

ÜBER "POLYPHONIE" UND "DEFORMATION" BEI INGARDEN
BEMERKUNGEN ZUM LITERARHISTORISCHEN KONTEXT
SEINER THEORIEBILDUNG¹

ROLF FIEGUTH

Zu den Fragen, die sich ein literaturwissenschaftlicher Leser bei der Lektüre von Roman Ingardens literaturphilosophischen Abhandlungen stellt, gehört die nach Ingardens ästhetischen Vor-Urteilen. Gilt nicht sein gesamtes literaturästhetisches Theorieangebot der Bestätigung und Verfestigung eines heute veralteten, illusionistischen und harmonieästhetischen Literaturbegriffs? Tatsächlich kann man Ingarden nicht in die Reihe jener modernen Literaturtheoretiker stellen, die, wie Roman Jakobson, Michail Bachtin, Jan Mukařovský und Miroslav Červenka, Grundzüge der avantgardistischen Poetik-Strömungen zum Ausgangs- und Bezugspunkt für ihre Theoriebildungen über zeitgenössische wie ältere Literatur gemacht haben. Ingarden betitelt seine einzige selbständige Stellungnahme zum Poesiebegriff der Futuristen und Avantgardisten mit der Formulierung "Ein Grenzfall des literarischen Werks" (1934; 1947). Er räumt zwar ein, dass "gut aufgebaute" Gedichte jener Art "wertvolle künstlerische Gebilde aus dem Grenzbe- reich der Literatur" sein können. Er schliesst jedoch den Beitrag mit der Bemerkung:

Es gibt Kunstwerke verschiedener Typen und viele besondere Grenzgebilde zwischen den einzelnen Typen. Dem ungeheuren Reichtum des Reichs der Kunst wird nicht gerecht, wer in der Faszination durch eine modische Idee alles auf diese Art von Gegenständen zurückführen möchte, sondern derjenige, der für verschiedenartige Gebilde gleichermaßen empfänglich sein und jedem von ihnen Gerechtigkeit widerfahren lassen kann. (GA:109)

Unzweideutig wendet Ingarden sich hier gegen eine Privilegierung der modernen Kunst bei der Aufstellung

einer allgemeinen Theorie. Zugleich postuliert er aber eine Empfänglichkeit und "Gerechtigkeit" auch für die moderne Kunst. Dreissig Jahre später erklärt er die deutsche Lyrik nach 1945 für oft programmatisch unverständlich, und gibt vor, er könne damit nichts anfangen (ELK:277; CLW:267). Damit scheint er hinter seinen eigenen Anspruch zurückzufallen. Dies umso mehr, als in der deutschen Lyrik nach 1945 kaum mehr "programmatische Unverständlichkeit" auftritt als in der polnischen futuristischen und avantgardistischen Poesie der Vorkriegszeit.

Es gibt aber andere Stellen in allen seinen literaturtheoretischen Schriften, wo er Erscheinungen der modernen literarischen Kunst auf seine Weise "Gerechtigkeit" widerfahren lässt. Dies übrigens auch in "Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks" (1968), das im allgemeinen eine so deutliche Distanz zur Moderne zeigt. Hier stellt er die Frage nach der künstlerischen Stilfunktion der Unbestimmtheitsstellen. Es könnte sein, dass es "charakteristische Regelmässigkeiten in der Behandlung der Unbestimmtheitsstellen" in Werken unterschiedlicher Art gibt.

Es wäre <...> interessant, entsprechende Untersuchungen z.B. an der modernen Romanliteratur durchzuführen und in dieser Hinsicht etwa die Romane eines Zola mit denjenigen von Proust zu vergleichen, den "Ulysses" von Joyce mit dem Romanzyklus von Galsworthy oder mit den Werken von Meredith. Und wie wäre es, wenn man z.B. die Werke Thomas Manns etwa mit den Schriften Faulkners in dieser Hinsicht vergliche? (ELK:303; CLW:292)

Im Licht solcher Passagen mag es aussichtsreich sein, näher danach zu fragen, inwieweit Ingarden bei der Ausarbeitung seiner ontologischen Theorie des literarischen Kunstwerks nicht nur harmonieästhetische und illusionistische, sondern auch andere, "modernere" Vorstellungen erwogen hat, und inwieweit solche in seine Schriften eingegangen sind. Wir wollen dies anhand von drei Themenkomplexen tun:

- a) Literarhistorische Hintergründe von Ingardens Begriff der "literarischen Atmosphäre".
- b) Einige begriffsgeschichtliche Konnotationen von Ingardens Terminus "Polyphonie" und dessen Ableitungen.
- c) Ingardens langjährige Auseinandersetzung mit einigen Anregungen des Avantgarde-Künstlers und -Theoretikers Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), vornehmlich im Zusammenhang mit dem Begriff der "Deformation".

Zuvor sollen aber noch einige generelle Aspekte der näherhin philosophischen Hintergründe von Ingardens literaturtheoretischem Denken besprochen werden. Ingarden selbst war sich wohl bewusst, dass seine spezifisch philosophische Argumentations- und Ausdrucksweise ein Hindernis für die Rezeption seiner Schriften bei den Literaturwissenschaftlern sein konnte. In nicht wenigen Kongressbeiträgen, Artikeln und Büchern hat er versucht, Missverständnisse aufzuklären und seine philosophischen, literaturtheoretischen und ästhetischen Ideen auch einem breiteren Publikum nahezubringen. Hiervon liegt nur ein Teil in westlichen Sprachen vor, und auch davon ist vieles verstreut und schwer zugänglich.² Für die allgemeine Einschätzung der philosophischen Hintergründe seiner ästhetischen Schriften lassen sich aus einem breiten Zusammenhang seiner Arbeiten einige Schlüsse ziehen, die für Philosophen trivial sein mögen, nicht aber für Literaturwissenschaftler.

Trotz seiner "altmodischen" Trennung zwischen Erkenntnistheorie und Ontologie war Ingarden ein Gegner des Systemdenkens in der Philosophie.

Niemals hatte ich die Absicht, ein "System" zu schaffen, weder in der Ästhetik, noch in meinen anderen Forschungen. (SE III:5)

Entsprechend sind auch seine ontologische Theorie des literarischen Werks (LK; LWA) und ihr erkenntnistheoretisches Pendant (ELK; CLW) *nicht* als abgeschlossene theoretische Systeme zu betrachten. So ist zwar richtig, dass Ingarden sich besonders darum bemüht hat, die Gesichtspunkte zu sammeln, die für die übergeschichtliche Identität des literarischen Kunstwerks mit sich selbst gegenüber der Vielfalt seiner Konkretisationen sprechen. Er hat aber klar und deutlich auch Gesichtspunkte angegeben, die diese Frage offen halten. Er hat Veränderungen am Werk ins Auge gefasst, die seine Identität nicht wesentlich berühren (LK:369; LWA:346), aber auch ein Leben des Werks *selbst* in seinen Konkretisationen angenommen (LK:379; LWA:353 seq.). In diesem Zusammenhang hat er sehr knapp recht eindrucksvolle Wege für die Erforschung der Geschichtlichkeit des literarischen Werks selbst, seiner Konkretisationen und seiner Position im literarhistorischen und kulturgeschichtlichen Prozess gewiesen (LK, LWA Kap.13). Er hat ferner in späteren Schriften gezeigt, dass und wie seine ontologische Theorie des literarischen Werks einzufügen sei in einen vielfältigen, kaum abschliessbaren und nicht endgültig hierarchisierbaren Kanon von literaturphilosophischen und literaturwissenschaftlichen

Teildisziplinen und ihren Nachbarwissenschaften.³

Der anti-systematische Grundzug von Ingardens Denken steht in engem Zusammenhang mit seinen vielfältigen Polemiken gegen Tendenzen zur Verabsolutierung von Standpunkten. Am deutlichsten und lebhaftesten waren seine Invektiven gegen einen verabsolutierten Relativismus sowohl in allgemein philosophischen als auch in ästhetischen Dingen. Ebenso hat er sich aber auch gegen einen verabsolutierten 'Substantialismus', 'Objektivismus' und 'Normativismus' gewandt - Gefahren, die ihm nicht nur im klassischen Idealismus zu liegen schienen, sondern wohl auch im transzendentalen Idealismus seines Lehrers Husserl. Der Hauptantrieb seines Philosophierens scheint mir darin zu liegen, einen präkären *Mittelweg* zwischen diesen beiden Tendenzen zu suchen. Durch seine ontologische Bestimmung des literarischen Werks als "intentionaler Gegenstand" hat er sich dieses Mittelwegs vergewissert. Das Werk ist für ihn kein seinsautonomer - idealer oder materialer - Gegenstand, kein selbstherrliches Objekt, das von den Subjekten, die mit ihm umgehen, gänzlich unabhängig wäre. Es ist aber auch nicht identisch mit den Hervorbringungs- oder Perzeptionsakten dieser Subjekte. Als "intentionales Objekt" gehört es derselben Seinsregion an wie die Sprache und die menschliche Kultur. Die Welt der intentionalen Gegenstände geht aus subjektiven Bewusstseinsakten hervor (wird durch Menschen gestaltet) und wird in subjektiven Bewusstseinsakten erlebt und wahrgenommen. Sie geschieht "zwischen den Subjekten" und ist demzufolge "intersubjektiv" - d.h. sie geht über das Belieben des einzelnen Subjekts hinaus und ist zugleich auf subjektive Akte angewiesen und durch sie beeinflussbar (LK, LWA Kap.14). Es ist zu wenig bekannt, dass Ingardens Begriff von den "intentionalen Gegenständen" gerade die geschichtliche "Wirklichkeit des Menschen" betrifft, die heute - unter ganz anderen Voraussetzungen - die Kultursemiotik mit Hilfe ihres Zeichenbegriffs zu konzeptualisieren versucht. Den Zusammenhang seiner Forschungen zum literarischen Kunstwerk mit der gesamten historischen "Wirklichkeit des Menschen" hat Ingarden explizite im Einleitungssessay seiner "Skizzen zur Philosophie der Literatur"⁴ hergestellt. Dies legt nun die Frage nahe, inwieweit die literaturgeschichtliche Wirklichkeit, in der Ingarden stand, in seine Theoriebildung eingegangen ist. Diese Frage bildet den übergreifenden Kontext für unsere beabsichtigten Erörterungen zu den Themen "literarische Atmosphäre", "Polyphonie" und "Deformation".

Literarische Atmosphäre.

Mit gewissen Einschränkungen kann gesagt werden, dass Ingarden, der 1893 geboren wurde, ein Gutteil seiner ästhetischen Anschauungen und Vor-Urteile der "Belle Epoque" bzw. der "Epoche des Jungen Polen" verdankt. Im Vorwort zur polnischen Übersetzung von *Das literarische Kunstwerk* (1960)⁵ hat er selbst darauf hingewiesen, dass er sich insbesondere mit jungpolnischen Autoren wie Stanisław Wyspiański, Jan Kasprówic und Władysław Reymont auseinandergesetzt hat. Der Terminus "literarische Atmosphäre", den er scheinbar beiläufig einführt (LK:374; LWA:349 seq.), hat gewiss mehrere Quellen, nimmt aber in jenem Zusammenhang einen deutlichen Anspielungscharakter an. Er wurde im Vorfeld der Konstituierung des "Jungen Polen" von Zenon Przesmycki (Miriam; 1861-1944) in die Debatte gebracht (1887).⁶ Przesmycki forderte eine öffentliche Diskussion über den Stellenwert der Literatur im Leben der unterdrückten Nation. Es sollte eine "selbständige literarische Atmosphäre" (samoistna atmosfera literacka) angestrebt werden, aus der Werke von eigenständig polnischem und zugleich von zeitenüberdauerndem und allgemeinem menschlichem Charakter hervorgehen sollten. Diese Forderung war gegen die positivistische Geringschätzung von Poesie und Kunst im Vergleich zu Industrie, Technik und Naturwissenschaften gerichtet - und in besonderem Mass gegen die radikalpositivistische Vorstellung, wonach Literatur einen unmittelbar didaktischen und politischen Charakter haben sollte. "Selbständig" sollte für Przesmycki die "literarische Atmosphäre" in zweierlei Hinsicht sein: gegenüber mechanischen Einflüssen des Auslandes, aber insbesondere auch gegenüber den anderen Bereichen des öffentlichen polnischen Lebens. Die Idee von der relativen Selbständigkeit des Literarischen und Ästhetischen und von seinem hohen Eigenwert ist in der Folge eine gewiss nicht unumstrittene, aber doch sehr prominente und wichtige Position in Polen geworden. Dies sowohl in der "Belle Epoque" als auch in der Zeit nach der Neugründung des polnischen Staates (1918) im Kontext der unterschiedlichen modernen Strömungen. Im Streit zwischen dem Selbstwert des Ästhetischen und der Forderung nach Tendenz und Engagement der Literatur hat Ingarden klar Partei ergriffen. Es entspricht aber seinem Denkstil, wenn er auch in dieser Beziehung nicht alle Brücken zum 'gegnerischen' Standpunkt abbricht, ihm eine Art von Gerechtigkeit widerfahren lassen will:

Der ästhetische Gegenstand kann aber Werte noch sehr verschiedener Art haben. So kann er z.B. einen kulturellen Wert in der Gesamtheit der Errungenschaften einer Gemeinschaft oder den Wert einer besonderen Bedeutsamkeit in der Geschichte eines Volkes oder den einer erzieherischen Einwirkung auf den Menschen, der mit einem literarischen Werk unmittelbar verkehrt, und dergleichen mehr haben. Dies sind aber für den literarischen ästhetischen Gegenstand nur mögliche sekundäre Werte, die ihn gar nicht konstituieren und sich erst aus seinem besonderen wesenhaften Wert ergeben, obwohl man ihr eventuelles Vorhandensein weder übersehen, noch in ihrer Rolle für das gesamte Wertvollsein des betreffenden Gegenstandes leugnen soll.

(ELK:336 seq.; CLW:324)

Die Epoche zwischen ca. 1885 und 1914 war nun freilich nicht von dem harmlos harmonieästhetischen, passeistischen Charakter bestimmt, den ihr die Avantgarden seit Marinettis futuristischer Revolte pauschal zuschreiben wollten. Übrigens ist Marinettis Revolte ja durchaus selbst ein Produkt dieser Epoche. Stanisław Przybyszewski (1886-1927), dessen prägende Rolle bei der Herausbildung der literarischen Atmosphäre des "Jungen Polen" Ingarden selbst herausgestellt hat (ELK:83; CLW:82) schrieb in seinem berühmten programmatischen Text "Confiteor" (1899):

Das Substrat unserer Kunst besteht also für uns nur vonseiten seiner Energie, ganz gleichgültig, ob sie ein Gut oder ein Übel, Schönheit oder Hässlichkeit, Reinheit oder Harmonie, Zügellosigkeit, Verbrechen oder Tugend ist.⁷

Auch im Polen dieser Epoche kann also von einer unbedingten Geltung des klassischen ästhetischen Harmonieideals nicht mehr die Rede sein. Noch stärker problematisiert wird dieses im Kontext der avantgardistischen Kunst-Revolutionen. Gemeinsam ist ihnen der Angriff auf "formale" Kunstkonventionen, die landläufig als "klassisch" galten, und mit denen die neuen Kunstformen disharmonisieren und dissonieren sollten. Kontrovers waren die Ziele, die damit verfolgt wurden. In bestimmten Kreisen des Expressionismus und des Futurismus war die Idee lebendig (aber nicht völlig prädominant), den Eigenbezirk des Künstlerischen und Ästhetischen gänzlich aufzusprengen ("Anti-Kunst") und neuen sozialen Konzeptionen zu öffnen. Im Zusammenhang damit stand u.a. das futuristische Postulat der Abschaffung des 'grossen, auratischen, zeitüberdauernden Kunstwerks'.

In anderen Kreisen, so im "Formismus" und in der Krakauer Avantgarde, galt die Destruktion der konventionellen Form im Grunde der Herstellung einer neuartigen, ungewöhnlichen Schönheit und Harmonie. Diese sollte authentischer, zeitgerechter und "wesentlicher" bzw. "reiner" sein als die der früheren Kunst.

Polyphonie.

Ingarden hatte demzufolge mehrfache Gründe, in seiner Theorie des literarischen Kunstwerks vorsichtig mit dem Begriff der Harmonie umzugehen. Er berücksichtigte diese Gründe u.a. durch die Einführung des Begriffs der "Polyphonie" bzw. der "polyphonen Harmonie". Der Begriff kam ihm unter zwei Gesichtspunkten zustatten - einem argumentativen und einem taktischen.

In argumentativer Hinsicht war er Ausdruck seiner Überzeugung, dass die vier Schichten des literarischen Kunstwerks jeweils eigene, spezifische ästhetische Wertqualitäten fundieren, "mit eigener Stimme" im Gesamtaufbau des Werks "mitsprechen" - wobei diese "Stimmen" eine relative Selbständigkeit voneinander bewahren, die sich u.a. auch durch "Dissonanz" und "Disharmonie" äussern kann (LK:48,56,228,319 etc.; LWA:50,58,215,298 seq., etc.). Freilich muss für Ingarden diese Polyphonie oder polyphonische Harmonie der Wertqualitäten im Einzelfall so gebaut sein, dass sie - auch beim Auftreten von etwaigen Dissonanzen und Disharmonien - letztlich einen notwendigen Wesenszusammenhang der Wertmomente ergibt. Dieser Wesenszusammenhang musste also letzten Endes doch eine Harmonie ergeben, zumindest eine "dissonierende polyphonische Harmonie" (LK: 319; LWA:298 seq.).

In taktischer Hinsicht war ihm der Begriff der Polyphonie nützlich, weil er Distanz zum Hegelschen harmonieästhetischen Ideal und den damit verbundenen klassischen Formvorstellungen signalisierte - und weil er in seinen begriffsgeschichtlichen Konnotationen sowohl weit in die musik- und kunstgeschichtliche Vergangenheit als auch in die dynamische Gegenwart verwies. In der Musik galt der Begriff lange als Lösungswort gegen herrschende Harmoniekonzeptionen in der Musik des 19. Jahrhunderts, gegen welche die Polyphonie in der Musik vom Mittelalter bis Bach ins Feld geführt wurde. In diesem Sinne verwendet ihn z.B. auch Richard Wagner im Zusammenhang mit seiner Konzeption des Dramas der Zukunft, das Dichtkunst und Tonkunst vereinigen sollte:⁸

Die Harmonie ist an sich nur ein *Gedachtes*; den Sinnen wirklich wahrnehmbar wird sie erst als *Polyphonie*, oder bestimmter noch als *polyphonische Symphonie*. (161)

Zurückgeführt wird die polyphonische Symphonie auf die christliche religiöse Lyrik. Hier war die "Vielmenschlichkeit zu einem Gefühlsausdruck geeinigt, dessen Gegenstand (...) das individuelle Verlangen der Persönlichkeit" durch die Gemeinschaft mit anderen "unendlich verstärkt". Das gemeinschaftliche Verlangen war die "Sehnsucht nach Auflösung in Gott". Aus ihm wächst der "nichtigen Persönlichkeit" eine Kraft zu, die im Lauf der Entwicklung den "rein individuellen persönlichen Inhalt" dieses Verlangens hervortreibt. Dies wieder führt zu einer Vereinzelung und Schwächung der einzelnen Individualität in der Moderne. Das Drama der Zukunft will diese Vereinzelung überwinden. Gemeinschaftlicher Gefühlsausdruck und Individualität sollen sich gegenseitig steigern, auch in der Gebärde:

Diese Gebärde ist aber, dem Charakter des Dramas gemäss, nicht nur eine monologische Gebärde eines einzelnen Individuums, sondern eine aus der charakteristisch beziehungsvollen Begegnung vieler Individuen zur höchsten Mannigfaltigkeit sich steigernde - so zu sagen:
"vielstimmige" - Gebärde. (178)

Wagners Gedanke der "Wahrnehmbarmachung von Harmonie durch Polyphonie bzw. polyphonische Symphonie" betraf nicht nur rein musikalische Verhältnisse, sondern den gesamten Bereich des Zusammenwirkens der Künste zum Drama der Zukunft. Aus diesem Grund interessierte er nicht nur Komponisten wie F. Busoni, A. Schönberg und den Futuristen Balilla Pratella.

1907 charakterisiert Strindberg sein Drama "Ein Traumspiel" als "polyphonische Symphonie".⁹ 1910 verteidigt Ignacy Matuszewski die Dramenkonzeption Stanisław Wyspiańskis durch den Vergleich mit Wagner und erwähnt auch hier das Stichwort von den "polyphonischen Werken". Später spricht der Regisseur Leon Schiller von der "Polyphonisierung" in Wyspiańskis Theaterkonzeption.¹⁰ 1909 wird in Polen Marinettis futuristisches Manifest bekanntgemacht. Auch hier tritt der Ausdruck "polyphonisch" auf, wenn auch in einem mit Wagner nicht mehr zu vermittelnden Sinn:

Wir werden die grossen Menschenmengen besingen, die die Arbeit, das Vergnügen oder der Aufruhr erregt, besingen werden wir die vielfarbige, polyphonische Flut der Revolutionen in den modernen Hauptstädten.¹¹

Seinen *Mafarka le Futuriste* preist Marinetti seinen Freunden mit den Worten an "Hier ist der grosse explosive Roman, den ich euch versprochen habe. Er ist poly-

phon wie unsere Seelen ...".¹²

Im technischen Manifest der futuristischen Malerei wird proklamiert,

dass der angeborene Komplementarismus eine unbedingte Notwendigkeit für die Malerei darstellt, wie der freie Vers für die Dichtung und die Polyphonie für die Musik.¹³

Nicht alle diese Wortbelege, aber ganz gewiss die generell "modernen" und die historischen Konnotationen des Polyphoniebegriffs sind Ingarden bekannt gewesen. Durch seine Verwendung konnte er andeuten, dass seine Theorie nicht nur für Werke des klassisch-harmonie-ästhetischen Typs, sondern auch für anders geartete gelten sollte - eben für den 'gesamten Reichtum der Kunst an verschiedenartigen Gebilden'. Betrachtet man allerdings die karge Auswahl an zu allermeist wenig modernen Beispielen für seine theoretischen Überlegungen, und die eher widerwilligen Erwähnungen von Dissonanz- und Disharmonie-Phänomenen im Zusammenhang mit seinem Polyphonie-Gedanken, so hat man Grund zum Zweifel an einem authentischen Interesse Ingardens für die moderne Kunst.

Die Auseinandersetzung mit St.I.Witkiewicz (Witkacy).

Dass ein solches Interesse gleichwohl bei ihm vorhanden war, soll an seiner Auseinandersetzung mit dem Avantgardisten Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885-1939) gezeigt werden. Witkiewicz oder *Witkacy*, wie er sich auch nannte, war Kunsttheoretiker, Maler und Philosoph. In Polen wie in der westlichen Welt ist er heute als Autor anti-konventioneller Romane (*Pokęganie jesieni*, 1927; *Nienasylenie*, 1930 - dt. *Unersättlichkeit*, 1966, frz. *L'inassouvissement*, 1970) und vor allem als ein Urheber des europäischen avantgardistischen Dramas bekannt ("Oni", 1920 - dt. "Die da", 1968; "Kurka wodna", 1922 - dt. "Das Wasserhuhn", 1965, frz. "La poule d'eau", 1969; "Metafizyka dwugłowego cielęcia", 1921 - frz. "La métaphysique d'un veau à deux têtes", 1969; "Wariat i zakonnica", 1923 - dt. "Narr und Nonne", 1965; engl. Auswahl "The Madman and the Nun and other plays", 1968). Er kann zu den originellsten und bedeutsamsten Persönlichkeiten im geistigen Leben des Polens der Zwischenkriegszeit gerechnet werden. Nach dem Erlebnis des 1. Weltkriegs und der Revolution von 1917 als russischer Offizier - das ihn nachhaltig geprägt und erschüttert hat - kehrte er nach Polen zurück. Einige Jahre (1918-1922) arbeitete er mit der ausgeprägt avantgardistischen Maler- und Dichtergruppe "Formisten" zusammen

und galt als einer ihrer Haupttheoretiker. In seinen kunstästhetischen Schriften gehört Pablo Picasso zu den meistzitierten Malern. Schon früh zeichnete sich aber ab, dass er sich von keiner der avantgardistischen Gruppierungen vereinnahmen lassen wollte - vgl. namentlich seine Invektiven gegen die Futuristen - and dass er als avantgardistischer Theoretiker, Künstler und Schriftsteller die Position eines Einzelgängers vorzog.

Explizit hat Ingarden zu Witkacy nur einige Male Stellung genommen. In *Das literarische Kunstwerk* (1931) kommentiert er im Zusammenhang mit dem Problem der "metaphysischen Qualitäten" Witkacys Begriff der "metaphysischen Gefühle" (§§48 seqq.); in dem Aufsatz "Ein Grenzfall des literarischen Werks" (1934; 1947) greift er Witkacys Gedanken in einer "Deformation" der gegenständlichen Welt in literarischen Werken der Avantgarde auf (GA:102). Er nennt Witkacy ferner in einem Aufsatz über neue Entwicklungen in der polnischen Philosophie (1937)¹⁴ und publiziert schliesslich 1951 und 1957 seinen Artikel über seine Erinnerungen an ihn (Wspomn.). Witkacy selbst hat sich zwar zu Ingarden geäußert (1933), aber nicht aufgrund eigener Lektüre von *Das literarische Kunstwerk*.¹⁵

Ingardens Stellungnahmen lassen das faktische Ausmass seiner Beschäftigung mit Witkacys Gedankenwelt nur mittelbar erkennen. Deutlich wird es erst bei einer breiteren Konfrontation der Schriften beider Denker.

Witkacys Termini, für die Ingarden Interesse zeigt - "metaphysisches Gefühl" und "Deformation" - sind, zusammen mit dem direkt auf beide bezogenen Begriff der "reinen Form", Schlüsselbegriffe einer zusammenhängenden 'Theorie'. "Metaphysische Gefühle" bezieht sich auf Witkacys frühexistentialistische Lehre vom "Geheimnis des Seins". Das Sein überhaupt und das Sein des Individuums bestimmt sich durch das geheimnisvolle Gesetz 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 existierte; warum ist überhaupt etwas? es könnte doch Absolutes Nichtsein sein....
(Witk. 1919:7)

Schon in dieser vergleichsweise frühen Fassung von Witkacys Gedankengang impliziert ist die Frage, die Witkacy immer stärker beunruhigen sollte: 'ist das unmittel-

bar 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?'.¹⁶ All dies wird von Witkacy in eine geschichtliche Perspektive gestellt. In früheren Zeiten hat die metaphysische Unruhe Religionen, Philosophien und Künste geschaffen. In der Gegenwart der schnell fortschreitenden Automatisierung und Mechanisierung des grauen Massenlebens und der geistlosen Menschheitsbeglückung kommt es zum "Schwund der metaphysischen Gefühle", zum Absterben der Religion, zum "Selbstmord der Philosophie" (Witk. 1919:100-149). 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 (Witk.1923:247). Quelle und Bestimmung des authentischen Kunstwerks ist es, durch die in ihm rein konstruktiv verkörperte Einheit in der Vielfalt metaphysische Gefühle zu vermitteln, d.h. das Erlebnis des - universalen wie individuellen - Seins als Einheit in der Vielfalt zu ermöglichen. Die konstruktiven Eigenschaften, die das Kunstwerk zur Ausübung dieser Bestimmung qualifizieren, sind die "Reine Form", die in scharfem Widerspruch zu den Lebensgefühlen steht, welche ihren Sitz in den "Gedärmen" oder "Kaldaunen" (bebechy) hat. Witkacy führt in dieser Hinsicht einen bewussten Zweifrontenkrieg. Heftig zieht er gegen die wirklichkeitsreproduzierende Illusionskunst aller Zeiten zu Felde - gegen die klassische griechische Kunst, die Renaissance, den Realismus und den Naturalismus, aber auch gegen die "impressionistische" illusionierende Wirklichkeitsdarstellung des Futurismus. Andererseits wendet er sich aber auch gegen den "programmatischen Unsinn" der kalt experimentierenden radikalen Abstraktionskunst und die "pure blague" einiger Tendenzen der Gegenwartskunst. (Hier könnte eine Quelle für Ingardens Angriff auf die "programmatische Unverständlichkeit" der deutschen Lyrik nach 1945 sein). Im Kunstwerk der "Reinen Form" sind Realitätskomponenten und Lebensgefühle "notwendige, aber unwesentliche" Bestandteile. Sie sind notwendig, weil der authentische Künstler nicht zerebral und kalt berechnend, sondern mit allen seinen emotionalen und intellektuellen Fähigkeiten seiner ganzen Persönlichkeit schafft; weil Gegenständlichkeiten, Bedeutungen und Gefühlsgehalte im Kunstwerk zu "Symbolen" konstruktiver Verhältnisse werden ("Richtungsspannungen"; "dynamische Konstruktion"); und weil der vom Künstler verlangte Durchgang durch die Sphären der Realität, der Lebensgefühle und des Intellekts zum unmittelbaren Er-

leben der "Reinen Form" im Kunstwerk auch dem Betrachter oder Leser als Prozess der Nivellierung und Aufhebung jener "unwesentlichen" Sphären erlebbar gemacht werden muss.

Der Durchgang durch die reale und emotionale sowie die intellektuelle Sphäre zur Reinen Form ist nun die Minimalbedingung für die "Deformation" jener Sphären. Es muss nicht unbedingt und in jeder kunsthistorischen Situation zu einer Verzerrung dieser Sphären kommen. Für die Gegenwart aber und für sein eigenes malerisches und dramatisches Schaffen geht Witkacy über jenes Minimum hinaus. Er postuliert Arten der "Deformation", die z.B. die lebensweltliche Konsequenz der Verhaltens- und Handlungsmotivation einer Figur, der Abfolge der von ihr gesprochenen Sätze, der Dialogführung und des ganzen Handlungszusammenhangs aufbricht - dabei zugleich auch den lebensweltlichen "Sinnzusammenhang" zwischen dramatischer Situation, Tonfall der Schauspieler, Kostüm, Dekoration und Licht vernichtet (Witk.1923:266-295, et passim).

"Deformation" hat für Witkacy einen evolutionären Sinn. Die "Reine Form" des Kunstwerks erzielt namentlich in der gegenwärtigen Epoche nur zeitweise "metaphysische Gefühle", kann den "Hunger nach Form", die "Unersättlichkeit nach Form" nur zeitweise befriedigen. Ihre Wirkung lässt nach wie die eines Narkotikums. Um sie wiederherzustellen, bedarf es möglicherweise immer stärkerer Dosierungen von "Deformation". Dies treibt die Kunst zugleich in ihr unvermeidliches Ende.

Es kommt die Zeit, da wir nicht mehr wissen werden, was falsch und was wahr ist, was künstlerischer Notwendigkeit entspringt oder was rein mechanischer Zufall ist - oder, noch schlimmer, was bewusste Angeberei ist <...> Und sehr nah erschien mir die Zeit, da wesentliche Arbeit nichts wirklich wert sein und die Bemühungen um das Schaffen schöner Dinge durch aufrichtige Menschen nicht mehr unterscheidbar sein werden von der destruktiven Arbeit der Schakale des Dadaismus und der bewussten Betrüger. (Witk.1923:402)

Witkacys "katastrophistisches" Lebensgefühl und Kunstverständnis ist für Ingarden einer der wesentlichen Zugänge zu den radikaleren Ausprägungen der kulturellen und literarischen Atmosphäre nach 1918 gewesen.

Der Mensch und die Zeit.

Ingardens Verhältnis zu Witkacys "Lebensgefühl" kann alternativ interpretiert werden a) als das des kühl

distanzierten Beobachters von Symptomen einer Krisenzeit, oder b) als dasjenige eines selbst in die moderne Krise der Normen und Werte verwickelten und davon betroffenen Zeitgenossen, welcher der Katastrophenstimung Witkacys allerdings eine andere Reaktionsweise entgegengesetzt.

In einem wenig bekannten Kongressbeitrag "Der Mensch und die Zeit" (1937) hat Ingarden das Problem, das Witkacy, und nicht nur ihn, so tief betraf, einmal deutlich formuliert. Er unterscheidet hier "zwei grundverschiedene Erfahrungen von der Zeit und von uns selbst in ihr". Die eine Zeiterfahrung ist die des ungefährdeten Selbst, an dem die Zeit "abfließt", das von ihr "unberührt" bleibt:

Ich überwinde also die Zeit, indem ich ursprünglich so lebe, dass ich mich durch die Grenzen der Gegenwart nicht begrenzt fühle, dass ich sie beständig überschreite, als wenn nicht bloss das streng Gegenwärtige, sondern auch das Gewesene und das Zukünftige existierte und als wenn die Zeit nur etwas wäre, was mir eine Wanderung über die gleichsam allgegenwärtige Wirklichkeit ermöglicht. So sehr ich in den Zeitabfluss verwickelt bin, so lebe ich doch sozusagen über der Zeit. Sie sinkt zu einem Phantom herab, zu einer blossen Erscheinungsweise des Wirklichen und darunter auch meines Selbst. (MZ:132)

Die entgegengesetzte Zeiterfahrung ist die des drohenden Untergangs des Selbst in den Wandlungen der Zeit. Es ist unverkennbar die Zeiterfahrung Witkacys (und anderer). Diese Zeiterfahrung drängt sich in bestimmten Epochen und in bestimmten Lebensphasen auf:

Erst wenn wir Zeugen sind, dass Mächte, die unerschütterlich zu sein und unsere eigene Kraft hoch zu übersteigen schienen, doch in Trümmer gehen, dass menschliche Werke, die über ihr Zeitalter hinaus den Genius des menschlichen Geistes offenbarten, doch mit der Zeit altern und nicht wieder aufleben können, dass Werte, die ganzen Generationen vorleuchteten und zu ihrer Realisierung die grössten Opfer fordern durften, sich doch eines Tages als eine Illusion entlarven, wenn wir endlich in unserem Selbst die Möglichkeit des Nichtseins entdecken und uns fast wundern, dass wir noch sind, statt schon längst vergangen zu sein, dann wissen wir erst, dass das dauerhafte Sein, das wir selbst zu sein glaubten, eben flüchtig und in seinem innersten Kern fundierungsbedürftig ist. Und dann entdecken wir auch, dass alles Reale - und darin auch

wir selbst - nur aus Zufall bloss die Erfüllung einer Zeitphase ist und nur innerhalb einer Zeitspanne "Raum" hat, zu sein. Dann wissen wir endlich, dass nicht wir über die Zeit, sondern die Zeit über uns Herr ist: Es ist im letzten Grunde ohne jede Bedeutung, was wir tun und wie wir uns im Leben verhalten und uns selbst zu gestalten suchen, die Zeit fließt, und wir altern in ihr und vergehen, ihrem Ablauf rettungslos ausgeliefert. Denn sobald sich uns die Möglichkeit und die Tatsache des Nichtseins des Realen enthüllt, zeigt sich uns das Wesen der Zeit, die alles Zeitliche in seinem Sein zu der Gegenwart begrenzt und zugleich dem Gegenwärtigen nicht in der Gegenwart zu verharren erlaubt, sondern es durch immer neue Gegenwart, Vergangenheit und Nichtsein verdrängt. (MZ:132 seq.)

Der Beitrag schliesst mit *keiner Entscheidung* zwischen diesen Zeiterfahrungen, sondern fordert nur "neue Lösungsmöglichkeiten" (MZ:136).

In seinen Erinnerungen an Witkacy hat Ingarden dessen katastrophistisches und existentialistisches Welt- und Lebensgefühl durchaus entsprechend jener zweiten Zeiterfahrung dargestellt und auch auf die "Alptraum-Welt" seiner Dramen und Romane hingewiesen. Ingarden sagt, unter Anspielung auf Witkacys Selbstmord kurz nach dem deutschen Überfall auf Polen in Komplizenschaft mit der Sowjetunion -

Das war schliesslich die Welt, von der ihn weder seine Kunst, noch seine Philosophie zu befreien vermochte. Er verharrte denn auch gewiss in ihr bis zum letzten Augenblick seines Lebens, als der allgemeine Kataklysmus der Geschichte ihm die Richtigkeit seiner Grunderfahrung zu bestätigen schien. (Wspomn.:176)

Ingarden hat das tiefgreifende Erlebnis des 2. Weltkrieges zu anderen grundsätzlichen Entscheidungen bezogen. Man kann sie aus der im Krieg selbst entstandenen Fortführung seiner Überlegungen zu "Der Mensch und die Zeit" ablesen. Sie laufen nicht auf die schlichte Entscheidung für ein Selbst hinaus, das 'die Zeit ungerührt an sich ablaufen lässt', sondern für ein Selbst, das im vollen Bewusstsein der Hinfälligkeit seiner selbst und seiner Werke sich in äusserster, unaufhörlicher Anspannung seiner Kräfte in der Zeit und in den Widrigkeiten zu halten sucht, ihnen zu widerstehen sucht, auch noch in der Aufopferung der eigenen Dauer.

Ich bin die Kraft, die den Widrigkeiten des Schicksals widersteht, wenn sie spürt und weiss, dass sie durch

ihre freie Tat aus dem Nichtsein etwas hervorrufen kann, das sie überdauern wird, wenn sie sich selbst schon im Streit verzehrt hat. Ich bin die Kraft, die frei sein will, und sogar ihre Dauer der Freiheit opfert. Aber wenn sie unter dem allseitigen Druck anderer Kräfte lebt, findet sie den Keim der Unfreiheit in sich selbst, sobald sie in ihrer Anstrengung nachlässt. Verliert ihre Freiheit, sobald sie sich an sich selbst bindet. Dauern und frei sein kann sie nur dann, wenn sie sich freiwillig selbst zum Erschaffen von Gutem, Schönem und Wahrem daran gibt. Erst dann existiert sie. (CC:137)

Mit dem gleichen Grundgedanken beschliesst er auch seine Erinnerung an Witkacy:

Wenn er diesen Krieg hätte überstehen können, dann hätte er vielleicht gerade durch dessen Schrecken und durch den unerschrockenen Widerstand der menschlichen Herzen gegen alle Schläge des Krieges etwas anderes über den Menschen und die Welt erfahren - und vielleicht endlich jenen letzten Anhaltspunkt in sich gefunden, nach dem er viele Jahre vergebens suchte. (Wspomn.:176)

Es versteht sich von selbst, dass man Ingardensche Gedankengänge wie die in "Der Mensch und die Zeit" nicht ausschliesslich auf eine Auseinandersetzung mit Witkacy zurückführen kann. Dass bei Ingarden jedoch zugleich ein besonderes Interesse für diesen spezifischen Menschen, Denker und Künstler vorlag, ist nicht von der Hand zu weisen.

Das gilt analog für die Belege und Indizien, die wir im Folgenden für Ingardens Auseinandersetzung mit Witkacys ästhetischen Ideen zusammentragen wollen. Stichworte sind dabei "Deformation", "Reine Form" und "metaphysische Gefühle".

Deformation.

Die Belege und Indizien suchen wir in der Reihenfolge der Erörterung der Schichten in LK/LWA auf, ohne uns auf dieses Werk zu beschränken.

1. Die Schicht der sprachlichen Lautgebilde.

Es fällt auf, dass sich in LK/LWA selbst keine Spuren einer Auseinandersetzung mit Witkacy oder den Lautverfahren der avantgardistischen Poesie finden lassen. Nachgeholt hat Ingarden dies unter expliziter Nennung Witkacys in dem Aufsatz "Ein Grenzfall des literarischen

Werks". Er will hier der Frage nachgehen, welche Folgen eine "Deformation" der Wortlaute für den Schichten-
aufbau des literarischen Werks mit sich bringen könnte. Für ihn war das Phänomen von Texten, in denen infolge der deformierten Wortlaute die Lautschicht dominiert, von grundsätzlichem Interesse. Auf diese Weise fand nämlich seine These von der "eigenen Stimme", die eine jede Schicht, auch die Lautschicht, in der "Polyphonie" des Kunstwerks hat, zusätzliche Bestätigung.

2. Die Schicht der Bedeutungseinheiten.

In diesem Bereich erweist sich für unsere Fragestellung als einschlägig vor allem der Gedanke vom mehrdeutigen Satz, der nicht mehrere, sondern ein einziges, *opalisierendes* Satzkorrelat hat (LW/LWA §§22,38). In diesem Zusammenhang wird von einem "besonderen Typus von literarischen Kunstwerken" gesprochen, "deren Grundcharakter und eigentümlicher Reiz darin besteht, Mehrdeutigkeiten in sich zu bergen. Sie sind auf das Auskosten der im 'Schillern', im 'Opalisieren' gründenden ästhetischen Charaktere berechnet ..." (LK:151; LWA:144). Allerdings setzt Ingarden der "Deformation" eine Grenze, indem er "deformierte" Satzverknüpfungen vom Typ

Das Kind weint. Es hat zwei senkrecht aufeinanderstehende,
gleiche Diagonalen (LK:157; LWA:149)

ausdrücklich als sinnlos einstuft.

Es entspricht schliesslich seiner Argumentationsstrategie, wenn er am Ende der Betrachtung dieser Schicht deren "eigene Stimme in der Polyphonie des ganzen Werks" u.a. durch Erscheinungen beabsichtigter "Hässlichkeit", "Dissonanz" und "Disharmonie" verdeutlicht - Erscheinungen, deren positive Wertigkeit er nicht ausschliessen möchte (LK:228; LWA:215).

3. Die Schicht der schematisierten Ansichten.

Es bestätigt den Kontrast zwischen Witkacys primär anti-illusionistischem "Deformations"-Gedanken und Ingardens zumindest dem Ursprung nach illusionistischer Konzeption von den "Ansichten" im Werk, wenn hier kein Indiz für eine Auseinandersetzung mit Witkacy gefunden werden kann. Dieses Ergebnis wird durch Ingardens Charakteristik der "Ansichten" im Expressionismus nur bekräftigt: Die Zusammenhanglosigkeit der Ansichten kann dort gerade eine besondere "Kraft der Enthüllung der in ihnen erscheinenden Gegenstände" bedingen (LK:302; LWA:283). Allerdings dient schon in LK/LWA die 'Energie' der Ansichten nicht ausschliesslich der Enthüllung von Gegenständen. Entscheidend ist die Rolle der An-

sichten für die anschauliche und sinnfällige "Offenbarung" des "ästhetischen Kerns" eines Werks (s.u.).

4. Die Schicht der dargestellten Gegenständlichkeiten.

In diesem Bereich finden sich die stärksten Indizien und Belege für die Auseinandersetzung mit Witkacys "Deformations"-Gedanken. In LK/LWA "übersetzt" Ingarden Witkacys Begriff noch mit "gegenständliche Inkonsequenz". In "Ein Grenzfall des literarischen Werks" übernimmt er ihn unverändert, ebenso auch in seinem Programm einer "Poetik. Theorie der künstlerischen Literatur" (1940 seq.); hier heisst es

VIII.Kapitel. Die Schicht der dargestellten Welt.

§6. Die gegenständliche Konsequenz und das Problem der Möglichkeiten und Grenzen der gegenständlichen "Deformation". Typen der "Deformation". (GA:94)

In LK/LWA, §38, stellt Ingarden den Zusammenhang mit den mehrdeutigen Sätzen und ihren opalisierenden Satz-korrelaten her. Demzufolge kann es

Werke geben, die sich gar nicht um das Verbleiben innerhalb eines besonderen Gegenstandstypus kümmern, sondern gerade dadurch einen besonderen ästhetischen Eindruck ausüben können, dass sie eine faktisch unmögliche, aber auch über die Grenzen, welche durch das regionale Wesen der Realität bestimmt sind, hinausgehende, widerspruchsvolle Welt zur Darstellung bringen. Wir haben es dann mit einem grotesken Tanz von Unmöglichkeiten zu tun.

Im selben Zusammenhang ist die Rede von Textvieldeutigkeiten, welche die Identität des dargestellten Gegenstandes sprengen:

Es kann auch vorkommen, dass die Vieldeutigkeit mit einer gewissen Konsequenz in mehreren Sätzen durchgeführt wird; dann betrifft dieses Opalisieren ganze Sphären von Gegenständen, so dass zwei verschiedene Welten gewissermassen um den Vorrang streiten und keine von ihnen sich festzulegen vermag.

(LK:269 seq.; LWA:253 seq.)

Diese Erwägungen zu 'Extremfällen' dienen Ingarden u.a. dazu, den eigentümlichen "seinsheteronomen" Charakter *aller* (auch 'realistischer') literarisch dargestellten Gegenständlichkeiten zu verdeutlichen - im Gegensatz zu den "seinsautonomen" Gegenständlichkeiten der realen Welt.

Das 10. Kapitel von LK/LWA "Die Rolle der dargestellten Gegenständlichkeiten im literarischen Kunstwerk und die sogenannte "Idee" des Werkes (§§ 47-53) liest sich nun in seiner Gesamtheit, und nicht nur im Kontext der "metaphysischen Qualitäten", als Reaktion auf Witkacys Anschauungen. Die Frage von § 47 "Hat die gegenständliche Schicht überhaupt eine Funktion im literarischen Kunstwerke?" ist exakt auch die Frage Witkacys. Witkacy hatte sie, wie wir sahen - trotz aller radikalen Polemik gegen jeden Illusionismus - eingeschränkt positiv beantwortet: Für ihn sind sie "notwendige, aber unwesentliche" Komponenten des Kunstwerks der "Reinen Form". Zu dieser Auffassung setzt Ingarden sich in ein komplexes Verhältnis von Annäherung und Distanzierung. Auch in seinen Augen wird die dargestellte Welt im allgemeinen überschätzt. Sie ist nur eine von mehreren Schichten. Ferner bilden alle Schichten, "auch die dargestellten Gegenstände - bis zu einem gewissen Grade die 'Staffage', ein Mittel (wenn auch nicht nur ein Mittel) 'für den Kern' des literarischen Kunstwerks" (LK:309; LWA:289). Dieser Kern ist für Ingarden eine spezifische Weise der "Offenbarung und Enthüllung metaphysischer Qualitäten". In diesem Punkt besteht eine grosse Nähe zu Witkacys Anschauungen.

Wie alle Verwendungen des verpönten Wortes "Metaphysik" und seiner Ableitungen, mutet dies nun als heikler Begriff an - bereits in den 20er und 30er Jahren. Ingarden war sich dessen wohl bewusst. Mit Witkacy war er aber der Meinung, dass es gravierende, beunruhigende Fragen der menschlichen und universalen Existenz gibt, vor denen die Philosophie nicht - trotz Wittgenstein - allein deshalb ausweichen darf, weil sich diese Fragen einer Lösung entziehen. Es sind Fragen wie die schon erwähnten

warum existiere ich überhaupt? es könnte sein, dass ich gar nicht existiere; warum ist überhaupt etwas? es könnte doch absolutes Nichtsein sein
(Witkacy)

... wenn wir endlich in unserem Selbst die Möglichkeit des Nichtseins entdecken <...>, dann wissen wir erst, dass das dauerhafte Sein, das wir selbst zu sein glauben, eben flüchtig und in seinem innersten Kern fundierungsbedürftig ist.
(Ingarden)

Mit Witkacy glaubte Ingarden auch, dass ein lebendiges Bewusstsein und eine Empfänglichkeit für solche Fragen einen positiven Wert in unserem ansonsten 'grauen Ameisenleben' (LK:311; LWA:291) darstellt. Beide waren der

Ansicht, die wesentliche Bestimmung des Kunstwerks stehe im Zusammenhang mit dieser Art von Werten. Zugleich distanziert Ingarden sich bei seiner Bestimmung der "metaphysischen Qualitäten" jedoch von Witkacys Begriff der "metaphysischen Gefühle" (LK:314; LWA:294). Ein Grund dafür liegt nahe: Für Ingarden hatte das Wort "Gefühl" einen zu psychologischen Beiklang; den anderen deutet er selbst an - die weitreichenden existential-philosophischen Implikationen des Begriffs bei Witkacy ("Geheimnis des Seins als Einheit in der Vielheit") waren ihm zu unübersichtlich.

Ingarden selbst nennt als Beispiele für seinen Begriff der "metaphysischen Qualitäten" *im Leben* (noch nicht in der Kunst)

das Erhabene, das Tragische, das Furchtbare, das Erschütternde, das Unbegreifbare, das Dämonische, das Heilige, das Sündhafte, das Traurige, die unbeschreibbare Helligkeit des Glückes, aber auch das Groteske, das Reizende, das Leichte, die Ruhe usw.

(LK:310; LWA:290 seq.)

Diese Qualitäten machen uns das reale Leben "erlebenswert"; die Sehnsucht nach ihnen ist die "geheime Quelle vieler unserer Taten" - aber sie können uns auch überwältigen und aufs tiefste beunruhigen. Die Kunst ermöglicht uns dagegen ihre "ruhige Kontemplation" (LK:313; LWA:293).

Ingarden räumt nun ausdrücklich ein, dass auch Kunstwerke, wie Witkacy sie postuliert (Kunstwerke der "Reinen Form" bei deformierter gegenständlicher Welt), unter bestimmten Bedingungen metaphysische Qualitäten in seinem Sinne "offenbaren" können -

Aus Gründen, die in der Darstellungs- und in der Erscheinungsweise liegen, kann es trotz peinlicher Einhaltung der gegenständlichen Konsequenz zu keiner Offenbarung der zu einer bestimmten Situation sachgemäß gehörigen metaphysischen Qualität kommen. In anderen Fällen kommt es dagegen zu dieser Offenbarung (was auch bei Verstößen gegen die gegenständliche Konsequenz möglich ist, wenn nur die Darstellungs- bzw. die Erscheinungsweise entsprechend durchgeführt wird.

(LK:324; LWA:303)

Im Unterschied zu Witkacy sieht er aber in den "Verstößen gegen die gegenständliche Konsequenz" nicht eine heute unerlässliche Vorbedingung für die Enthüllung und Offenbarung metaphysischer Qualitäten. Überdies beantwortet er die Frage von § 50 "Ist die Offenbarung meta-

physischer Qualitäten wirklich eine Funktion der gegenständlichen Schicht?" deutlich positiv. Für ihn ist eben diese Schicht, sind es die "gegenständlichen Situationen", durch die die metaphysischen Qualitäten vorbestimmt werden, und an denen sie in der Konkretisation des Werks "zur expliziten Offenbarung gelangen" können (LK:319; LWA:298). Unabdingbare Voraussetzung dafür ist freilich, dass "diese Funktion nur von *konstituierten und zur Erscheinung gebrachten* dargestellten Gegenständlichkeiten ausgeübt werden kann" (LK:319; LWA:297); das kann ohne das Mitwirken der übrigen Schichten nicht geschehen, namentlich nicht ohne die Schicht der Ansichten.

Die "Idee" des Werks in diesem Sinne liegt in dem zur anschaulichen Selbstgegebenheit gebrachten *Wesenszusammenhang*, der zwischen einer bestimmten dargestellten Lebenssituation, als Kulminationsphase einer ihr vorangehenden Entwicklung, und einer metaphysischen Qualität besteht, die an dieser Situation zur Selbstoffenbarung gelangt und aus ihrem Gehalte eine einzigartige Färbung schöpft. In der Enthüllung eines solchen Wesenszusammenhangs, der rein begrifflich nicht zu bestimmen ist, liegt die schöpferische Tat des Dichters. (LK:325; LWA:304)

Vielleicht hat Ingarden nicht unwillentlich in dieser Formulierung einen Rest von dem Interesse des Lesers und Zuschauers an der dargestellten Lebenssituation belassen, die Witkacy so scharf gegeißelt hatte als das Interesse daran,

sich am Schmerz von Damen und Herren zu sättigen, die ausgedacht und zugleich so wirklich sind wie die eigene Geliebte oder Tante, wie der eigene Schwager oder Verlobte - um in ihre Geheimnisse einzudringen, mit ungesunder Neugier ihre intimen Gespräche zu belauschen, mit ihren Unglücksfällen zu fühlen, seine schläfrigen Vaterlandsgefühle anzuregen oder all das aus sich zu entladen, was im eigenen Leben keinen Ausdruck fand, von den schlimmsten Schweinereien bis hinauf zu den grössten Herrlichkeiten der menschlichen Seele. (Witk.1923:287)

Die Alternative Witkacys sollte folgendermassen aussehen:

Es ist möglich, dass sich auf der Bühne die Leichen türmen und das Publikum vor Lachen brüllt, wenn es das sieht. Zunächst würde das gar nichts bedeuten, ebenso

nichts das wilde Gelächter sog. "normaler Menschen" vor den Bildern von Picasso, Matisse oder einem anderen modernen Meister. <...> erst nach dem ersten Eindruck könnten sich die neuen Horizonte eröffnen, die wir meinen: Ein Theater jenseits von Lachen und Weinen, lebensgebundener Komik oder Tragik, frei von Lüge und seltsam wie ein Traum, in dem durch Vorfälle, die komisch, erhaben oder monströs sind, das milde, unveränderliche, aus der Unendlichkeit strahlende Licht des Ewigen Geheimnisses des Seins hindurchschimmern würde. (Witk.1923:290)

Jedenfalls hat Ingarden einige Jahre nach *Das literarische Kunstwerk* (1931) - unter Berufung auf Moritz Geiger - sich der völlig eindeutigen Witkacyschen Trennung zwischen der "ungesunden Neugier" des Publikums für dargestellte realistische Lebenssituationen und der 'unmittelbaren Erfahrung metaphysischer Gefühle durch die Reine Form' angenähert. Unmissverständlich wendet er sich jetzt gegen den "dilettantischen Umgang" mit der gegenständlichen Schicht in einer Weise, die geradezu als Witkacy-Paraphrase gelesen werden kann:

Man ist durch die Schicksale der "Helden" angenehm bewegt, man wird erotisch erregt, man erhitzt sich für die Realisierung gewisser sozialer, ethischer oder religiöser Ideale usw., aber dies alles hat mit der ästhetischen Ursprungsemotion und den sich im ästhetischen Erlebnis enthüllenden Werten nichts gemein.

(SE I:152; ELK:221; CLW:213)

Das ästhetische Erlebnis führt bei Ingarden demgegenüber nun "zur Konstituierung eines völlig neuen Gegenstandes, der nicht bloss über jedwedes reale Sein, sondern auch über das zugrundeliegende Kunstwerk hinausreicht". Insofern ist es ein schöpferisches Erlebnis. Zugleich ist es aber auch ein entdeckendes Erlebnis "gewisser notwendiger Zusammenhänge unter den reinen Qualitäten" dieses Werks, ihres notwendigen Zusammenklangs. Dem mit diesen Qualitäten ausgestatteten ästhetischen Gegenstand kommt eine eigene "Existenz" zu:

Am konkretisierten ästhetischen Gegenstand wird seine [des Zusammenklangs] *Möglichkeit* erwiesen. <...> Sobald wir uns <...> beim konstituierten ästhetischen Gegenstand einem solchen Zusammenklang ästhetisch wertvoller Qualitäten gegenüber befinden, überwältigt uns eine gewisse Verwunderung, dass "so etwas" überhaupt möglich ist - so etwas, d.h. eine derartige Harmonie, ein solcher Kontrast, ein derartiger Rhyth-

mus, eine solche melodische Linie usw. <...> Und in der Feststellung der "Existenz" dieses Etwas ist eben jenes Moment der Seinsanerkennung enthalten.

(ELK:223 seq.; CLW:216)

Hierin muss man nun eine bedeutsame Gemeinsamkeit Ingardens mit Witkacy sehen: Der eine wie der andere sieht die Bestimmung des Kunstwerks darin, dem Betrachter, Zuschauer oder Leser ein ästhetisches Erlebnis zu vermitteln, das ihn über die "Lebensgefühle", die Realität seiner selbst hinausführt in eine mögliche andere, eben spezifisch ästhetische "Existenz". Der nicht weniger bedeutsame Unterschied besteht darin, dass für Witkacy das Hinausgehen über die Alltagsrealität auch der im Kunstwerk dargestellten Welt die "Deformation" der Alltagsrealität impliziert, während dies für Ingarden nicht zwingend gilt.

*

Nimmt man Ingardens Verwendung des Polyphonie-Begriffs und die deutlichen Spuren seiner ernsthaften und langfristigen Auseinandersetzung mit den ästhetischen Theorien des Avantgardisten Witkacy zusammen, so kann ausgeschlossen werden, der Literaturphilosoph Ingarden sei blindlings dem Vorurteil eines ungeschichtlichen, harmonieästhetischen und illusionistischen Literaturbegriffs erlegen. Im Gegenteil - sein Theorieangebot ist wie dasjenige Witkacys eine ganz bewusste Antwort auf eine konkrete historische Zeit und ihr Lebensgefühl - allerdings eine Antwort mit einer "Botenschaft" anderer Art. Seine ästhetischen Anschauungen kommen einer beabsichtigten Provokation gleich. Diese gilt einer - nach seiner Meinung - vorschnellen Verabsolutierung bestimmter Richtungen der modernen Literatur bei der Bildung einer allgemeinen Anschauung und Theorie von Literatur überhaupt. Kennzeichnend dafür ist seine Auffassung von den "Ansichten" im Werk. Gerade durch die Hervorhebung von deren illusionierendem Charakter wollte er, jenseits der Alternative traditionell-modern, der Untugend des "passiven Lesens" begegnen. Die "anschaulichen", "sinnfälligen" Qualitäten von Werken sollten demgegenüber durch "aktives Lesen" realisiert, zur Anschauung gebracht werden und in das ästhetische Erlebnis eingehen. Die "Veranschaulichungs-Funktion" galt dabei schon in *Das literarische Kunstwerk* nicht ausschliesslich den dargestellten Gegenständen selbst, sondern letzten Endes der "Veranschaulichung" und "lebendigen Selbstgegebenheit" des ästhetischen Kerns eines Werks. Dass dieser nicht unter allen Umständen an die dargestellten Gegenstände gebunden

sein muss, hat Ingarden in *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* (1937, 1968) deutlicher gemacht als in *Das literarische Kunstwerk* (1931). In *Vom Erkennen* ist nämlich die generelle Privilegierung der gegenständlichen Schicht für die Konstituierung des ästhetisch wertvollen Kerns entscheidend relativiert. Ausdrücklich werden hier *auch* generelle Fälle zugelassen, wo "die Zeitstruktur des Werkes selbst in der Aufeinanderfolge seiner Teile" oder aber "die besonderen Qualitäten der Melodie des Verses" diesen Kern fundieren (ELK:87; CLW:86). Zu dieser Modifikation Ingardenscher Anschauungen hat seine Auseinandersetzung mit moderner Literatur gewiss das ihre beigetragen. Abgesehen von Witkacy sind hier noch weitere Namen zu nennen. In der polnischen Ausgabe von *Vom Erkennen* (1937) beantwortet er mit einer gewissen Ostentation die Vorwürfe mangelnder Modernität seiner Beispiele,¹⁷ indem er einige Autoren der Zeit zitiert - den Dichter Kazimierz Wierzyński (1894-1969), den seinerzeit als experimenteller Romanautor geltenden Michał Choromański (1904-1972) sowie den bis heute hoch angesehenen Bruno Schulz (1892-1942) und sein Buch *Die Zimtläden* (1934). Im selben Zusammenhang sind seine expliziten Auseinandersetzungen mit Julian Tuwim (1894-1953), der futuristischen Poesie (und Witkacy) in "Ein Grenzfall des literarischen Werks" zu sehen. In der deutschen Ausgabe von *Vom Erkennen* (1968) kommt u.a. James Joyce hinzu (während Schulz hier nicht mehr erwähnt wird, vermutlich weil Ingarden nicht wusste, dass dieser Autor inzwischen übersetzt worden war).

Wichtiger als die Auseinandersetzung mit der modernen Literatur war aber für seine Modifikation der Funktionsbestimmung der einzelnen Schichten seine voranschreitende Einsicht in die Spezifika der verschiedenen Gattungen, insbesondere in diejenigen der Lyrik, wo die gegenständliche Schicht generell eine andere und geringere Rolle spielt als im Roman und im Drama. Demgegenüber tritt die berücksichtigte experimentelle moderne Literatur deutlich zurück. Ein Theoretiker speziell dieser Literatur wollte er offenkundig nicht sein. Sie statuiert in seiner Theorie nach wie vor "Grenzfälle" - Grenzfälle zwischen den Gattungen, zwischen den Künsten, zwischen Kunst und Nicht-Kunst. Eben dies entspricht ja auch dem Pathos der modernen Literatur. Sie benötigt vielleicht Grenzen, um sie überschreiten zu können. Demzufolge wäre ihr eine Theorie nicht abträglich, die eben diese Grenzen zu bestimmen sucht. Ingardens Theorie in eine Theorie auch der modernen Grenzüberschreitungen fortzusetzen, war eine denkbare Aufgabe seiner Schüler. Diese sind jedoch andere Wege gegangen.

VERWENDETE ABKÜRZUNGEN

- CC R.Ingarden, "Człowiek i czas" ["Der Mensch und die Zeit"], *Twórczość* 1946, Nr.2, 121-137.
- CLW R.Ingarden, *The Cognition of the Literary Work of Art* (Evanston 1973).
- ELK R.Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* (Tübingen 1968).
- GA R.Ingarden, *Gegenstand und Aufgaben der Literaturwissenschaft. Aufsätze und Diskussionsbeiträge (1937-1964)* (Tübingen 1976).
- LK R.Ingarden, *Das literarische Kunstwerk* (1931) (Tübingen 1960).
- LWA R.Ingarden, *The Literary Work of Art* (Evanston 1973).
- MZ R.Ingarden, "Der Mensch und die Zeit", in: *Travaux du IX-e Congrès International de Philosophie (Congrès Descartes)*, vol.8 (Paris 1937), 129-136.
- SE R.Ingarden, *Studia z Estetyki I - III* (Warszawa 1966 seqq.).
- Witk. S.I.Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr* (Warszawa 1974).
- Wspomn. R.Ingarden, "Wspomnienie o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu", in: *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca* (Warszawa 1957), 169-176; dasselbe auch in *Tygodnik Powszechny* Nr.20 (1951), 3-4.

ANMERKUNGEN

1. Der Beitrag ist eine Fortführung meiner Edition GA und meiner Einleitung dazu (X-XLIII). Wertvolle Hinweise zur musikalischen Begriffsgeschichte von "Polyphonie" erhielt ich 1980 von Herrn Dr. Wolf Frobenius, Freiburg, der mir das Manuskript seines Artikels "Polyphon, polyodisch" für ein geplantes "Handwörterbuch der musikalischen Terminologie" zur Verfügung stellte. Auf Indizien von Ingardens Auseinandersetzung mit dem Deformations-Begriff von S.I. Witkiewicz (Witkacy) hat mich vor Jahren zuerst Herr Peter Lachmann, Radolfzell, aufmerksam gemacht. Beiden sei an dieser Stelle herzlich gedankt. Wichtige Hinweise auf Berührungspunkte zwischen Ingarden und Witkacy gibt Bohdan Dziemidok (Lublin) in seiner vorzüglichen Studie "Teoria przeżyć i wartości estetycznych..." [Theorie der ästhetischen Erlebnisse und Werte in der polnischen Ästhetik der Zwischenkriegszeit] (Warszawa 1980).
2. Einiges davon versammelt GA. Verwiesen sei hier auf die - leider nicht vollständige - Bibliographie der Schriften Ingardens von A. Póitawski, in: *Fenomenologia Romana Ingardena* (Warszawa 1972), 19-54.
3. Ingarden unternimmt dies in den Arbeiten "Gegenstand und Aufgaben des Wissens von der Literatur" (1937), "Über die Poetik" (1940-41) und "Poetik. Theorie der künstlerischen Literatur" (1940 seqq.) - alle in deutscher Übersetzung in GA:1-101.
4. Cf. R. Ingarden, "Człowiek i jego rzeczywistość" [Der Mensch und seine Wirklichkeit] in: *Szkice z filozofii literatury* [Skizzen zur Philosophie der Literatur] (Łódź 1947).
5. *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury* (Warszawa 1960).
6. Cf. Zenon Przesmycki, "Atmosfera literacka" (1887) und "Literatura i życie" (1887) [Literatur und Leben], abgedruckt in: Z. Przesmycki, *Wybor pism krytycznych I* (Kraków 1967). Zu Przesmycki vgl. Jeannine Łuczak-Wild, *Die Zeitschrift Chimera und die Literatur des polnischen Modernismus* (Luzern 1969).
7. Übersetzt nach *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski* (Wrocław etc. 1973), 236 seq. Noch radikalere Äusserungen aus der Epoche im Sinne einer Aufwertung des "schlechten Geschmacks", der "Taktlosigkeit" und des "Lachhaften" bzw. einer "Ästhetik des Hässlichen" stammen von Stanisław Brzozowski (1910) und Roman Jaworski (1910) - *ibidem* 693-4.
8. Die folgenden Zitate und Paraphrasen beziehen sich auf Richard Wagner, "Oper und Drama" (1852), zitiert nach R. Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen* Bd.4 (Leipzig o.J., 3. Aufl.).
9. "Im Anschluss an mein früheres Traumspiel Nach Damaskus habe ich in diesem Traumspiel versucht, die unzusammenhängende, aber scheinbar logische Form des Traumes nachzuahmen. <...> Was die lose, unzusammenhängende Form des Dramas betrifft, so ist auch sie nur scheinbar. Denn bei näherem Betrachten erweist sich die Komposition als ziemlich fest - eine Symphonie,

- polyphon, hier und da fugiert mit dem immer wiederkehrenden Hauptthema, in allen Tonlagen wiederholt und variiert von den mehr als dreissig Stimmen", - zitiert nach A.Strindberg, *Über Drama und Theater* (Köln 1966), 140. Den Hinweis entnehme ich Nora Koestler, *Strukturen des modernen epischen Theaters. Stanisław Wyspiański's "Teatr ogromny"*... (München 1981), 8 und 112. In den traditionellen Strindberg-Ausgaben ist das Zitat nicht enthalten; es entstammt Strindbergs Beitrag zum Programmheft der Uraufführung (1907), cf. Strindberg, *op.cit.* 242, Anm.141.
10. ad Magnuszewski cf. *Programy i dyskusje.. (op.cit.)*, 551-553. Der Regisseur Leon Schiller verwendet den Begriff "polyphonisch" und "Polyphonisierung" in seinem Aufsatz "Teatr ogromny" [Monumentales Theater] (1937), abgedruckt in: J.Z.Jakubowski (ed.), *Stanisław Wyspiański* (Warszawa 1967), hier 271.
 11. *Programy i dyskusje (op.cit.)*, 697. Es handelt sich um eine Teilübersetzung von F.T.Marinettis "Fondazione e Manifesto del Futurismo", Punkt 11: "Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa; canteremo le maree multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne". Zitiert nach *Futurismo* [Katalog der Wanderausstellung zum 100. Geburtstag F.T.Marinettis] (Rom 1976), 118.
 12. F.T.Marinetti, *Guerra, sola igiene del mondo* (Milano [Edizioni futuriste di "Poesia"] 1915), 31; zitiert nach Christa Baumgarth, *Geschichte des Futurismus* (Reinbek 1966), 62.
 13. "Noi proclamiamo: 1. - Che il complementarismo congenito è una necessità assoluta nella pittura, come il verso libero nella poesia e come la polifonia nella musica", in: *La pittura futurista. Manifesto tecnico* (Milano 1910) - zitiert nach Christa Baumgarth (*op.cit.*), 183, und *Futurismo (op.cit.)*, 143.
 14. R.Ingarden, "Wandlungen in der philosophischen Atmosphäre in Polen", in: *Slavische Rundschau* t.9 Nr.4 (Prag 1937), 224-233.
 15. Cf. S.I.Witkiewicz, "Polemika Chwistka z Ingardenem" (1933), in: S.I.Witkiewicz, *Bez kompromisu* (Warszawa 1976), 419-432.
 16. Cf. S.I.Witkiewicz, *Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie istnienia* [Begriffe und Thesen, die durch den Begriff des Daseins impliziert sind] (Warszawa 1935), sowie Ingardens Kommentierung in "Wspomnienie o S.I.Witkiewiczzu" (Wspomn.).
 17. Leon Chwistek (1884-1944), Philosoph, avantgardistischer Kunsttheoretiker und Maler, von Witkacy als grosser Antipode verehrt und gehasst, hatte 1932 eine sehr polemische, ausführliche Auseinandersetzung mit Ingarden publiziert - "Tragedia werbalnej metafizyki" [Tragödie der verbalen Metaphysik]; sie ist mir zugänglich in der erweiterten Fassung von 1934, abgedruckt in: *Leon Chwistek, Pisma filozoficzne i logiczne*, t.1 (Warszawa 1961), 118-142. Chwistek schreibt hier unter anderem: "Dr.Ingarden widmet dem Problem der literarischen Sprache ein grosses Kapitel, bleibt aber im Bereich gemütlicher Beispiele und Definitionen, die auf die literarischen Begriffe der Zeiten Lessings passen" (138). Er wirft

ihm eine künstlerisch unsensible Sicht der Laut- und Bedeutungsschicht vor und verweist auf deren enorme Bedeutung in der Poesie von Dante über Słowacki bis hin zum Futurismus der Młodożeniec, Jasioński und Czyżewski. In Ingardens Buch suche er "wenigstens nach der Spur eines Verständnisses für den Zauber der neuen Sageweisen und neuen Wortzusammenstellungen, aber ich suche vergeblich" (134). Ingarden hat diese Auseinandersetzung mit seinem Buch, eine der ganz wenigen, die er überhaupt in Polen erhielt, als "brutale Abfuhr" erlebt (nur zum Teil berechtigterweise) und nie direkt dazu Stellung nehmen wollen (Information von Irena Krońska). Nachweislich kannte er jedoch frühzeitig Chwisteks ästhetische Theorien. Diese und Chwisteks direkte Polemik gegen ihn können, zusätzlich zu Witkacy, Motive für die Ingardenschen Überlegungen geliefert haben, die wir hier anführen.

BIBLIOGRAPHIE DER ZITIERTEN LITERATUR

- Baumgarth, Christa
1966 *Geschichte des Futurismus* (Reinbek).
- Chwistek, Leon
1961 "Tragedia werbalnej metafizyki" (1932;1934),
in: L.Chwistek, *Pisma filozoficzne i logiczne*
t.1 (Warszawa), 118-142.
- Dziemidok, Bohdan
1960 *Teoria przeżyć i wartości estetycznych w polskiej estetyce 20-lecia międzywojennego*
(Warszawa).
- Fieguth, Rolf
1976 Einleitung zu GA, X-XLIII.
- Frobenius, Wolf
(im Druck) "Polyphon, polyodisch".
- Futurismo*
1976 Katalog der Dokumentar Ausstellung [zum 100. Geburtstag von F.T.Marinetti] veranstaltet von der Accademia Nazionale di San Luca... (Rom o.J.).
- Ingarden, Roman
1937 Cf. "Verwendete Abkürzungen" CC, CLW, ELK, GA, LK, LWA, MZ, SE, Wspomn. (p.388).
"Wandlungen in der philosophischen Atmosphäre in Polen", in: *Slavische Rundschau* t.9, Nr.4 (Prag), 224-233.

- Ingarden, Roman
 1947 "Człowiek i jego rzeczywistość" (1935;1947), in: Roman Ingarden, *Szkice z filozofii literatury* (Łódź).
- 1960 *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury* (Warszawa).
- 1976a "Graniczny przypadek dzieła literackiego" (1934; 1947), in: SE III:177-183; deutsche Übersetzung "Ein Grenzfall des literarischen Werks" in GA: 102-109.
- 1976b "Dodatek. Przedmiot i zadania 'wiedzy o literaturze'" (1937), in: SE I:243-268; deutsche Übersetzung "Anhang. Gegenstand und Aufgaben des 'Wissens von der Literatur'", in GA:1-28.
- 1976c "O poetyce" (1940 seq.), in: SE I:271-325; deutsche Übersetzung "Über die Poetik", in GA:29-89.
- 1976d "Poetyka. Teoria literatury artystycznej" (1940 seqq.), in: SE I:325-334; deutsche Übersetzung "Poetik. Theorie der künstlerischen Literatur", in GA:90-101.
- Koestler, Nora
 1981 *Strukturen des modernen epischen Theaters. Stanisław Wyspiański "Teatr ogromny" erläutert am Beispiel des Dramas "Achilleis"* (München) (Slavistische Beiträge Bd.149).
- Łuczak-Wild, Jeannine
 1969 *Die Zeitschrift Chimera und die Literatur des polnischen Modernismus* (Luzern) (*Slavica Helvetica* Bd.1).
- Pólitawski, Andrzej
 1972 "Bibliografia prac filozoficznych Romana Ingardena 1915-1971" in: *Fenomenologia Romana Ingardena*. Wydanie specjalne "Studiów Filozoficznych" (Warszawa), 19-54.
- Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*
 1973 (Wrocław etc.) (Biblioteka Narodowa, Seria I, Nr.212).
- Przesmycki, Zenon
 1967 *Wybór pism krytycznych I* (Kraków).
- Schiller, Leon
 1967 "Teatr ogromny" (1937), in: J.Z.Jakubowski (ed.), *Stanisław Wyspiański* (Warszawa), 267-281.
- Strindberg, August
 1966 *Über Drama und Theater* (Köln) (Collection Theater Werkbücher Bd.6).

Wagner, Richard

- o.J. "Oper und Drama. 3. Teil. Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft" (1852), in: Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen* Bd.4 (Leipzig) (3.Auflage), 103-229.

Witkiewicz, Stanisław Ignacy

- 1935 *Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie istnienia* (Warszawa).
- 1974 "Nowe formy w malarstwie" (1919), in: Witk. (Warszawa), 3-149.
- 1974a "Teatr" (1923), in: Witk. (Warszawa), 241-427.
- 1976 "Leon Chwistek - demon intelektu. [Kap.] Polemika Chwistka z Ingardenem" (1933), in: Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne* (Warszawa), 419-432.