nationalmythischen Ritual.

Aus der Ambivalenz zwischen mythischer Überhöhung und satirischer Mythen-Degradierung ist in der polnischen Rezeption von Wyspiańskis Dramen nicht selten eine vereinfachende nationalistische Deutung gemacht worden. Beide Aspekte sind bei einer Betrachtung von Witkacys Wyspiański-Rezeption zu beachten.

Stanisław Ignacy Witkiewicz's komplizierte Affinität zu Wyspiańskis Umgang mit dramatischen Mythen liegt nicht auf der Hand und muß durch eine Art Indizienbeweis erst plausibel gemacht werden.⁵ Zunächst ist festzuhalten, daß sein frühexistentialistischer Entwurf einer geschichtsphilosophisch orientierten Ästhetik der "Reinen Form" demselben kollektiven Entfremdungserlebnis entspringt, welches nach dem Vorgang von Richard Wagner und Friedrich Nietzsche das Interesse am Mythos in der Epoche der Neuromantik und des Symbolismus begründet. Seine Philosophie nimmt als übergeschichtliche Grundbefindlichkeit des Menschen ein rational in keiner Weise aufklärbares, den Menschen überwältigendes und entsetzendes "Geheimnis des Seins der Einheit in der Vielheit" (Witkacy 1974; 5-11) an. Die "metaphysische Unruhe", die von diesem Geheimnis ausgeht, war im

glücklicheren Urzustand der Menschheit aufgehoben in einem noch ungeschiedenen geistigen Zusammenhang von Religion, Philosophie und Kunst, der die Wahrheit eines göttlichen Geheimnisses vor das grauenvolle Geheimnis des "Seins der Einheit in der Vielheit" setzte, sie "verdeckte", wie Witkacy (1974: 133) wörtlich formuliert. Die Kunst der Menschheit jener Epoche war Mysterium, in dem sich das "Geheimnis" äußerte. In späteren Epochen ist jener Zusammenhang auseinandergetreten, und Religion, Philosophie und Kunst haben sich zunehmend voneinander entfremdet. Witkacy nimmt an diesen Stationen seines Gedankenganges eine grundsätzliche Diskussion des Mythos-Begriffs nicht auf. Er erwähnt ihn nur in anderem Zusammenhang (1974: 143) als den allgemein bekannten und daher keine eigene ästhetische Aufmerksamkeit erfordernden Inhaltskomplex der antiken Tragödie, welcher dem seinerzeitigen Zuschauer ein unvermitteltes Erfassen und Erleben der "Reinen Form" der Tragödie ermöglichte. Er führt dabei nicht aus, ob er hier dem Mythos im Prinzip noch den Charakter einer allgemein gültigen Glaubenswahrheit beimißt, durch die kraft der "Reinen Form" der Tragödie das "Geheimnis" hindurchschien, oder ob er den Mythos bereits in diesem Stadium als einen gleichgültigen Wahrnehmungshintergrund für die rein konstruktiven Verhältnisse der "Reinen Form" auffaßt. In jedem Fall geht der erwähnte Zerfall des ursprünglichen Zusammenhanges mit einer zunehmenden Abstumpfung der Menschheit gegen ihre metaphysische Erlebnisfähigkeit einher (Witkacy 1974: 100-149). Die Kunst des klassischen Altertums begeht die Sünde einer ametaphysischen platten Nachahmung der platten Menschenwirklichkeit. In Europa wird dieser falsche Weg des Geistes und der Kunst seit der Renaissance in immer schnellerem Tempo weitergegangen. In der Gegenwart der fortschreitenden Automatisierung und Mechanisierung des grauen Massenlebens und der geistlosen Menschheitsbeglückung kommt es zum "Schwund der metaphysischen Gefühle", zum Absterben der Religion und zum "Selbstmord der Philosophie" (116-131). Die Kunst degeneriert zur Nicht-Kunst des Realismus und Naturalismus (132-149).

In dieser katastrophalen Endstufe der geistigen Menschheitsgeschichte kommt der neuen, anti-realistischen Kunst eine ebenso bedeutsame wie ambivalente Aufgabe zu. Sie soll sich dem entsetzlichen "Geheimnis des Seins" direkt, ohne die Milderung religiöser Glaubenswahrheiten, stellen und der durch einen glücklichen geistigen Tod bedrohten Menschheit den Zugang zur metaphysischen Beunruhigung verschaffen (Witkacy 1974: 132-149, 277). Sie soll dies tun, indem sie dem Rezipienten durch die im authentischen Kunstwerk der Gegenwart rein konstruktiv verkörperte "Einheit in der Vielheit" das metaphysische Erlebnis des "Geheimnisses" zugänglich macht. Die konstruktiven Eigenschaften, die das Kunstwerk zur Ausübung dieser Bestimmung qualifizieren, begründen seine "Reine Form". Die "Reine Form" setzt sich in einen scharfen Gegensatz zu den Verhältnissen des realen Lebens, insbesondere zu den Lebensgefühlen der Gedärme oder Kaldaunen (*bebechy*). Dieser drückt sich nicht in einem absoluten und inhaltsleeren Abstraktionismus aus, sondern in einer "Deformation" der Wirklichkeit und anderer "Inhalte", zu denen wir einerseits auch Motive anderer Kunstwerke, andererseits "Mythen" in einem sehr weiten Sinne rechnen können.

Witkacy selbst bezeichnet die "Inhalte" als für das Kunstwerk der "reinen Form" unwesentlich, aber notwendig. "Selbst die reinste Form ist immer ein wenig lebensweltlich verschmutzt". (Witkacy 1974: 227, 254 f., 284). Aus seinen Ausführungen läßt sich schließen, daß sie in produktions-, werk- und rezeptionsästhetischer Hinsicht notwendig sind. In einer Terminologie, die nicht die seine ist, läßt sich dies wie folgt zusammenfassen:

In produktionsästhetischer Hinsicht dienen die "Inhalte" als Symptom bzw. Indezzeichen dafür, daß der Künstler mit allen Schichten seiner individuellen und historischen Persönlichkeit am Hervorbringen dieses Kunstwerks beteiligt ist und es sich nicht nur um ein kalt zerebrales Experiment handelt (dies ist Witkacys Hauptvorwurf gegen die übliche Kunst der Avantgarde: vgl. 268,

313, 395-403 "Über die Folgen des Tuns unserer Futuristen") - oder, um es in Anlehnung an eine Tagebuchäußerung von Witold Gombrowicz (1971: 64) zu sagen, daß der Künstler sich mit seiner ganzen Person als "Form in Bewegung" der "Bewegung der Welt" gegenüberstellt.⁶ In w e r k ä s t h e t i s c h e r Hinsicht dienen die Inhalte als i k o n i s c h e Zeichen (Witkacy sagt: "Symbole", 346) für die rein konstruktiven Verhältnisse im Kunstwerk der "reinen Form" (Formkonzept, Richtungsspannung, kompositorische Dynamik). Das Verhältnis der Zeichendimensionen ist hier gegenüber den traditionellen Verhältnissen umgekehrt: Nicht mehr die künstlerische Konstruktion macht sich zum Bezeichnenden für eine darzustellende Lebenswelt (oder mythische Realität), sondern umgekehrt werden die lebensweltlichen und sonstigen inhaltlichen Komplexe zu Zeichenträgern für die konstruktiven Verhältnisse im Bereich der "Reinen Form". In r e z e p t i o n s ä s t h e t i s c h e r Hinsicht geht mit d i e s e r Semiotisierung der lebensweltlichen und sonstigen inhaltlichen Komplexe eine progressive, dramatische Entsemiotisierung der nämlichen inhaltlichen Komplexe in bezug auf die außerliterarische Lebenswelt bzw. auf die Bereiche der literarischen und sozialen Mythen einher. Dem Rezipienten wird auferlegt, im ästhetischen Erlebnis die Deformation und Entsubstantialisierung der Inhalte nachzuvollziehen, um schließlich zur unmittelbaren ästhetischen Anschauung der "Reinen Form" und damit zum metaphysischen Erlebnis der geheimnisvollen "Einheit in der Vielheit" zu gelangen.⁷

Dieser rezeptionsästhetische Aspekt hat aber zugleich auch eine g e s c h i c h t s p h i l o s o p h i s c h e Dimension. Die "Reine Form" des Kunstwerks erzielt in der gegenwärtigen Epoche nur zeitweilig metaphysische Gefühle, sie kann den "Hunger nach Form", die "Unersättlichkeit nach Form" nur momentan befriedigen. Ihre Wirkung läßt nach wie die eines Narkotikums. Um sie wiederherzustellen, bedarf es immer stärkerer Dosierungen von "Deformation". Dies treibt die Kunst zugleich in ihr unvermeidliches Ende. Die Kunst der "Reinen Form"

ist nämlich "auch ihre letzte Zuckung auf unserem Planeten" (247).

An diesem Punkt seiner Überlegungen stellt Witkacy sich eine Frage, die für unseren Zusammenhang von Bedeutung ist:

Kann, und sei es für kurze Zeit, eine Form von Theater entstehen, in der der gegenwärtige Mensch unabhängig von erloschenen Mythen und Glaubensinhalten die metaphysischen Gefühle so erleben könnte, wie sie der frühere Mensch in Verbindung mit diesen Mythen und Glaubensinhalten erleben konnte? (247)

Dies ist die Frage nach einer letzten und höchsten Möglichkeit theatralischer Kunst - im Angesicht des unvermeidlichen Endes wieder ebenso wesentlich zu werden, wie sie es in ursprünglicheren, "mythischen" Epochen der Menschheitsgeschichte war, indem sie zu einer metaphysischen Kunst wird, welche alle Verbindungen zur herkömmlichen Metaphysik abgebrochen hat. Die dieser Frage zugrundeliegende Idee hat nach Auschwitz Tadeusz Różewicz aufgegriffen und in einer Lyrik und Dramatik von besonderer Eindringlichkeit verwirklicht (Różewicz 1979, Nachwort P. Lachmann).

An die Möglichkeit einer bejahenden Antwort auf seine Frage hat Witkacy in der ersten Phase seiner Arbeit als erwachsener Dramatiker gewiß hie und da geglaubt. De facto aber hat er sie durch seine Stücke dahingehend beantwortet, daß er ein Theater der schnell erlöschenden Mythen schuf. Es sind Mythen, deren schnelles Erlöschen durchaus, wie Erazm Kuźma herausstellt, durch ihren widersinnigen, manipulierten, grotesk-parodistischen und satirischen Charakter angezeigt wird. In ihrem unheimlichen, teilweise prophetischen Bezug auf die geschichtliche Wirklichkeit des Jahrhunderts, auf das persönliche Leben des Autors und insbesondere durch ihren geradezu masochistischen Bezug auf die eigene anthropologische, geschichtsphilosophische und ästhetische Theorie⁸ weisen sie über ihren kabarettistischen Anschein hinaus. Sie haben mit ihrer Negativität, ihrem schnellen Erlöschen und ihrem unübersehbaren Theoriebezug eine konstruktive Funktion.

Stärker als in anderen dramatischen Werken ist das mythische Moment in Witkacys letztem Stück *Die Schuster* herausgestellt.⁹ Es ist eine Art historisch-politisches und ästhetisches Endspiel. Die politischen Aktionen und Revolutionen, die seinen diegetischen Hintergrund bilden, sind nur mehr Manipulationen einer wirklichen Geheimen Regierung, die an der totalen Automatisierung der Menschheit arbeitet - sie sind also im Augenblick ihres Geschehens schon "bloße Mythen". Zudem sind die *Schuster* offenkundig ein Theaterkunstwerk nach der letzten Zuckung der Kunst: Auch die Theorie vom Kunstwerk der "Reinen Form" als letzter Möglichkeit des Zugangs zum metaphysischen Erleben ist in der Welt dieses Stücks nur noch mythische Erinnerung¹⁰ und zugleich Symptom geistiger Automatisierung, "Skorbut auf dem Leib der Menschheit, die an geistiger Stoffwechselkrankheit leidet" (581).¹¹ Der Zugang zum *byt*, zum Sein, lebt nur noch als der schöpferische Trieb der Schuster zum *but*, zum Schuh fort (559).

In besonderer Weise ist vom 1. Akt an das Mythische und die 'mythische' Erinnerung an das erloschene (Witkacysche) Kunstideal den Schustern, vor allem ihrem Anführer und Meister Sajetan Tempe zugeordnet:

(Geselle I)

Armer Meister! Er möchte eben, daß die Arbeit zugleich mechanisch wird, und daß er diese Mechanik denn durch den Geist individualisieren soll können zu Unikaten personaler Erscheinung, wie die ollen Musikanten und Maler ihre Ausscheidungen. (515)

Den Meister plagt nämlich die entfremdete Schusterarbeit:

Viel mehr regt es mich auf, daß ich Schuhe für sie [die feineren Leute] mache. Ich, der ich der Präsident, der König der Masse sein könnte - nur einen Augenblick, nur einen ganz kleinen Augenblick. Lampions, Girlanden und Wörter um die Lampions von Köpfen, und ich, der elende, schmutzige Lausekopf mit einer Sonne im Busen wie der goldene Schild des Heliodor, wie hundert Aldebaranen und Wegas [...]. (514)

Auf einen der vielen Wutausbrüche des Schusters (vgl. die idiomatische *szewska pasja* - "Schusterwut") reagiert Fürstin Irina,

mythisches Symbol des Superweibs, wie es in vielen Stücken Witkacys vorkommt, mit einer Idee, die wiederum parodistisch an Witkacys Idee von der "Einheit in der Vielheit" anknüpft und sie zum falschen gesellschaftlichen Revolutionsmythos umgestaltet:

Ich möchte euren Haß veredeln, euren Neid, eure Eifersucht, euren Wahnsinn und eure Lebensunersättlichkeit zur wilden schöpferischen Hyperkonstruktion - so heißt das - eines neuen gesellschaftlichen Lebens verwandeln, dessen Keime gewiß in euren Seelen stecken, die gewiß auch nichts mit euren verschwitzten, verstunkenen, abgearbeiteten Leibern zu tun haben. (530)

Diese Tirade zeigt übrigens eine für unseren Zusammenhang relevante funktionale Deformation der Schusterwerkstatt an, die hier den Charakter eines Versammlungsraums anzunehmen scheint und die von Anfang an durch geometrische und naturhafte Verhältnisse verfremdet ist.¹²

Die entfremdete Arbeit verwandelt sich für die Schuster in ein höchstes Ideal, in einen Mythos, als sie im 2. Akt von der Regierung in ein Zwangsarbeitslosigkeitsgefängnis gesteckt werden, durch dessen Gitter sie eine herrliche Schusterwerkstatt sehen müssen, in welcher die Fürstin Irina untergebracht ist - ohne Zweifel zur erotischen Einfärbung der steigenden Arbeitslust der Schuster. Auch die Gestaltung dieses Raums unterliegt einer charakteristischen "Deformation".

In einer orgiastischen Meuterei stürmen die Schuster nun die Werkstatt und machen sich wild an die Schusterarbeit, und zwar in 'hochdichterischer' Erregung und (vulgär untermischter) Redeweise, die nicht nur die Romantik und Wyspiański parodiert, sondern stellenweise auch die Gedankenwelt Witkacys selbst:

(Sajetan)

[...] Ja jestem realista. Dawaj go - masz go - gwóźdź. O gwóździu, dziwny gościu podbutowy - ktoś twoją dziwność oceni? Dziwność pracy! Czyż jest wyższa marka dziwności? [...]

(Sajetan)

[...] Ich bin Realist. Her mit ihm - da hast du - Nagel. O Nagel, seltsamer Gast unterm Schuh - wer vermag deine Seltsamkeit zu schätzen? Seltsamkeit der Arbeit! Gibt es eine höhere Marke der Seltsamkeit? [...]

(II. Geselle)

[...] Die Arbeit ist das höchste Wunder [*cuđ*], die metaphysische Einheit der Vielheit der Welten - das Absolute [*absolut*].

(I. Geselle)

[...] Arbeit an und für sich! Nimm, hau, den Pechfaden zieh, stich! Schuhe, Schuhe [*buty*] - entstehen, entheben sich dem Nichts des schuhigen Urseins [*z ničości butowego prabytu*], der ewigen reinen Idee des Schuhs, die im idealen, wie hundert Scheunen leeren Abgrund steckt. (559)

Daß hier die "Arbeit" als Ersatz der "Kunst" (wie Witkacy sie verstand) hingestellt wird, macht ein Kommentar des Staatsanwalts Scurvy angesichts der wild schusternden Schuster deutlich:

(Scurvy)

Kunstprobleme - fort mit dieser widerwärtigen Uner-sättlichkeit nach Form und Inhalt. Schau: Die wilde, oder besser verwilderte Arbeit, ausgeschieden wie ein reiner ursprünglicher Instinkt, wie der Instinkt des Fressens und Zeugens. (560)

- und Sajetan faßt seine Schusterwut in poetische Reime:

But jako abso-lut! [...] Czy rozumiecie tej chwili *cuđ*? To wielki symbol jest *but* - przekory wszelkich *złud*!

Der Schuh als das Absolute! [...] Versteht ihr dieses Augenblickes Wunder? Ein großes Symbol ist der Schuh - für die Widersetzlichkeit allen Trugs! (562)

Das wilde Tun der linksproletarischen Schuster ist Symbol einer (falschen) Selbstbefreiung und zugleich die Karikatur eines instinktgetriebenen, orgiastischen Rituals, dessen Unge-stüm auch die faschistischen Wachmannschaften des Gefängnisses erfaßt: Diese lassen sich von den Schustern "verschustern" und nehmen an der orgiastischen Schusterei teil.

Im dritten und letzten Akt¹³ schließlich kommt das, was ich die "negativmythologische Konstruktion" des Stücks nennen will, auf ihren Höhepunkt, und zwar durch eine ironische Totalmythologisierung der gezeigten Vorgänge, die durch massive Wyspiański-Zitate signalisiert wird. Sajetan ist Held und Pseudomacht-haber einer Revolutionsregierung geworden. Ihn besucht eine

Bauerndelegation, die ihre revolutionären Anliegen teilweise in Wyspiańskis charakteristischer Verssprache aus der *Hochzeit* vorträgt und vorsingt. Sie haben Wyspiańskis Negativsymbol, den Strohwisch, mitgebracht:

(Kmiotek)

[...] my tu przyszli z chochołem samego pana Wyspiańskiego, z którego idei nawet faszyści chcieli zrobić podstawę metafizyczno-narodową ich radosnej wiedzy o użyciu życia i użyciu państwa dla celów samoobrony międzynarodowej koncentracji kapitału [...]

(Bäuerlein)

[...] wir sind hier mit dem Strohwisch vom Herrn Wyspiański persönlich da, aus dessen Ideen sogar die Faschisten die metaphysisch-nationale Grundlage ihrer fröhlichen Wissenschaft vom Genießen des Lebens und vom Nießbrauch des Staates für die Interessen der Selbstverteidigung der internationalen Kapitalkonzentration machen wollten [...] (573 f.)

Die Bauern werden von den Schustern zwar mit dem Vorschlag freiwilliger Selbstkollektivierung (Anspielung auf die stalinistische Zwangskollektivierung) abgespeist und anschließend symbolisch liquidiert - mit ihnen auch gleich die Bauernfrage -, aber der Strohwisch bleibt auf der Bühne und vermittelt dem weiteren Geschehen eine ebenso ironische wie zwanghafte Dimension.¹⁴ Wyspiańskis "Goldenes Horn" wird zum "Goldenen Beil", mit dem die Schustergesellen den allzu beredt an seinem metaphysischen Individualismus leidenden Sajetan eine tödliche Verletzung beibringen, um aus ihm, der ja längst zu einem Mythos geworden ist, einen Mythos zu machen, welcher den Machtillusionen der Schuster nicht mehr gefährlich werden kann. Sein Sterben dauert den ganzen dritten Akt und ist von seinen monumentalen Reden begleitet. Ganz bewußt wird er dabei mit Wyspiańskis blutig-mythologischem Ritter Wernyhora verglichen. Seine beredte Agonie hat den Charakter eines mythischen Rituals. Dieses wird durch ein anderes mythisches Sterberitual parallelisiert. Es betrifft den früheren Staatsanwalt und liberal-faschistischen Feind der revolutionären Schuster Scurvy ("Du warst der Skorbut [engl. *scurvy*] der an Geistwechselkrankheit leidenden Menschheit" [581]). Er wird für seine politi-

schen Irrtümer bestraft, indem er zu einem gefangenen Tier degradiert (er ist in eine Hunde- oder Katzenhaut gekleidet und angekettet) und zum langsamen Tod an unerfüllter, chemisch aufgeputschter sexueller Gier nach der Fürstin Irina, dem mythischen Superweib, verurteilt wird. Seine Qual ist eine offenkundige Travestie des Tantalus-Mythos.

Diese künstliche mythologische Parallelkonstruktion wird nun degradiert durch den Auftritt einer neuen Bühnengestalt, des 'Schrecklichen Hyper-Arbeiters mit der Thermosbombe, der sich als Vertreter der tatsächlich herrschenden Geheimregierung sowie als zynischer Entwerter aller Mythen gibt. Nach seinen Worten muß der arme alte Sajetan "zum lebendigen, das heißt toten Symbol werden, das euch eure Heiligen und alle eure Mythen ersetzt, ihr pseudochristlichen Faschisten, die ihr die Komödie eures Pseudoglaubens aller Welt verleidet habt." (580). In kaum noch parodistischer Anlehnung an den Philosophen Witkacy verkündet er, daß "der biologische Materialismus als höchste Form der dialektischen Weltanschauung keine Mythen und Geheimnisse zweiten und dritten Grades erträgt. Es gibt nur ein einziges Geheimnis: das lebendige Geschöpf und die Art und Weise, wie andere lebendige Geschöpfe es konstituieren." (580)

Doch auch diese Gestalt unterliegt der totalen Mythologisierung der dargestellten Welt. Seine anti-mythologische Einstellung verkehrt sich unversehens in ihr Gegenteil, wenn er verkündet:

Alles auf diesem Stückchen Erde ist klar wie der farnesische Stier und wird es bleiben bis zum Ende der Welt. (580)

Der farnesische Stier ist aber gerade die monumentale antike Darstellung eines grausamen Rachemythos: Amphion und Zethos binden die Dirke an die Hörner eines wilden Stiers, um ihr dasselbe Schicksal zu bereiten, das sie der Antiope, der Mutter ihrer beiden Quäler, zugebracht hatte. Der 'Schreckliche Hyper-Arbeiter mit der Thermosbombe' ist selbst eine mythologische Emanation der Geheimen Revolutionsregierung, deren tri-

vial-bürgerlichen Mitgliedern er in der Schlußszene halb beflissen, halb bedrohlich mit seiner "Bombe" auf Schritt und Tritt folgt. Er ist ein zeugungsunfähiger Proletarier ohne Kinder, seine Thermosbombe ist eine Attrappe, aus der er nach einem Todesangst verbreitenden "symbolischen Witz" Tee trinkt. Er ist demzufolge selbst ein leerer Mythos, nicht anders als Wyspiański's Strohwisch oder Wernyhora, die hier ständig evoziert werden. Nicht grundlos äußert er: "Vielleicht gibt es mich gar nicht?" (578).

Das Prinzip der mythologischen Konstruktion in Witkacys *Schustern* ist somit deutlich: Es ist das Prinzip der progressiven Degradierung der Mythen. Das, was den einen Mythos degradiert, erweist sich schnell selbst als Mythos, und so fort. In diesem Prinzip der progressiven Degradierung der Mythen steckt zugleich das Prinzip der Entstehung fortwährend neuer Mythen, deren Quelle offenbar nicht nur taktische Manipulation ist, sondern auch die von dem vielbeschworenen "Geheimnis des Seins" ausgehende "metaphysische Unruhe". Noch in der Bemerkung des Hyper-Arbeiters ("Vielleicht gibt es mich gar nicht?") kommt diese Unruhe zum Ausdruck.¹⁵ Das Prinzip der progressiven Degradierung läßt sich bereits in Witkacys geschichtsphilosophischer Ästhetik verfolgen: Schon die Glaubenswahrheiten im Urzustand der Menschheit verdecken das "Geheimnis des Seins" ebenso, wie sie es in gemilderter Form zum Ausdruck brachten. Die modernen Mythen sind alle unwahr und fadenscheinig. Sie sind entweder Manipulation katastrophaler Geschichtsmechanismen, oder - nichts als Kunst, und zwar nicht nur Kunst im Sinne des jungpolnischen Stanisław Wyspiański, sondern auch Kunst im Sinne Witkacys selbst. Seine eigene Kunsttheorie und Kunstpraxis wird ständiger, sarkastisch-parodierender Kritik unterzogen, und ständig wird angedeutet, daß sie selbst ein bloßer Mythos ist, Symptom des katastrophalen Endzustandes der Menschheit. Das Verdikt, nur Mythos zu sein, scheint sogar das "Geheimnis des Seins" zu ergreifen, das vielleicht nur mythische Illusion vor der harten Wirklichkeit des absoluten geschichtsphilosophischen und

existentiellen Nichts ist.

Diese geradezu masochistische Einstellung Witkacys zur eigenen Kunsttheorie und Kunstpraxis ist keineswegs Ausdruck nur seines Dramas *Die Schuster*, seines letzten dramatischen Werks. Schon in früheren Stücken wie *Die neue Befreiung* (1922/23) und *Sie (Oni)* (1920) wurde die Kunst als billiger Mythos entlarvt, der vor der metaphysischen, aber auch vor der aktuell-politischen Wirklichkeit nicht standhält. Der Verdacht, daß Witkacy seine eigene Kunst von Anfang an für die mögliche geistige Verirrung einer Endzeit angesehen hat, geht aus vielen seiner theoretischen und künstlerischen Äußerungen andeutungsweise hervor - hier insbesondere durch die selbstquälerische Parallelisierung der eigenen kunsttheoretischen Ideen mit menschenfeindlichen totalitären Gesellschaftskonzeptionen. Die Pseudoreligion "Murti Bing" in seinem Roman *Unersättlichkeit* (1930), deren Wesen auf einer Pille beruht, welche die metaphysische Unruhe des Menschen in einer narkotischen Harmonisierung und Mechanisierung seiner geistigen und seelischen Kräfte besänftigt - diese Religion der Unmenschlichkeit ist nur allzu deutlich parallelisiert mit der von Witkiewicz selbst angestrebten Wirkung seiner Theaterkunst der "Reinen Form". Auch diese sollte ja wie ein Narkotikum wirken, das in immer höheren Dosen verabreicht werden muß (Witkacy 1974: 379 f. u. passim). Der Mythos und die Mythen der Kunst der "Reinen Form" sind in einem anderen Sinne ambivalent als bei Wyspiański, wo sie zwischen Überhöhung und Degradierung schwanken: Bei Witkiewicz sind sie sowohl Symptom der unabwendbaren Katastrophe, als auch Erinnerung an metaphysische Erlebnisfähigkeit und Kreativität des menschlichen Geistes.

A N M E R K U N G E N

¹ Zum Mythos bei Wyspiański vgl. u.a. Nowakowski 1972, Filipkowska 1972, Nowakowski 1977, Głowiński 1977.

² Zur *Noe listopadowa* vgl. Backvis 1952:269-282; Natanson 1965:180-197; Okońska 1971:183-198; Nowakowski 1972:117-143.

³ Zum *Wyzwolenie* vgl. u.a. Backvis 1952:235-251; Natanson 1965:171-179; Okońska 1971:286-308.

⁴ Zu den *Wesele* vgl. u.a. Backvis 1952:213-235; Łempicka 1961; Natanson 1965:150-164; Okońska 1971:235-272; Łempicka 1973:279-345.

⁵ Mythologische Elemente in Witkacys Dramen interessieren die Spezialisten gemeinhin unter dem Aspekt der grotesken Deformation (Sokoł 1973) bzw. der Intertextualität (Głowiński 1987). Hier dagegen soll ihr Ort in Witkacys Theorie aufgespürt und anschließend ihre konstruktive Funktion in einem seiner Dramen bestimmt werden.

⁶ An diesem Punkt läßt sich ein Anschluß an Peter Alberg Jensens aus Bachtin entwickelte These über die 'Verwicklung des Autors in das mythologische Werk' (*vnutrinachodimost' avtora* im Gegensatz zur *vnenachodimost' avtora* in andersartigen literarischen Werken) herstellen - vgl. seinen Beitrag in diesem Band.

⁷ Diese rezeptionsästhetische Ausdeutung der Inhaltskomplexe ist bei Witkacy selbst nicht in allen ihren Elementen explizit gegeben, doch scheint sie in der Logik seiner Argumentation zu liegen und wird durch seine dramatische Praxis vielfach bestätigt. Sie muß nicht im Widerspruch zu Witkacys Postulat einer *dir e k t e n*, von Handlungsabläufen unabhängigen Hinführung des Zuschauers auf die "reine Form" stehen (vgl. hierzu Degler 1987).

⁸ Zwischen Witkacys Theorie und seiner Dramenpraxis wird nicht selten ein Widerspruch gesehen (vgl. Miller 1957:65 f.; Puzyna 1972:31 f.; van Crugten 1971:111-127); seine Dramen seien letztlich doch konventioneller als seine theoretischen Postulate. Dieser Widerspruch kann indessen unter Berücksichtigung seiner geschichtsphilosophischen These vom unaufhaltsamen Ende der Kunst als funktionales Spannungsverhältnis zwischen theoretischem Diskurs und dramatischer Praxis interpretiert werden - vgl. dazu Fieguth 1987.

⁹ Meine nachfolgende Betrachtung der *Szewcy* unter dem Aspekt des Mythischen erhebt nicht den Anspruch einer erschöpfenden Interpretation des Werks, sondern unternimmt den Versuch einer Funktionalisierung des Mythischen, das bei Gerould (1981:422-444) und bei Kuźma (1980:111-114) nur unter dem Aspekt der grotesken Gesellschaftssatire gesehen wird; die Bedeutung des satirischen Aspekts soll dabei durchaus nicht geleugnet werden.

¹⁰ Vgl. Gerould 1981:432: "Die *Schuster* sind ein Stück über den Tod der schöpferischen Kraft".

¹¹ Die Zitate aus den *Schustern* folgen der Ausgabe S.I. Witkiewicz 1972, II. Die Übersetzung der Zitate und alle Hervorhebungen stammen vom Verf.

¹² In der Regieanweisung zum 1. Akt wird der Schauplatz wie folgt beschrieben:

Die Bühne stellt eine Schusterwerkstatt (nach Belieben phantastisch eingerichtet) auf kleinem halbrundem Raum dar. Links ein durch einen kirschroten Vorhang ausgefülltes Dreieck. In der Mitte bildet ein Stück graue Wand mit rundlichem Fenster ein Dreieck. Rechts ein vertrockneter, gewundener Baumstamm - zwischen dem Baumstamm und der Wand ein Stück Himmel in der Form eines Dreiecks. Weiter rechts eine ferne Landschaft mit kleinen Städten auf einer Fläche. Die Werkstatt liegt hoch über einem sich im Hintergrund abzeichnenden Tal, als wäre sie auf hohen Bergen aufgestellt.[...] (513)

¹³ Bildete der Schauplatz des 2. Akts ein phantastisches Gefängnis, so ist die Szene des 3. Akts eine Transformation des Bühnenbildes des 1. Akts:

Schauplatz des 1. Akts, jedoch ohne Vorhang und Fensterchen. Der Vordergrund, der nach hinten zu halbrund endet, bekommt dadurch etwas gleichsam Planetarisches. Geblieben ist nur der Baumstamm, an dem [jetzt] rote und grüne Signallampen (?) leuchten. Auf dem Fußboden ein prachtvoller Teppich. Im Hintergrund, unten, eine ferne Landschaft - menschliche Lichtpunkte und Vollmond. Sajetan in prächtigem buntem Schlafrock (frisierter Bart, gekämmte Haare) steht in der Mitte der Bühne, gestützt von den Gesellen, die geblümete Schlafanzüge anhaben und gescheitelt und pomadisiert sind. Rechts ist der Staatsanwalt Scurvy, in ein Hunde- oder Katzenfell gehüllt (und zwar am ganzen Körper außer am Kopf, auf dem er ein rosa Strickkäppchen mit Glöckchen hat), an den Baumstamm angekettet und schläft, zusammengerollt wie ein Hund. (563)

¹⁴ Typisch für Witkacys Umgang mit 'Mythen' ist die Episode mit dem Strohwich nach einer der erotisierenden Tiraden der Fürstin Irina:

Die Gesellen und Küßchenfresse kriechen bäuchlings auf sie zu. Scurvy reißt wie toll an seiner Kette und klirrt und heult. Sajetan [tödlich mit dem Goldenen Beil in den Epistrepheus geschlagen! -R.F.] steht auf und wendet sich ihr ebenfalls zu wie irgendso ein Wernyhora. Plötzlich steht der *Strohwich* auf und bleibt starr stehen. Ziemliche Bestürzung unter den Kriechenden: Alle schauen sich nach dem Strohwich um, ohne aufzustehen:

KÜSSCHENFRESSE mit Stentorstimme

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?

Der *Strohwisch* geht auf das Piedestal [der Fürstin - R.F.] zu. Da fällt ihm seine Strohwisch-Verkleidung ab und es erweist sich, daß es ein Geck im Frack ist. (589).

¹⁵ Das mythische (bzw. "negativmythische") Strukturelement konnte in dieser knappen Betrachtung nur in allgemeinen Zügen herausgearbeitet werden. Die Annahme eines solchen Elements widerspricht den Konventionen der bisherigen Witkacy-Forschung. Näher steht ihrem Kanon die eindrucksvolle Abhandlung Lech Sokół (1973) über die *G r o t e s k e* im Theater Witkacys. Die Beziehung zwischen dem Grotesken und dem Mythischen würde eine eingehendere Bearbeitung erfordern - sie ist auch auf der Tagung sicherlich nicht hinreichend vertieft worden.

L I T E R A T U R

- BACKVIS, C.
1952 *Le dramaturge Stanislas Wyspiański*, Paris.
- BŁOŃSKI, J.
1970 *U źródeł teatru Witkacego*. - In: *Twórczość 1970*, H.5, S. 81-90.
- CRUGTEN, A. van
1971 *S.I. Witkiewicz. Aux sources d'un théâtre nouveau* (Slavica L'Age d'Homme), Lausanne.
- DANEK-WOJNOWSKA, B.
1976 *St.I. Witkiewicz a modernizm. Kształtowanie idei katastroficzych*, Wrocław.
- DEGLER, J.
1987 *Witkacy's Theory of Theatre*. - In: *Russian Literature 1987*, Polish Issue 4, Witkacy Special (in Vorbereitung).
- FIEGUTH, R.
1987 *S.I. Witkiewicz: Ästhetische Theorie und dramatische Praxis* (in Vorbereitung).
- FILIPKOWSKA, H.
1972 *Z problematyki mitu w literaturze Młodej Polski*. - In: *Problemy literatury polskiej lat 1890-1939*, Seria I, Wrocław, S. 221-252.
- GEROULD, D.C.
1981 *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*, Warszawa.
- GŁOWIŃSKI, M.
1977 *Maska Dionizosa (1961)*. - In: *Podraza-Kwiatkowska 1977:353-406*.

- 1987 Richard III et Prométhée. Sur "Nowe Wyzwolenie" ("La Nouvelle Délivrance") de S.I. Witkiewicz. - In: *Russian Literature 1987, Polish Issue 4, Witkacy Special* (in Vorbereitung).
- GOMBROWICZ, W.
1971 *Dzieła Zebrane*, T.VIII (Dziennik 1961-1966), Paryż.
- KASJAN, M.
1962 Wernyhora. Zarys dziejów postaci w literaturze polskiej. - In: *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu 6*, 1962.
- KUŹMA, E.
1980 Mit orientu i kultury zachodu w literaturze XIX i XX wieku, Szczecin.
- ŁEMPICKA, A.
1961 "Wesele" we wspomnieniach i krytyce, Kraków.
1973 Wypiański pisarz dramatyczny. Idee i formy, Kraków.
- MILLER, J.N.
1957 Teoria Czystej Formy w teatrze. - In: T. Kotarbiński/J.E. Płomieński (Hgg.), Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca. Księga Pamiątkowa, Warszawa.
- NATANSON, W.
1965 Stanisław Wyspiański, Warszawa.
- NOWAKOWSKI, J.
1972 Stanisław Wyspiański. Studia o dramatach, Kraków.
1977 Persefona i Charon (Z młodopolskich dziejów motywów mitycznych). - In: *Podraza-Kwiatkowska 1977:326-353*.
- OKOŃSKA, A.
1971 Stanisław Wyspiański, Warszawa.
- PODRAZA-KWIATKOWSKA, M.
1977 Młodopolski świat wyobraźni, Kraków.
- PUZYNA, K.
1972 Witkacy (1961). - In: *Witkiewicz 1972, I:6-46*.
- RAWIŃSKI, M.
1975 O nową formę dramatu: St. I. Witkiewicz. - In: *Literatura polska 1918-1975. T.I: Literatura polska 1918-1932, S. 707-723*.
- RÓŻEWICZ, T.
1979 Vorbereitungen zur Dichterlesung. Ein polemisches Lesebuch. Herausgegeben, übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Peter Lachmann, München.
- SOKÓŁ, L.
1973 Groteska w teatrze S.I. Witkiewicza, Wrocław.
- 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. T.I-II. Wydanie II rozszerzone i poprawione, Warszawa.

- Walter KOSCHMAL (München)
Zur mythischen Modellierung von Raum und Zeit
bei Andrej Belyj und Bruno Schulz 193
- Rolf FIEGUTH (Fribourg)
Bemerkungen zur Degradation des Mythos im Drama
bei St. Wyspiański und St. I. Witkiewicz 215
- Jerzy FARYNO (Warszawa)
Археопоетика "Писем из Тулы" Пастернака 237
- André van HOLK (Groningen)
Mythische Handlungsstruktur in avantgardistischer
Gestaltung. Am Beispiel von Pil'njaks "Golyj god" 277
- Peter Alberg JENSEN (Stockholm)
Der Text als Teil der Welt. Vsevolod Ivanovs
Erzählung "Farbige Winde" 293
- Jan van der ENG (Amsterdam)
Komplizierung der Thematik durch den Mythos.
Babel's "Konarmija" 327
- J. Joost van BAAK (Groningen)
Zur literarischen Physiologie des modernen
literarischen Helden. Am Beispiel der
Kosaken in Babel's "Konarmija" 349
- Wolf SCHMID (Hamburg)
Mythisches Denken in "ornamentaler" Prosa.
Am Beispiel von Evgenij Zamjatsins "Überschwemmung" 371
- Renate LACHMANN (Konstanz)
Mythos oder Parodie: Nabokovs Buchstabenspiele 399

192 Walter KOCHEM (München)
zur russischen Modellierung von Märchen und Sagen
bei Andrej Beljaj und Bruno Schulz

212 ROLF FRIEDRICH (Freiburg)
Bemerkungen zur Darstellung des Mythos im Drama
bei Eil. Wagnel, Sekt und P. v. Winkler

232 JACQUES TARDY (Paris)
Synchronismus "Huculac au Xvme" Synchronismus

252 ANNE VAN HOLE (Groningen)
Mythische Handlungsträger in avantgardistischen
Gestaltungen. Am Beispiel von P. v. Winkler "Gojyt" und

282 JACQUES TARDY (Paris)
Der Text als Teil der Welt. Verschiedene
Klassifikationen "Klassische Mythen"

302 JACQUES TARDY (Paris)
Komplexion der "Klassischen Mythen" im Mythos.
Beispiel "Klassische Mythen"

322 JACQUES TARDY (Paris)
Der literarische Mythos. Am Beispiel der
Klassischen Mythen "Klassische Mythen"

TITELGRAPHIK

Diagramm der linken Hand (Jean Belot, Œuvres, Lyon 1649)

DRUCK

Offsetschnelldruckerei Anton Riegel
A-1080 Wien, Piaristengasse 19

ZU BEZIEHEN ÜBER

Wiener Slawistischer Almanach
Institut für Slawistik der Universität Wien
A-1010 Wien, Liebiggasse 5

EIGENTÜMER UND VERLEGER

Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien

© Alle Rechte vorbehalten

ISSN 0258-6827