

Nora Koestler

# Strukturen des modernen epischen Theaters

Stanisław Wyspiańskis "Teatr ogromny"  
erläutert am Beispiel des Dramas "Achilleis"

---

**Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.**

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“  
der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des eBooks durch  
den Verlag Otto Sagner:

<http://verlag.kubon-sagner.de>

© bei Verlag Otto Sagner. Eine Verwertung oder Weitergabe der Texte und Abbildungen,  
insbesondere durch Vervielfältigung, ist ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlages  
unzulässig.

«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH.

Nora Koestler - 9783954792757

Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 05:16:31AM

via free access

# SLAVISTISCHE BEITRÄGE

BEGRÜNDET VON

ALOIS SCHMAUS

HERAUSGEGEBEN VON

JOHANNES HOLTHUSEN · HEINRICH KUNSTMANN

PETER REHDER · JOSEF SCHRENK

REDAKTION

PETER REHDER

Band 149



VERLAG OTTO SAGNER  
MÜNCHEN

NORA KOESTLER

STRUKTUREN DES MODERNEN EPISCHEN THEATERS

Stanisław Wyspiański's „Teatr ogromny”  
erläutert am Beispiel des Dramas „Achilleis”



VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN  
1981

Diese Arbeit widme ich in Dankbarkeit  
meinen polnischen Freunden

ISBN 3-87690-214-2

Copyright by Verlag Otto Sagner, München 1981  
Abteilung der Firma Kubon & Sagner, München  
Druck: Alexander Grossmann  
Fäustlestr. 1, D-8000 München 2



## INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
Einleitung, Aufgabenstellung	VII
Hinweise zum Text	X
KAPITEL I. EINFÜHRUNG	
I.1. Das europäische Theater um die Jahrhundert-	
wende.....	1
I.2. Das polnische Theater. Zeitgenossen Wys-	
piańskis.....	16
I.3. Interpretationen von Wyspiańskis Werk.....	31
I.4. Wyspiański zwischen Tradition und Avantgarde.	41
4.1. Wyspiański und Matejko.....	41
4.2. Einflüsse Richard Wagners.....	43
4.3. Die Rezeption Nietzsches. Die Antike.....	45
4.4. Wyspiański und die polnische Romantik.....	50
4.5. Shakespeare als Vorbild. Die Hamletstudie....	55
4.6. Die zeitgenössische Szene.....	60
4.7. Der eigene Weg.....	62
KAPITEL II. "ACHILLEIS"	
DER EPISCHE ENTWURF DES "TEATR OGROMNY"	
II.1. Zum epischen Theater.....	68
1.1. Die moderne Konzeption des epischen Theaters.	68
1.2. Zum Problem der Interpretation des Dramas....	77
II.2. Daten zur Entstehung des Textes.....	83
II.3. Der Stoff und seine Verwandlung.....	86
II.4. Die Architektur des Aufbaus.....	102
II.5. Geschichte als Handlung. Die Relativierung	
des Konflikts.....	113
II.6. Zeit und Raum. Die Doppelstruktur von Mythos	
und Geschichte .....	121

	Seite
II.7.	Die Figurenkonstellation..... 135
II.8.	Die Sprache..... 147
8.1.	Die Funktion der Sprache im Theaterkunst- werk..... 147
8.2.	Wyspiańskis theatralische Sprache..... 149
II.9.	Die Dialektik von Gedanke und Tat..... 155
II.10.	Die Aufführung der "Achilleis" 1925..... 166
 KAPITEL III. DIE BILDHAFTEN ELEMENTE IM THEATRALISCHEN ENTWURF	
III.1.	Theatervision. Theaterpartitur..... 177
III.2.	Symbolismus und Symbol..... 195
III.3.	Der Mythos als Verfremdung..... 205
RESÜMEE	..... 215
 ANNEX: Originaltexte der polnischen und russischen Zitate..... 218	
 LITERATURVERZEICHNIS	
A.1.	Wyspiańskis Werke..... 229
A.2.	Literatur zu Wyspiański..... 229
B.	Literatur zu übergreifenden Themen..... 235
C.	Abkürzungen..... 246

## EINLEITUNG. AUFGABENSTELLUNG.

Das dramatische Werk des polnischen Malers und Dichters Stanisław Wyspiański (1869-1907) ist außerhalb Polens fast unbekannt geblieben. Zu seinen Lebzeiten war eine Rezeption durch die unglücklichen politischen Verhältnisse, die durch die Teilungen entstanden waren, erschwert. Nur Österreich, zu dessen Teilungsgebiet Galizien gehörte, hatte zur Kunstwelt der "Młoda Polska" und ihrem Zentrum in Krakau engere Verbindung. Doch wurde auch in Wien hauptsächlich das malerische Talent des Künstlers wahrgenommen und gewürdigt.

Während die Stücke dieses Dramatikers und Theaterkünstlers von hohem Rang, durch ideologische, politische und sprachliche Barrieren behindert, weder auf den Bühnen des westlichen Auslandes aufgeführt wurden,<sup>1</sup> noch in der literaturwissenschaftlichen Forschung Beachtung fanden, wurde man sich der Bedeutung Wyspiańskis für das Theater in seinem eigenen Land sehr bald bewußt. Seine Dramen wurden in Polen immer wieder neu inszeniert. Gleich nach Wyspiańskis Tod erschien Adam Grzymała-Siedleckis wichtige Publikation "Wyspiański. Cechy i elementy jego twórczości". Seitdem wuchs und wächst die polnische Forschungsliteratur über Wyspiański von Jahr zu Jahr und ist kaum mehr überschaubar. Umso erstaunlicher ist es, daß die übrige, vor allem die westeuropäische Literaturwissenschaft, das dramatische Werk Wyspiańskis kaum berücksichtigt. Bei uns wird Wyspiański nur in dilettantischen Lexikoneinträgen erwähnt oder in literaturgeschichtlichen Gesamtdarstellungen kurz und pauschal abgehandelt.

---

<sup>1</sup> Zu den wenigen Ausnahmen zählten einige Aufführungen in Berlin ("Wesele" 1908), Wien und Paris. Auf russischen Bühnen wurde dagegen vor und nach der Revolution eine ganze Reihe von Dramen gespielt.

In der ersten Zeit der Volksrepublik Polen wurde Wyspiańskis Werk wegen mangelnder Nähe zu den "fortschrittlichen gesellschaftlichen Kräften" kritisiert und in den Hintergrund gedrängt. Nach 1956, besonders seit dem Jahr 1958, in dem mit der Gesamtausgabe der Werke Wyspiańskis begonnen wurde, gab es nicht nur zahlreiche Neuinszenierungen, sondern auch die Literatur- und Theaterwissenschaft widmen sich wieder mit zunehmendem Interesse dem Werk des Künstlers.

Die vorliegende Arbeit sollte als Versuch verstanden werden, auch dem Nicht-Polonisten einen ersten Zugang zum Schaffen Wyspiański's und zu seiner Konzeption eines monumentalen Theaters (teatr ogromny) zu eröffnen. Das dramatische Werk Wyspiański's wird vor dem Hintergrund der künstlerischen Ideen und der Theaterkonzeptionen seiner Zeit betrachtet werden. Deshalb wird in der Einführung einer allgemeinen Charakteristik der zeitgenössischen Theatersituation und der literarischen Strömungen um die Jahrhundertwende verhältnismäßig viel Raum gegeben. Die Verfasserin ging von dem Gesichtspunkt aus, daß das Werk Wyspiański's, so außergewöhnlich es in seiner Zeit war, nur im Zusammenhang mit dieser Zeit verstanden werden kann. Das Herausstellen eines einzelnen Werkes, in diesem Falle des Dramas "Achilleis" von 1903, kann nur sinnvoll sein, wenn es in Verbindung mit der Entwicklung der europäischen Dramenliteratur um 1900 gesehen wird. Nur dann können Aspekte im Werk des Künstlers entdeckt werden, die über seine Zeit hinausweisen.

Der überwiegende Teil der polnischen Interpretationen und literaturwissenschaftlichen Forschungen, die das dramatische Werk Wyspiański's zum Gegenstand haben, ist, abgesehen von rein biographischen Publikationen, auf philologischen, historisch-ideologischen oder hermeneutischen Methoden begründet. Obgleich schon Adam Grzymała-Siedlcecki darauf hingewiesen hatte, daß Wyspiański nicht nur Dichter und Dramatiker, sondern vor allem ein "artysta teatru", ein "Theaterkünstler", war, wird erst in den neueren Arbeiten dieser Aspekt deutlicher herausgearbeitet.

Weder eine rein textkritische Betrachtung oder philosophisch-ideologische Erschließung noch die formale Analyse allein werden der Vielschichtigkeit des Werkes von Wyspiański gerecht. Aber in der Darstellung eben dieser Vielschichtigkeit, der Fixierung dramatischer Strukturen, der Synthese aller Elemente, die das theatralische Kunstwerk formen, könnte ein Weg gefunden werden, Wyspiański's dramatisches Werk in sich geschlossen zu interpretieren, seine Eigenart zu betonen und es gleichzeitig in Beziehung zu den modernen Strömungen im europäischen Theater seit der Jahrhundertwende zu setzen.

Zunächst sollen einführend die Kunstrichtungen und Tendenzen im Bereich des europäischen Theaters um 1900 kurz umrissen werden, wobei ein gesonderter Abschnitt das polnische Theater behandelt. Eine Übersicht über die Interpretationen von Wyspiańskis Werk durch die polnische Literaturwissenschaft und Literaturkritik wird dem Versuch einer eigenen Beurteilung vorausgehen. Die Erörterung von Wyspiańskis Position zwischen Tradition und Avantgarde im Rahmen der Neuorientierung des europäischen Theaters beschließt die Einführung. Den Hauptteil der Arbeit bildet die exemplarische Untersuchung des Dramas "Achilleis". Im Mittelpunkt steht die epische Konzeption des "teatr ogromny" und der Doppelaspekt von Geschichte und Mythos im Drama Wyspiańskis. Abschließend werden die wesentlichen Gestaltungsprinzipien im Bühnenwerk Wyspiańskis näher erläutert. Es wird dabei besonders auf das Problem der sprachlichen Bilderwelt und der Funktion des Mythos im Theater hingewiesen.

An der "Achilleis" als einem späten Drama Wyspiańskis lassen sich deutlich Elemente des modernen epischen Theaters aufzeigen. Besonderer Nachdruck wurde auf die Darstellung klar erkennbarer Ähnlichkeiten zwischen der Konzeption des monumentalen Theaters von Wyspiański und Brechts Konzeption des epischen nicht-aristotelischen Theaters gelegt. Unter diesem Gesichtspunkt wurde das Werk des polnischen Dramatikers von der Literaturwissenschaft noch nicht betrachtet. Der polnische Theaterkritiker Roman Szydlowski hat aber mehrmals auf diesen interessanten Aspekt hingewiesen.

Die Fragestellungen der Arbeit reichen notwendig über rein literaturwissenschaftliche Kategorien hinaus und berühren vielfach Probleme der Theaterwissenschaft, eine Praxis, die sich aus der Konzeption des "teatr ogromny" als eines theatralischen Gesamtkunstwerkes ergibt.

**HINWEISE ZUM TEXT**

Alle Textstellen aus den Werken Wyspiański sind der Gesamtausgabe (Krakau 1958 - noch nicht abgeschlossen) entnommen. In den Anmerkungen wird die Gesamtausgabe mit S.W. gekennzeichnet, der jeweilige Band mit römischen Ziffern. Im fortlaufenden Text gibt die römische Ziffer den Band, die arabische die Zeile in der Originalausgabe an.

Da es zum Werk Wyspiański fast ausnahmslos nur polnische Sekundärliteratur gibt, ist die Anzahl polnischer Zitate verhältnismäßig groß. Sie werden ausschließlich in der Übersetzung der Verfasserin zitiert. Im Anhang werden die Originalzitate in der Reihenfolge ihres Erscheinens im Text aufgeführt.

Der Übersichtlichkeit halber sind die bibliographischen Angaben getrennt in Arbeiten, die speziell Wyspiański und sein Werk behandeln, und in Abhandlungen zu den verschiedenen übergreifenden Themen und dazu gehörige Primärtexte.

## KAPITEL I. EINFÜHRUNG

### I.1. DAS EUROPÄISCHE THEATER UM DIE JAHRHUNDERTWENDE

Der Künstler, der in Zeiten des geistigen und künstlerischen Umbruchs, der Reformen und der Suche nach neuen Formen für neue Inhalte, auf Traditionen zurückgreift, muß deshalb noch kein Epigone sein. Im Gegenteil kann gerade in einer überholt geglaubten Kunstform der Anstoß für künftige Lösungen gefunden werden. Das Durchdenken alter, bewährter Schaffensmodelle kann dem Werk des Künstlers zur Metamorphose verhelfen, die bereits das Zukünftige ankündigt. Reform ist nie Ereignis, sondern immer Entwicklung. Es gibt die Zeit der Vorläufer und der Vorbereitung und die der eigentlichen Reformbewegung folgende Zeit der Nachwirkung. Die künstlerischen Strömungen einer Stilwende sind also immer sehr vielgestaltig. Sie nehmen neben den zeitgenössischen Elementen solche der Vergangenheit auf (bei der Suche nach bewährten Vorbildern) und antizipieren Möglichkeiten der Zukunft (in der Abwendung von der Gegenwart, die als "traditionell" empfunden wird). Ein Ausdruck solch dialektischer Bewegung in der Kunst ist die Entstehung zahlreicher, oft widersprüchlicher, Kunsttheorien. Die Künstler fühlen das Bedürfnis, ihre Werke zu rechtfertigen, zu kommentieren, zu interpretieren - und weichen oft genug in der Praxis von ihren Theorien ab.<sup>1</sup> Teilweise werden sogar kunsttheoretische Abhandlungen ins Werk selbst eingebaut und so das eigene Schaffen unmittelbar reflektiert.<sup>2</sup>

Das Theater ist eine Kunstform, die auf alle gesellschaftlichen Veränderungen mit seismographischer Feinheit reagiert. Dies ist

---

1 Vgl. Walter H. Sokel in: Deutsche Dramentheorien II. Frankfurt 1971, S. 548 ff. Dort behandelt er das widersprüchliche Verhältnis Brechts zur aristotelischen Dramentheorie.

2 Als Beispiele seien die kunsttheoretischen Exkurse in Čechovs "Möwe", Hauptmanns "Ratten" und Wyspiański's "Wyzwolenie" genannt. Auch die ironische Distanz zum eigenen Werk in Aleksandr Bloks "Balagančik" gehört in diesen Zusammenhang.

wohl im Zusammenhang mit seiner besonderen Gestaltungsweise zu sehen, bei der Realität durch Realität reflektiert wird.<sup>3</sup> Man könnte auf das Theater angewendet sagen, was Hebbel über das Drama schreibt, nämlich, daß es den "jedemaligen Welt- und Menschenzustand in seinem Verhältnis zur Idee... veranschaulichen soll"<sup>4</sup>. Das bedeutet, daß das Theater stets aktuell ist.

Das aus dem Kultus entstandene Theater hat die alte Funktion der unmittelbaren Kommunikation bewahrt. Aus dem gemeinsamen Erlebnis wurde aber immer mehr ein distanzierteres Verhältnis von Darbietung und Rezeption, dem die Bühne durch ihr Illusionsstreben noch Vorschub leistete.<sup>5</sup> Daraus wiederum erwachsen wiederholte Versuche der Theaterkünstler, im Durchbrechen der Illusion neue Erlebnismgemeinschaft herzustellen. Immer aber konfrontiert das Theater den Zuschauer mit einer Realität, deren Komponenten der künstlerischen Fiktion entstammen.

In den drei Zeitdimensionen sind drei Möglichkeiten enthalten, dem Zuschauer Realität künstlerisch zu vermitteln. Das Theaterstück kann Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft zum Gegenstand haben. Auf der Bühne fallen alle Zeitkategorien zusammen im Präsens der jeweiligen Aufführung. Daher ist das Theater stets "gegenwärtig".

Ein sich anbahnender Stilumbruch, der festgelegte Formen in Frage stellt, drängt den Künstler zu vermehrter Reflexion über seine eigene Stellung. Der Künstler aber, der für das Theater schreibt, hat das Bedürfnis, seine Epoche in ihrem Verhältnis zur Realität zu betrachten. Schriftsteller, die Theaterstücke schreiben und somit über das rein Literarische hinaus immer die sinn-

---

3 Vgl. auch Manfred Wekwerth: Theater und Wissenschaft. München 1974, S. 70 ff. Er bezeichnet die Dopplung als Grundstruktur des Theaters.

4 Chr. Fr. Hebbel: Vorwort zu "Maria Magdalena", Werke, München 1963, Bd. 1, S. 307 ff.

5 Als Höhepunkt des Illusionsstrebens kann die Theorie der "vierten Wand" angesehen werden. Im naturalistischen Theater sollen die Schauspieler so natürlich spielen, als gebe es keine Zuschauer.

liche Realisierung ihrer Werke im wahrsten Sinne des Wortes "vor Augen haben", beschäftigen sich auf andere Weise als der Lyriker oder Romancier mit Formproblemen. Der Totalitätsanspruch des Theaterschauspiels, das aller Künste zu seiner Vollendung bedarf, und das Problem der direkten Konfrontation mit dem Rezipienten im Theaterraum zwingen förmlich zur ständigen Überprüfung der Realitätsbezüge und begünstigen die Entstehung theoretischer Leitgedanken. Dabei geht die Reflexion der gesellschaftlichen und historischen Wirklichkeit, des "Welt- und Menschenzustandes" unmittelbar in die Reflexion der Bühnenrealität über.

Als Beispiel sei hier auf die Theatertheorien Richard Wagners und Bertolt Brechts verwiesen, deren Konzeptionen so gegensätzlich nicht sind, wie es zunächst erscheint. Beide streben in der Suche nach einem geschlossenen Weltbild die Harmonie der Künste im Gesamtkunstwerk an.<sup>6</sup> Wenn auch mit ganz unterschiedlichen Mitteln möchten beide die revolutionären Zuschauermassen im monumentalen Theater für ein politisches Ziel gewinnen; beide sehen also im Theater ein Massenmedium im modernen Sinn. Wagner und Brecht haben ihr künstlerisches Werk theoretisch begründet und wirkten mit ihren Theorien weit über ihre Zeit hinaus. Weder Brecht noch Wagner erreichten die volle Übereinstimmung von theoretischem Entwurf und künstlerischer Realisation. Dabei scheiterten beide am Problem der Integration der Bühnenrealität in die gesellschaftliche Wirklichkeit.

Nicht ohne Grund wurden diese beiden Namen hier genannt. Sie bezeichnen die äußersten Grenzen des Zeitraums, innerhalb dessen sich das moderne Theater konstituiert hat.<sup>7</sup> Zugleich bieten

---

6 Zu Brechts Definition des Gesamtkunstwerks siehe: B. Brecht: Über experimentelles Theater. In: Schriften zum Theater, Frankfurt 1963, Bd. 3, S. 79 ff.

7 Für die Entstehung des modernen Dramas, das ja nur in Verbindung mit dem modernen Theater denkbar ist, werden unterschiedliche Zeitabschnitte angenommen. Peter Szondi z.B. schlägt in seiner Theorie des modernen Dramas die Zeit zwischen 1880 und 1950 vor, also von Ibsen bis Arthur Miller. Die polnische Literaturwissenschaftlerin Irena Sławinska nimmt 1893, das Jahr der Rezeption der Werke Maeterlincks in Polen, als Ausgangspunkt für die Entstehung des modernen polnischen Theaters, für dessen volle Entfaltung mit der Gründung des "Teatr Polski" 1913 in Warschau die wesentlichsten Voraussetzungen geschaffen waren.

Theorie und Werk der beiden Künstler im 19. und 20. Jahrhundert Ansatzpunkte für eine Einordnung der dramatischen Werke Stanisław Wyspiańskis, dessen Schaffensperiode zwischen Wagner und Brecht liegt, auf dem Höhepunkt der lebhaften Auseinandersetzungen um neue Formen im Theater, die zur sogenannten "großen Reform des Theaters" führten, wovon später die Rede sein wird.

Der starke Einfluß der Wagnerschen Konzeption des Musikdramas besonders auf das Frühwerk Wyspiańskis ist unbestritten und ist in zahlreichen polnischen Publikationen immer wieder betont worden.<sup>8</sup> Daß aber Wyspiańskis Theaterstücke, vor allem in der späteren Phase seines Schaffens, deutliche Elemente des epischen Theaters im Sinne Brechts aufweisen, ist bisher von wissenschaftlicher Seite wenig beachtet worden.<sup>9</sup>

Wagner als Schöpfer des Musikdramas und Brecht als Begründer des epischen Theaters kann man als "Theaterkünstler" bezeichnen. Sie waren maßgebend daran beteiligt, daß das Theater in unserem Jahrhundert als Kunstwerk Autonomie erlangt hat. Der Gedanke, alle selbständigen Künste als Komponenten des einen Kunstwerks "Theater" in sinnvollen Zusammenhang zu bringen und die bildhaften und klanglichen Kompositionselemente zu ideologischen Aussagemitteln zu erheben, hat in unserer Epoche die Konzeption des modernen Theaters wesentlich mitbestimmt. Das Problem der Wechselbeziehung zwischen dem gedanklichen Entwurf und seiner

---

8 U.a. in der Monografie von Alicja Okońska: Stanisław Wyspiański. Warszawa 1975. Ebenso in den Publikationen zum Werk St. Wyspiańskis von Aniela Żempicka, Kraków.

9 Der polnische Theaterkritiker Roman Szydłowski sieht, von der Theaterpraxis ausgehend, Ähnlichkeiten in den Grundideen des theatralischen Schaffens von Brecht und Wyspiański. (Siehe: "Theater d. Zeit" 1975, Heft 3, S. 22-24). In der Moskauer Theaterzeitschrift "Teatr" zieht Boleslav Rostockij ebenfalls Vergleiche zwischen den beiden Künstlern. Er geht dabei sogar noch weiter als Szydłowski und sieht auch in den ideologischen Intentionen von Brecht und Wyspiański Übereinstimmungen. (Boleslav Rostockij: "Teatr ogromnyj". In: "Teatr" 1969, Heft 3).

sinnlich wahrnehmbaren Realisation auf der Bühne beschäftigt die Regisseure bis heute und beeinflusst ihre Experimente, z.B. die modernen Adaptionen klassischer Dramen. Von daher ist es auch zu verstehen, daß Wagners Musikdramen ihren Reiz als Gegenstand unerschöpflicher Interpretationsmöglichkeiten auch heute nicht eingebüßt haben. Ebenso sind für das moderne polnische Theater die Stücke Wyspiańskis, des polnischen "artysta teatru",<sup>10</sup> eine Quelle ständiger Anregungen, ja eine Herausforderung an die neuen Möglichkeiten und Erkenntnisse des Theaterregisseurs.<sup>11</sup> Bevor jedoch auf Stanisław Wyspiańskis Position innerhalb der Neuorientierung des europäischen Theaters um die Jahrhundertwende ausführlich eingegangen wird, sollen zunächst die wichtigsten Reformgedanken und Bühnenexperimente kurz umrissen werden.

Wie schon zu Beginn angedeutet, wird man vergeblich nach einer Einheitlichkeit in den Werken und theoretischen Konzepten der Dramatiker dieser Epoche suchen, die mit den Stilbezeichnungen Symbolismus, Neoromantik, Jugendstil oder Impressionismus vielfältig charakterisiert wird<sup>12</sup>. Eher schon lassen sich die Reformbestrebungen der Theaterkünstler in einer gemeinsamen Richtung interpretieren, obgleich das neue Drama den neuen Kunst-raum bedingte und erst diese Wechselwirkung den Durchbruch neuer Konzeptionen erzwang.

Noch 1863 erschien Gustav Freytags Buch "Die Technik des Dramas", das die klassischen Bauformen des Dramas bestätigte und das Drama als durch den Dialog getragene Handlung (Konflikt) in der Zeit (Bühnenzeit) definierte. Auch inhaltlich leiten Freytag

---

10 Der polnische Regisseur und Theaterreformer Leon Schiller spricht vom Theaterkunstwerk (dzieło teatralne) als dem Werk des Theaterkünstlers (twór artysty teatru). Siehe: Myśl teatralna Młodej Polski. Warszawa 1966. S. 384.

11 Jerzy Grotowski inszenierte 1962 auf seiner Experimentierbühne, dem "Teatr Laboratorium", Wyspiańskis Stück "Akropolis" und konfrontierte die Zuschauer mit einer völlig neuen Interpretation von W.'s Bild- und Gedankenwelt. Siehe: Zbigniew Osiński: Teatr Dionizosa. Kraków 1972, S. 170 ff.

12 Vgl. Kazimierz Wyka: "Charakterystyka okresu". In: Obraz literatury polskiej. Literatura okresu M.P., Tom I, S. 9-64.

traditionelle Vorstellungen, die wieder hinter die Entdeckungen der Romantiker zurückgehen: Als problematisch weist er die Einführung des Wunderbaren im Drama als ein "bloßes, herkömmliches Symbolisieren der inneren Kämpfe ihrer Helden"<sup>13</sup> zurück, und die Kunst herabzuwürdigen, "gesellschaftliche Verbildungen des wirklichen Lebens"<sup>14</sup> darzustellen, ist ihm undenkbar.

Zwanzig Jahre vor Gustav Freytag hatte allerdings Friedrich Hebbel in seinen Aufzeichnungen schon das Thema für die Dramen des kommenden Jahrhunderts genannt:

Das Drama soll keine neuen Geschichten bringen, sondern neue Verhältnisse.<sup>15</sup>

Wie schon Wagner mit dem Titel seiner programmatischen Schrift "Die Kunst und die Revolution", die Kunst der Zukunft in engste Verbindung mit der Gestaltung der Lebensverhältnisse der Zukunft brachte, so werden eben die neuen Verhältnisse in ihren mannigfaltigen inneren und äußeren Erscheinungen das beherrschende Thema der dramatischen Kunst vor und nach 1900. Hierin könnte man sogar so etwas wie ein verbindendes Moment auch in den Bemühungen um eine Neugestaltung des Dramas erkennen. Die Lebensverhältnisse - das sind die innere und die äußere "condition humaine" - das ist "vie intérieure" und sind die Lebensbedingungen der schlesischen Weber.<sup>16</sup>

Der Realismus und mehr noch der Naturalismus in seiner penetranten Suche nach Wahrhaftigkeit durch ungeschminkte Darstellung der gesellschaftlichen Wirklichkeit waren Reaktionen auf die veränderten Daseinsformen des Menschen im neuen Zeitalter gewesen, in dem die rasche Entwicklung von Wissenschaft und Technik die Selbstentfremdung des Menschen gerade in seiner neuen Freiheit bewirkte. Das Theater wurde zu einem Schauplatz verschiedenster Versuche, das neue Leben zu bewältigen und zu analysieren oder die Hilflosigkeit und Demütigung des Menschen in

---

13 Gustav Freytag: Die Technik des Dramas. Leipzig 1894. S.50 ff.

14 Ebd. S. 59.

15 Hebbels Dramaturgie. München 1907, S.89.

16 "Interieur" war der Titel eines symbolistischen Dramas von M. Maeterlinck 1894. G.Hauptmanns "Weber", ein naturalistisches Drama, entstand 1892.

der modernen Welt darzustellen. 1877 schrieb Henrik Ibsen "Die Stützen der Gesellschaft" und leitete damit die Reihe seiner gesellschaftlichen und psychologischen Analysen ein. Seine Methode der Retrospektive, die das eigentliche dramatische Geschehen vor den Beginn des Dramas hinausverlegt und nur die ins Innere verlagerte Aufarbeitung der Vergangenheit zeigt, beginnt bereits die übliche Dramenform in Frage zu stellen, obgleich der äußere Rahmen des dramatischen Aufbaus gewahrt bleibt.<sup>17</sup> Auch Gerhart Hauptmann, dessen Stück "Vor Sonnenaufgang" 1889 in Berlin aufgeführt wurde und durch seine naturalistische Darstellungsweise einen Tumult bei den Zuschauern hervorrief<sup>18</sup>, dachte noch nicht daran, die alten Regeln der dramatischen Fügung außer Kraft zu setzen. Die Thematik aber, eine Präsentation der Zustände, stellte an die Form des Dramas neue Ansprüche, denn - so schreibt Peter Szondi in der "Theorie des modernen Dramas" - "die repräsentierende Handlung ist keine dramatische"<sup>19</sup>. Gerhart Hauptmann selbst sieht ebenfalls darin das Problem: "Immer mehr 'Undramatisches' dramatisch zu begreifen ist der Fortschritt."<sup>20</sup> Von hier führt eine direkte Verbindungslinie zu Piscators politischem Theater und zum "Vorzeige"- und Lehrtheater Bertolt Brechts, das er das "epische" Theater nennt, damit eindeutig auf die formale Problematik hinweisend. Dazwischen liegt jedoch eine Fülle von Lösungsversuchen und widersprüchlichen Ansätzen, die um die Jahrhundertwende zu einem kaum mehr überschaubaren Nebeneinander kunsttheoretischer Programme und stilistischer Experimente führte.

In einer brüskten Abwendung von den tristen und banal erscheinenden Themen des Naturalismus, der den schwülstigen Historismus auf dem Theater durch kleinliches Beharren auf dem Detail eines

---

17 Zur Abgrenzung der Konzeption Ibsens gegen das Modell des "Ödipus Rex" von Sophokles vgl. P. Szondi: Theorie des mod. Dramas. S. 22 ff.

18 Margot Bertold: Weltgeschichte des Theaters. Stuttgart 1968. S. 422.

19 P. Szondi; ebd. S. 63.

20 Gerhart Hauptmann: Die Kunst des Dramas. Berlin 1963. S. 179.

trostlosen sozialen Milieus ablöste, erfolgte im Symbolismus die Rückkehr des Künstlers zu sich selbst und zum Thema der absoluten Kunst. Dazu kam das allgemeine Interesse an psychologischen Fragen, hervorgerufen durch den Beginn der intensiven, wissenschaftlichen Erforschung der menschlichen Seele. Das Unbewußte als Quelle subtilster seelischer Regungen wurde zum Gegenstand der Kunst. Auch die Beschäftigung des Künstlers mit dem Unbewußten hatte verschiedenartige Aspekte. Sie konnte zur sezierenden Analyse führen, die die "naga dusza" (Przybyszewski) - die nackte Seele - vor aller Augen bloßstellte. Sie begünstigte aber auch die Suche nach neuen transzendenten Dimensionen, die mystizistische und theosophische Strömungen zu eröffnen versprachen.<sup>21</sup>

Es war das "Innenleben", das Maurice Maeterlinck in seinen Dramen in bewußter Provokation dem positivistischen Ideal pragmatischer Nüchternheit entgegensetzte. Wiederum sind es Schilderungen von Zuständen, wenngleich diesmal von psychischen. In der Schilderung psychischer Extremsituationen zieht August Strindberg dann auch formal die Konsequenzen und löst die kausale Struktur und den handlungstragenden Dialog auf, um eine neue Einheit in der symphonischen Komposition seiner Stationsdramen zu finden.<sup>22</sup>

Der Mechanismus von Spannung und Lösung, von Hybris und Katharsis im Aufbau des Dramas wurde durch fortwährende Relativierung und stete Reflexion außer Kraft gesetzt. Eigentlich muß das moderne Drama die offene Form wählen. Das Streben nach Universalität und Kommunikation, verbunden mit dem Fehlen eines geschlossenen, für Bühne und Zuschauerraum gleichermaßen gültigen Weltbildes spiegelt sich in einem Drama, das Fragen stellt, ohne

---

21 Hier sei beispielsweise erinnert an die Beschäftigung des russischen Symbolisten Andrej Belyj mit der Anthroposophie Rudolf Steiners.

22 Strindberg selbst spricht im Prolog zum "Traumspiel" von der Form des Dramas als von einer polyphonen Symphonie. August Strindberg: Ein Traumspiel. Stuttgart 1978. S. 78. Vgl. Kap. II. 4. Anmerkung 75.

Antworten zu erteilen. Dieses Drama wird realisiert in einem Theater, das statt Handlungen Bilder zeigt und statt Konflikte Schilderungen präsentiert.

Der Symbolismus war nicht nur ein Protest gegen die positivistische Weltbetrachtung des Naturalismus und gegen die Durchschnittlichkeit der Zweckkunst<sup>23</sup>, sondern leitete auch eine notwendige Anpassung der Kunstformen an neue Inhalte ein. Die symbolische Andeutung, die Assoziationen erweckt, tritt an die Stelle direkter Aussage, die kausale Fügung wird durch die Montagetechnik zerrissen, magische Suggestion soll die explizite Veranschaulichung ersetzen. Im Roman wird die Tendenz einer Auflösung geschlossener Formen früh schon deutlich (Rilke, Belyj, Irzykowski). Das Drama, als eine Gattung, die stark an die formale Struktur gebunden ist, widersetzte sich länger den formalen Auflösungstendenzen. Aber bereits Alfred Jarry führte in seinem "Ubu Roi" (1896) über die Deformierung der Sprache das alte Theater ad absurdum, und auch Hugo von Hofmannsthals makellose, bildgesättigte Sprache täuschte - eine Sprachkrise brachte ihm die Schwierigkeit zum Bewußtsein, die Erfahrungen des modernen Lebens in künstlerische Form zu übersetzen. In Moskau wurden zu dieser Zeit Čechovs Stücke aufgeführt, jahrzehntelang unter dem Prädikat "Stimmungsdramen" verkannt, obgleich sie nicht minder kritisch als Hauptmanns Dramen die gesellschaftlichen Zustände bloßlegten, nur gleichsam mit dem Mittel der Zeitlupenaufnahme, die Bewegung in traumhafte Erstarrung verwandelt. In Čechovs Dramen wird ein anderes Problem der Moderne deutlich: die veränderte Stellung des Menschen zur Zeit. Die Zeit wird zu einem bevorzugten Thema der Literatur. Der Symbolismus stand schon im Zenit, als Aleksandr Blok die Verschmelzung von Leben und Kunst schwärmerisch als ersehntes Ziel proklamierte. In einer Rede "Über den gegenwärtigen Zustand des russischen Symbolismus" (1908) sagte er:

---

23 Der Protest gegen die Durchschnittlichkeit der naturalistischen Kunst ist ein wichtiger Punkt im Manifest des Symbolismus von Jean Moréas. Vgl. J.M.: "Les premières armes du symbolisme". In: Textes littéraires VIII. Exeter 1973. S. 5.

Ein Ozean ist mein Herz, alles in ihm ist gleich zauberhaft. Ich unterscheide nicht Leben, Traum und Tod, diese Welt und andere Welten (O Augenblick verweile doch!) Anders gesagt, schon habe ich das eigene Leben zur Kunst gemacht (eine Tendenz, die sehr klar die ganze europäische Decadence durchzieht).<sup>24</sup>

Gerade Blok ist aber ein Beispiel dafür, wie eine Bewegung auf ihrem Höhepunkt schon die Gegenbewegung in sich birgt: innerhalb seiner Stücke reflektierte er ironisch das eigene Pathos und die symbolistische Rätselhaftigkeit. Er machte sich so den Weg zu einem neuen Realismus frei, indem er den Symbolismus überwand und zugleich fruchtbar verarbeitete.

Während der Symbolismus sich noch gegen den belehrenden Gestus und den sozialkritischen Anspruch der naturalistischen Kunst zur Wehr setzte, erstanden ihm schon Gegner in Künstlern, die den kommunikativen Aspekt der Kunst über die Mystifikation und das Prinzip des "l'art pour l'art" stellten. So war auch der Gedanke an ein nationales Monumentaltheater, an eine Volksbühne, lebendig geblieben, als die intimeren Formen des Kammertheaters vorherrschend waren, die mehr den Tendenzen einer Privatisierung und Individualisierung der Kunst im Symbolismus entsprachen.<sup>25</sup>

Der Wunsch nach einer großen Form läßt sich an der neuen Hinwendung zu den antiken Stoffen ablesen. Hier seien als Beispiele Hofmannsthal, Hauptmann und Verhaeren genannt. Der Mythos wurde jetzt neu gedeutet, als Zeichensprache eines kollektiven Bewußtseins.

Elemente der Gegenbewegung zum Symbolismus finden sich auch im Jugendstil. Er griff auf strenge Darstellungsformen (Gotik) zurück, um den Auflösungserscheinungen in der Kunst entgegenzuwirken, die der Symbolismus begünstigte. In bewußter Lebensbejahung (im Gegensatz zum Weltschmerz der Dekadenz) und Verherrlichung der Natur wandte sich der Jugendstil mit der Über-

24 Aleksandr Blok: *Sobranie sočinenij*. Moskva-Leningrad 1963. Tom V. S. 429.

25 1903 schrieb Romain Rolland einen Aufsatz "Théâtre du peuple", in dem er für eine Theaterkunst plädierte, die von den Massen verstanden würde. H.v. Hofmannsthal unterstützte den Festspielgedanken und somit ebenfalls die Idee des Massentheaters.

führung von Naturformen in die Kunstform gegen die Technisierung der modernen Welt. Für unseren Zusammenhang scheint wichtig, daß der Jugendstil nach gegenseitiger Durchdringung der Künste strebte sowie nach Vereinfachung der Form durch die Betonung der klaren Linie und die Bevorzugung des Ornaments, das in der Bildwelt immer als Ordnungsfaktor wirkt. Der Jugendstil bewahrte somit einerseits die Idee des Gesamtkunstwerks und bereitete andererseits den Weg für die Abstraktion in der modernen Kunst.

Gab es für das moderne Drama auch keine einheitliche Konzeption, so kann man doch in den Formexperimenten der Jahrhundertwende Ansätze für die weitere Entwicklung des Dramas in unserem Jahrhundert finden. Die freie Dramenform, also die offene Form, setzte sich im expressionistischen und im absurden Theater ebenso durch wie im epischen Theater Brechts. Sie ist nicht nur die adäquate Form für die neuen Inhalte, sondern auch ein Rückgriff auf bewährte Modelle, seien es die Dramen Shakespeares oder die Improvisationen der Commedia dell' arte. (Vgl. Kap. II. 1.1.)

Ebenso wie für das Drama war die Zeit um 1900 für die Entwicklung des modernen Theaters bedeutsam. Die Ziele, die sich die Reformer des Theaters gesetzt hatten, waren aber klarer. Die Bühnendekoration sollte von der Überladung des Historismus befreit werden. Die Aufgabe des Schauspielers sollte neu bestimmt werden: Die völlige Identifikation mit seiner Rolle sollte in bewußte Aneignung verwandelt werden. Vor allem aber sollte der Text des Bühnendichters durch sämtliche Darstellungsmittel des Theaters interpretiert werden. In seinen Lebenserinnerungen schrieb der russische Regisseur K.S. Stanislavskij über die gemeinsamen Impulse, die zur Verwirklichung der Theaterreform führten, im Zusammenhang mit seiner Begegnung mit dem englischen Regisseur Gordon Craig<sup>26</sup>:

---

26 Edward Gordon Craig, geb. 1872 in London, gest. 1966 in Vence. Schauspieler und Regisseur. Verfasser des wichtigen theoretischen Werkes "The Art of the Theatre" (1905). Herausgeber der Theaterzeitschrift "The Mask". Er inszenierte u.a. 1906 in Florenz Ibsens "Rosmersholm" und 1911 am Moskauer Künstlertheater "Hamlet".

Später ... begriff ich, daß in den verschiedensten Enden der Welt auf Grund uns unbekannter Bedingungen verschiedene Menschen in verschiedenen Gebieten von verschiedenen Seiten her in der Kunst ein und dieselben regelmäßigen, <sup>27</sup> ganz organisch entstandenen Schaffensprinzipien suchten.

Die Tendenz dieser Entwicklung war eindeutig Vereinfachung. Die zweidimensionalen Dekorationen sollten dem architektonisch gestalteten Raum weichen, wobei Licht und Farbe interpretierende Funktionen übernahmen. Stanislavskij schrieb in demselben Buch über Gordon Craig:

Er hatte, genau so wie ich, die Theaterdekorationen zu hassen begonnen: einen einfacheren Bühnenhintergrund forderte er, aus dem man dennoch mit Hilfe von Linien und Farbkompositionen und anderen <sup>28</sup> Dingen eine Unmenge von Stimmungen hervorzaubern könnte.

Und an anderer Stelle:

Auch von jener nicht zu bezweifelnden Wahrheit sprach er, daß auf der Bühne Plastiken, Architektur <sup>29</sup> und dreidimensionale Gegenstände notwendig seien.

Gordon Craig entwickelte in seinem Buch "The Art of the Theatre" grundlegende Gedanken für das moderne Theater. In seinen Intentionen, das Theater zu einem bis ins letzte kontrollierbaren, totalen Kunstwerk zu machen, ging er so weit, daß er sogar den Schauspieler (als ein unsicheres Moment) eliminieren und durch Marionetten ersetzen wollte. Stanislavskij dagegen versuchte, in enger Zusammenarbeit mit dem Schauspieler das Theaterkunstwerk zu erarbeiten.

Was Gordon Craig an Ideen und praktikablen Vorschlägen durch sein Buch den Theaterschaffenden vermittelte und was er in eigenen Inszenierungen erfolgreich demonstrierte, hatte vor ihm schon am Ende des 19. Jahrhunderts der schweizerische Bühnenbild-

---

27 K. Sergeevič Stanislavskij: Mein Leben in der Kunst. Berlin 1951. S. 561. Originaltitel: Moja Žizn' v iskusstve. Moskva 1972, S. 375.

28 K.S. Stanislavskij: Mein Leben in der Kunst. S. 565.

29 Ebd.

ner und Regisseur Adolphe Appia<sup>30</sup> in seinen Arbeiten über Wagnerinszenierungen zum Gegenstand seiner Reformpläne für das Theater gemacht. Auch er bezog mehr als bisher Licht und Farbe in die "abstrakte Strukturierung des Bühnenraums" ein. Der Autor braucht, laut Appia, keine Bühnenanweisungen zu geben, da das künstlerische Wort in der Räumlichkeit der Bühne ausgedrückt werde.<sup>31</sup>

Appias und Craigs Projekten für das moderne Theater entsprachen - teilweise bis in Einzelheiten - Wyspiańskis Vorstellungen, über die u.a. seine Hamletstudie und eigene szenische Entwürfe Aufschluß geben. Allerdings standen ihm in einem unfreien Land nicht die Bühnen zur Verfügung, die Berlin, Moskau oder Paris zu berühmten Theaterzentren machten. So konnte er seine eigenen Pläne nicht verwirklichen und erlebte ihre Verwirklichung durch andere nicht mehr. Aber auch Polen hatte in jener Zeit einen Regisseur von Weltformat vorzuweisen, nämlich Leon Schiller<sup>32</sup>, der mit Gordon Craig befreundet war und in dessen Zeitschrift "The Mask" 1910 eine umfangreiche Abhandlung schrieb, die Wyspiańskis dramatisches Werk und seine Theaterprojekte einem größeren Kreis vorstellen sollte.<sup>33</sup> Obwohl Craig sich lebhaft für die Ideen Wyspiańskis interessierte, gelang es Schiller nicht, dessen Werk den Weg ins Ausland zu öffnen. Durch seine eigene Arbeit beeinflusste Leon Schiller wesentlich die Entwicklung des modernen polnischen Theaters, und seine Bedeutung kann mit der Stanislawskijs für das Theater in Rußland verglichen werden. Außerhalb Polens

---

30 Adolphe Appia, geb. 1862 in Genf, gest. 1928 in Nyon. Bühnenbildner und Regisseur. Inszenierung zahlreicher Wagnerdramen. Theoretische Schriften: *La Mise en Scène du drame Wagnerien*, Paris 1895. *Die Musik und die Inszenierung*, München 1899.

31 Über Appias Ideen der neuen Bühne siehe: Paul Pörtner: *Experiment Theater*. Zürich 1960. S. 54 ff.

32 Leon Schiller de Schildenfeld, 1887 - 1954. Regisseur, Kritiker, Komponist und Theaterhistoriker. Die polnische Exilzeitschrift "Wiadomości" widmete ihm im Oktober 1955 eine ganze Nummer, in der auch zahlreiche Fotos seiner Inszenierungen abgedruckt sind.

33 L. Schiller: "The New Theatre in Poland: Stanisław Wyspiański." In: "The Mask", Vol. II., Florenz 1909. S. 11 ff. Wyspiański selbst kannte die Arbeiten von Craig und wohl auch von Appia nicht. Vgl. auch Kap. I. 4.7., S. 66 unten.

fand er aber wenig Beachtung.

Daß die Beschäftigung mit Wagners Werken Appia zu seinen Reformplänen für das Theater inspirierte, ist wiederum ein Hinweis, wie stark Wagners Einfluß auf die Entwicklung des modernen Theaters war. Seine Ideen wurden teils bewußt, teils wohl unbewußt in die Neugestaltung des Theaters nach 1900 miteinbezogen. Das Gesamtkunstwerk Wagners sollte nicht nur ein harmonisches Zusammenwirken aller Künste sein, sondern vor allem das Werk aller.<sup>34</sup> Das bedeutet, daß das Theater neben der kultischen eine soziale Aufgabe hat. Es sollte aus der gesellschaftlichen Exklusivität herausgeführt werden und gemeinschaftsbildend wirken.

Die erfolgreiche Verwirklichung des Festspielgedankens und der monumentalen Bühne ist mit dem Namen von Max Reinhard verbunden, der sich schon 1903 mit der Idee einer Festspielbühne in Salzburg befaßte und 1920 dort zum ersten Mal Hofmannsthals "Jedermann" aufführte.

Wurde das Festspieltheater, die große Volksbühne, auch nicht zum Typ des Theaters der Zukunft par excellence, so blieb doch die Konzeption der monumentalen Form und des Massentheaters in unserem Jahrhundert aktuell. Diese Konzeption erlebte in den Jahren nach der Oktoberrevolution in Rußland eine eindrucksvolle, wenn auch oft groteske Realisierung im Proletkulttheater Eisensteins, der Agitationsbühne Mayerholds und den Massenfestspielen.<sup>35</sup> Das Lehrtheater für die Menschen im wissenschaftlichen Zeitalter, das epische Theater Bertolt Brechts, stellte den Höhepunkt in der Reihe von Versuchen seit Richard Wagner dar, "das Gesamtkunstwerk Theater"<sup>36</sup> zum Zentrum der Massenkommunikation zu machen.

34 Richard Wagner: Schriften eines revolutionären Genies. München 1976., S. 96 f. und 106.

35 Vgl. die Schilderung der Massenkunst in Rußland nach 1918 durch einen westlichen Beobachter in: Fantasie und Alltag in Sowjetrußland. Berlin/Hamburg Elefanten Press 1978.

36 Der tschechische Strukturalist Jan Mukařovský nennt das Theater ein Gesamtkunstwerk, in dem alle Künste ihre Selbständigkeit verlieren und zu einer autonomen Kunst verschmelzen. In: Moderne Dramentheorien. Kronberg/Taunus 1975. S. 80.

In den Bestrebungen der Theaterkünstler um die Jahrhundertwende könnte man den Wunsch erblicken, ein totales Weltbild zu gestalten, und das in einer Zeit, in der eine Entfremdung des Menschen von der Natur und eine Entfremdung der Kunst vom Menschen drohte. Der symbolistische Künstler, der in die großen Entsprechungen" der Natur als in einen "Wald von Symbolen" eintrat, versuchte innerhalb der Kunst den Zusammenhang mit dem Weltganzen zu bewahren.<sup>37</sup>

Die polnische Literaturwissenschaftlerin Maria Podraza-Kwiatkowska betont in der Ästhetik des Symbolismus besonders das "Postulat der Untrennbarkeit von Idee und Bild im Symbol", was aber gedanklich erweitert wird zum Problem der "Untrennbarkeit von Inhalt und Form im literarischen Kunstwerk".<sup>38</sup> Man kann noch weiter gehen und ein drittes Begriffspaar hinzufügen, das den anderen beiden zugrundeliegt: die Untrennbarkeit von Kunst und Leben. Das totale Theater, das sowohl Reinhard als auch Stanislavskij zu verwirklichen suchten und das Appia und Gordon Craig im Sinn hatten, als sie den künstlerischen Raum des Theaters, Farbe, Licht und Architektonik zu einem einzigen großen Zeichen der Kommunikation vereinen wollten mit Musik und Dichtkunst, - dieses totale Theater war nichts anderes als die ideale Realisierung jener dreifachen Forderung der Untrennbarkeit von Idee und Bild, Inhalt und Form, Leben und Kunst.

Wurde um die Jahrhundertwende im Drama die Bewältigung neuer Inhalte erprobt, so geschah dies, wie wir gesehen haben, meist mit Hilfe traditioneller literarischer Formen, die sich stabil erwiesen, selbst wenn vom Inhalt her gegen die gattungspoetischen Regeln verstoßen wurde. Dieser ästhetische Zwiespalt offenbarte einen weltanschaulichen - die Unsicherheit des Künstlers bei

---

37 Charles Baudelaires Gedicht "Correspondance" spielte in den Schriften der Symbolisten eine wichtige Rolle.

38 Maria Podraza-Kwiatkowska: Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Kraków 1975. S. 46 f.

der Konzeption der Darstellung einer neuen Welt. Die Institution Theater aber, repräsentiert durch den Regisseur, der mit der Vollmacht der Interpretation ausgestattet war, machte den Versuch, künstlerische und menschliche Totalität zu beschwören, die sich ausdrückte in der Harmonie von Inhalt (dramatischem Text) und Form (Inszenierung). In einer scheinbar gesicherten politischen und gesellschaftlichen Umwelt konnte dieser Gedanke zumindestens Anerkennung erwarten. Die Forderungen eines Theaterkünstlers wie Stanisław Wyspiańskis nach der Entsprechung von Kunst und Leben, wobei sich Kunst erst entwickelt, wo all das verlöscht, was nur leerer Klang und Farbe war, wo Leben Kunst und Kunst Leben wird<sup>39</sup> - dieser Anspruch mußte einer unterdrückten Nation wie den Polen zur revolutionären Metapher für die politische und soziale Einheit in der nationalen Befreiung werden. Im Drama "Wyzwolenie" wird diese Metapher aufgelöst: Freiheit für die neue Kunst, das neue Theater, ist zugleich Freiheit für die unterdrückte Nation. So wird in Polen schon vor Meyerhold und Piscator das Theater zum Tribunal.

## I.2. DAS POLNISCHE THEATER. ZEITGENOSSEN WYSPIAŃSKIS

Als nach der letzten polnischen Teilung (1795) der erste bedeutende Regisseur Polens, der Schauspieler und Dramatiker Wojciech Bogusławski, in Lemberg und Warschau seine "Inka-Dramen" aufführte, unterlief er damit die scharfe Zensur der Teilungsmächte. Ungestört konnte er unter den Augen des preußischen Gouverneurs das Recht der Inkas auf Unabhängigkeit von den spanischen Eroberern vertreten: - "das Publikum antwortete darauf mit dem allerreinsten Inka-Patriotismus".<sup>40</sup> In den fast einhundertfünfzig Jahren der Teilung und Unterdrückung Polens bildete sich diese erhöhte Empfindsamkeit der Rezipienten auf Anspielungen

---

39 S.W., V. S. 67

40 Zbigniew Raszewski; Krótka historia teatru polskiego. Warszawa 1978. S. 97.

in der Literatur in einem Maß aus, das über den politischen Charakter der polnischen Literatur insgesamt entschied. Das Drama und, als Ort und Form seiner Realisierung, das Theater nehmen dabei eine besondere Stellung ein, da sich im Theaterraum eine Menge Gleichgesinnter versammeln konnte und ihr Konsensus aus jedem versteckten Hinweis auf die aktuelle Situation eine öffentliche Demonstration machte. Will man nicht schon in Jan Kochanowskis Stück "Odprawa posłów greckich"<sup>41</sup> oder etwa in den politischen Satiren des Posener Wojewoden Krzysztof Opaliński im 17. Jahrhundert eine spezifisch polnische Affinität von Literatur und Politik sehen<sup>42</sup>, so kann man jedenfalls seit Ende des 18. Jahrhunderts die Literatur, und mit ihr auch das Theater, nicht mehr von ihrer politischen Funktion trennen. Dabei fällt ins Gewicht, daß die Zensur, der Druck und die Verfolgung, denen die Literatur als militantes Mittel nationaler Äußerung ausgesetzt war, eine "Emigration" der Literatur ins Verschlüsselte, in eine Form von nationaler Esoterik bewirkte, die den Zugang zu den Werken der polnischen Dichter von außen her erschwerte. So leidet noch heute oft die Rezeption der polnischen Literatur - abgesehen vom Problem der Übersetzung - unter dieser von Tradition gesättigten und in Tradition befangenen Geheimsprache. Dies bedeutet teilweise sogar einen bewußten, trotzigem Verzicht auf Universalität der Probleme. Das enge Verhältnis zwischen Literatur und Politik verursachte aber keinen Mißbrauch der Literatur zur Kolportage von Tagesfragen. Es war immer gleichzeitig ein Verhältnis zur Geschichte, oft in ihrer Überhöhung als nationaler Mythos. Außerdem zeichnet die polnische Literatur eine eher kritische Distanz zur eigenen Nation und ihrem gesellschaft-

---

41 "Die Abfertigung der griechischen Gesandten", uraufgeführt 1578, ins Deutsche übertragen 1930.

42 Dieses politische Interesse der polnischen Dichter kann man zu dem Zeitpunkt in Zusammenhang mit der Institution der Adelsverfassung sehen, die einem - an europäischen Verhältnissen gemessen - sehr großen Kreis Gebildeter politische Entscheidung abverlangte.

lichen und politischen Leben aus, die eine Relevanz der Aussagen erhöht.

Im 19. Jahrhundert war die Reaktion der Teilungsmächte, die das kulturelle Leben zu beeinflussen suchten und seine nationalen "Auswüchse" zu beschneiden trachteten, oft rigoros. Als sich unter dem letzten polnischen König Stanisław August Poniatowski das Theater in vorher nicht gekanntem Ausmaß entfaltete und 1765 in Warschau ein Nationaltheater gegründet wurde, das 1779 ein eigenes Haus bezog, versuchte die Zensur das Repertoire auf völlig harmlose Stücke zu beschränken. Als der Krakauer Theaterdirektor Stanisław Koźmian ab 1871 begann, endlich die polnischen Romantiker Mickiewicz und Słowacki auf die Bühne zu bringen, blieben Stücke wie "Kordian" oder "Dziady", die revolutionäre Themen behandelten, ausgeschlossen. Über die Aufführungen der Warschauer Theater vor der Jahrhundertwende schreibt Zbigniew Raszewski in seiner "Krótka historia teatru polskiego", daß die Zensurakten erkennen lassen, wieviele Stücke damals geschrieben wurden, die grundlegende gesellschaftliche Bedeutung hatten:

Sie wurden aber nicht aufgeführt - oder nur tödlich verstümmelt -, weil die Zensur ganze Problemkreise ausschloß, wie zum Beispiel die Lage der Bauern und des städtischen Proletariats, die Assimilierung der Juden, die deutsche Minderheit im Königreich und die Germanisierung Posens, die ethnischen Besonderheiten der Polen, die Vergangenheit und den Charakter der polnischen Kultur.<sup>43</sup>

Von den drei bedeutendsten Theaterzentren Polens im 19. Jahrhundert, Warschau, Lemberg und Krakau, war Warschau bis zum Beginn unseres Jahrhunderts im Nachteil. Die moderne Entwicklung des Theaters in Warschau blieb durch den Druck von außen lange

---

43 Z.R.: S. 146. Mit "Königreich" ist das Königreich Polen gemeint, das seit dem Wiener Kongreß 1815 dem russischen Zaren als polnischem König unterstand.

gehemmt. Das Repertoire beschränkte sich - abgesehen von den Komödien Fredros und den Sittenstücken Korzeniowskis - auf Gesellschaftskomödien französischer Autoren wie Scribe und Sardou und polnischer Dramenschreiber, die unter französischem Einfluß standen. Der Starkult der Schauspieler blühte, Regie und Dekoration waren weit hinter dem europäischen Niveau zurückgeblieben. Erst ein Gastspiel der Meininger-Bühne 1885 brachte erste Anregungen zur Reform der primitiven Inszenierung und zu technischen Verbesserungen.

Ganz anders war die Situation in Lemberg und Krakau, in Galizien also, und auch diese günstigere Situation war durch die politischen Verhältnisse bedingt. Galizien hatte nämlich durch die Teilungsmacht Österreich Ende der Siebziger Jahre die Autonomie übertragen bekommen. Polen übernahmen die Verwaltung, die Zensur wurde abgeschafft, die deutschen Theater aufgelöst. Es erfolgte eine völlige Repolonisierung des Schulwesens und des öffentlichen Lebens.

In Lemberg, einer Stadt, deren kulturelles Leben weitgehend vom Kleinbürgertum und der neuen Intelligenz bestimmt war, war das Theater für neue Strömungen sehr empfänglich. Hier tauchte auch das erste Mal der Name Richard Wagner auf - 1877 wurde "Lohengrin" uraufgeführt. Ibsen wurde ebenfalls vom Lemberger Theater das erste Mal in Polen auf die Bühne gebracht.

Trotzdem war es das aristokratische Krakau, das die Entfaltung des modernen polnischen Theaters im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts begünstigte. Diese Entwicklung, die zugleich eine breite Rezeption der wichtigsten literarischen Strömungen und theatralischen Praktiken Europas voraussetzte, verdankte das Theater in erster Linie einer Reihe von glänzenden Theaterdirektoren und Regisseuren, die fähig und willens waren, auch der eigenen Avantgarde eine Chance zu geben, ungeachtet des sehr konservativen Publikums.

Der schon erwähnte Stanisław Koźmian (1871-1885 Theaterdirektor in Krakau) bereitete den Weg mit dem systematischen Aufbau eines Repertoires, das neben den Stücken Shakespeares und den Dramen der Klassiker Frankreichs und Deutschlands auch viele Werke polnischer Dramatiker umfaßte. Entscheidend für den Durchbruch zur Moderne war aber die Zeit unter Tadeusz Pawlikowski (1893-1899), der als Regieassistent bei den Meiningeren grundlegende Kenntnisse erworben hatte und dort ein beispielloses Ensemblespiel sowie den perfekten historischen Realismus in der Bühnenausstattung studieren konnte. Seine Ausbildung schloß er ab mit einem Aufenthalt in Paris, wo er sich mit der Theaterarbeit Antoines und dessen naturalistischem "Théâtre libre" vertraut machte. Unter Pawlikowski erfuhr das Repertoire des Krakauer Theaters vor allem eine Erweiterung um die Werke der europäischen Moderne - man spielte Ibsen, Hauptmann, Strindberg, Maeterlinck und die jungen Dramatiker Polens. Unter Pawlikowski konnte sich das Talent des begabtesten Dramatikers der Młoda Polska, Stanisław Wyspiański, zum ersten Mal frei entfalten. Bisher war Wyspiański, ein Meisterschüler des Historienmalers Matejko und Gründungsmitglied der Wiener Sezession<sup>44</sup>, nur als Maler und Graphiker in Erscheinung getreten und hatte vor allem durch seine expressionistischen Entwürfe für Kirchenfenster eine eigenwillige Begabung unter Beweis gestellt. Während seiner Studienaufenthalte in Paris hatte er sich aber schon mit Dramenentwürfen beschäftigt. 1898 brachte nun Pawlikowski zum ersten Mal ein Stück Wyspiańskis auf die Bühne, das "Lied aus dem Jahre 1831" - "Warszawianka".<sup>45</sup> Das Jahr darauf wurde ein Stück des

---

44 Die Wiener Sezession war eine Abspaltung junger Künstler unter dem Einfluß des Jugendstils von der älteren "Genossenschaft bildender Künstler" in Wien.

45 1831 war das Jahr des ersten der beiden tragisch gescheiterten Aufstände gegen die russische Teilungsmacht im 19. Jahrhundert, des "Novembraufstandes". Der Einakter "Warszawianka" erschien 1918 in deutscher Übersetzung bei Georg Langen in München ("Die Warschauerin". Übers.v.St.v.Odrowonsch).

deutsch und polnisch schreibenden Dramatikers Stanisław Przybyszewski aufgeführt - "Dla szczęścia" - dessen Uraufführung im Frühjahr desselben Jahres in Berlin unter dem Titel "Das große Glück" stattgefunden hatte.

Der Nachfolger Pawlikowskis, Józef Kotarbiński (1899-1905), wagte sich endlich an die Aufführung der großen Dramen der polnischen Romantiker, die bisher für Bühnenunwirksam oder unaufführbar galten oder verboten waren. Wyspiański verhalf er zu einem überraschenden und aufsehenerregenden Erfolg mit der Aufführung von "Wesele" 1901.<sup>46</sup> Ebenfalls ein großes Theaterereignis war im selben Jahr die Inszenierung von Mickiewicz' "Dziady"<sup>47</sup> in der Textbearbeitung durch Wyspiański, der auch die Ausstattung übernahm und teilweise Regie führte. In dieser Fassung blieb Mickiewicz' Bühnenwerk auf den polnischen Bühnen erfolgreich bis zur Neuinszenierung durch Leon Schiller 1932.

Leon Schiller war der dritte und bedeutendste polnische Regisseur, dessen Haupttätigkeit allerdings erst in die Zeit nach dem ersten Weltkrieg fällt.<sup>48</sup> Er verarbeitete die Gedanken der sogenannten großen Theaterreform<sup>49</sup> in seinen Inszenierungen und verwirklichte das von Wyspiański erträumte "teatr ogromny", das Monumentaltheater, in den Aufführungen der Zwanziger- und Drei-

---

46 Das Drama "Die Hochzeit" erschien 1977 im Verlag Ph. Reclam jun., Leipzig, in der Übersetzung von Henryk Bereska. 1973 verfilmte der polnische Regisseur Andrzej Wajda das Stück.

47 Adam Mickiewicz: "Dziady". Entstanden 1822/23 und 1832. Unter dem Titel "Die Totenfeier" wurde das Versdrama 1887 ins Deutsche übersetzt.

48 Vgl. S.

49 "Wielka Reforma teatru" wird in Polen die Umgestaltung des Theaters zu einer autonomen Kunst im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts genannt. Gordon Craig wird als der Vater der Großen Reform bezeichnet. Siehe: Z. Raszewski; Krótka hist. t.p. S. 171.

Bigerjahre.<sup>50</sup> Auf seine Anregung hin wurde 1912 in Warschau das erste Theater mit einer Drehbühne gebaut, das Teatr Polski. In zahlreichen theoretischen Schriften und in seiner bis zum Zweiten Weltkrieg dauernden Regiearbeit begründete Schiller das moderne polnische Theater.<sup>51</sup> Leon Schillers erfolgreiche Tätigkeit an verschiedenen polnischen Bühnen bewirkte die Angleichung des polnischen Theaters an die europäischen Bühnen von Weltrang. Sie war der Abschluß einer Entwicklung, die vor der Jahrhundertwende eingesetzt hatte und ihren Ursprung in der lebhaften Beteiligung der polnischen Avantgarde an den kunsttheoretischen Diskussionen der Zeit und in der unmittelbaren Rezeption aller modernen Strömungen im europäischen Theater hatte. Ein Blick auf Leon Schillers Repertoire, das ihn als einen Verfechter des monumentalen Theaters ausweist<sup>52</sup>, erhellt den Zusammenhang zwischen den formalen Intentionen Wyspiańskis und dem epischen Theater: Shakespeare, die polnischen Romantiker, Wyspiański und Miciński, Brechts "Dreigroschenoper" und die dramatische Bearbeitung von Haseks "Švejk" - überall handelt es sich um die epische Form des Theaters.<sup>53</sup> Die epische Dramenkonzeption erwies sich als die adäquate Grundlage für das Theater der Massen, das anti-illusionistische Lehrtheater, das politische Agitationstheater oder das Theater des nationalen Mythos.

---

50 1925 führte Leon Schiller Wyspiańskis "Achilleis" erstmals ungekürzt auf, im gleichen Jahr Tadeusz Micińskis "Kniaź Patiomkin" (vgl. S. 29) und 1929 Bertolt Brechts "Dreigroschenoper".

51 Im Todesjahr Wyspiańskis 1907 hielt Leon Schiller zwei wichtige Vorträge: "Über das Theater Wyspiańskis" und "Über das Theater Strindbergs und die Theaterreform Craigs". Siehe: Leon Schiller: Na progu nowego teatru 1908-1924. Warszawa 1978. S. 9. "O teatrze Wyspiańskiego." "O teatrze Strindberga i reformie teatralnej Craiga." Die wichtigsten Schriften Schillers sind in dem oben genannten Buch gesammelt.

52 L. Schiller: Na progu n.t. S. 224 f.

53 Zu Leon Schillers Repertoire siehe: Z. Raszewski a.a.O. S. 205-213.

Der Dramenkonzeption Claudels oder Majakowskijs entsprach eine Regiearbeit etwa Reinhardts, Piscators oder Meyerholds. Der Dramenkonzeption Wyspiańskis entsprach Leon Schillers monumentales Theater. Sein Erfolg war symptomatisch für die Zeit nach der Wiedergewinnung der polnischen Unabhängigkeit. Es spiegelt sich darin das Engagement des Künstlers und der Nation in einer neu erwachsenen Gemeinschaft. Daß das - elitäre - Kammertheater trotzdem auch in Polen die dominierende Form des Theaterschauspiels blieb, kann man wohl in ursächlichem Zusammenhang mit der raschen Entwicklung der modernen Medien sehen, die die technischen Ansprüche der Massenbühne leichter bewältigten. Beide Formen des Theaters haben aber in den Jahren vor und nach 1900 die Impulse der künstlerischen Moderne aufgenommen, und jede Weiterführung weist auf diese Impulse zurück.

Wie gestaltete sich nun die Rezeption der Moderne in Polen, besonders im Hinblick auf das polnische Theater?

In den programmatischen Aufsätzen unter dem Titel "Młoda Polska" (Jungpolen), die der Krakauer Publizist Artur Górski 1898 in der Zeitschrift "Życie", dem Organ der literarischen Avantgarde, veröffentlichte, finden sich die Grundzüge der gesamteuropäischen kunsttheoretischen Diskussion. Primär ist es eine Auseinandersetzung mit dem Positivismus, mit dem naturalistischen "Postulat des Utilitarismus in der Kunst".<sup>54</sup> Die neue Kunst vollzieht "bis zu einem gewissen Grad eine Abkehr von der Wirklichkeit, von der Idee der Tat",<sup>55</sup> "ihre Kennzeichen sind der Individualismus und die philosophische Reflexion."<sup>56</sup> Der Banalität und Seelenlosigkeit der organisierten Massen wird die Neuentdeckung

---

54 Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski. Wrocław. Oddział w Krakowie 1977. S. 111 f.

55 Dieser Abwendung von der Tat folgte jedoch bald eine verstärkte erneute Hinwendung durch einen Teil der Avantgarde, der unter dem Einfluß der Philosophie Nietzsches und Bergsons eine aktive Haltung der Lebensbewältigung und Lebensbejahung zeigte. Siehe: Programy i dyskusje liter. S. 557 ff.

56 Ebd. S. 113.

der Seele des Individuums entgegengesetzt. Trotz dieser scheinbar rein künstlerischen Kontroversen haben auch Górskis Artikel einen stark politischen Charakter, der sie von einem Manifest wie dem Jean Moréas' in Frankreich grundlegend unterscheidet. Moréas, der Verfasser des symbolistischen Manifestes, schrieb 1889 an seinen Verleger Leon Vanier:

Haben wir denn nicht schon seit zwanzig Jahren eine Kunst, die systematisch das Ideale verneint, die in der sachlichen Beschreibung ihr unmittelbares Ziel sieht, das Studium der Seele durch Sensation ersetzt ...

In der neuen Kunst aber

könnten ... alle konkreten Phänomene sich nicht selbst als solche manifestieren. Sie sind zarte Scheingebilde, dazu bestimmt, ihre esoterische Affinität mit den Ur-Ideen zu repräsentieren.<sup>57</sup>

Artur Górski dagegen entwickelt seine literarische Kontroverse mit der älteren Generation aus der pathetischen Anklage gegen deren politische - d.h. patriotische Passivität:

Und hast Du, da Du ein Buch lasest, nicht Dein Gesicht verhüllt, und warfst Du nicht das Buch auf den Boden, und war dieses Buch nicht "Die Geschichte Polens? ...

Ihr fragt uns, wo unsere Heldentat ist? ... Und wer stellt uns denn diese Frage? Sind es nicht die Vertreter der Gesellschaft, die die "Teka Stańczyka" veröffentlichte und die Theorie der dreifachen Loyalität aufstellte? Sind es nicht die, die gleichgültig zusahen, wie man uns in den Schulen ohne jeglichen Patriotismus erzog?!<sup>58</sup>

Von diesem konkreten Punkt aus vollzog sich die Wendung von der Kunst der älteren Generation, verkörpert durch Henryk Sienkiewicz, zur Kunst der Jungpolen, verkörpert durch Stanisław Przy-

---

57 Jean Moréas: "Les premières armes du symbolisme." In: Textes littéraires VIII. S. 6 und S. 32.

58 Artur Górski: "Młoda Polska". In: Programy i dyskusje liter. S. 102-103. Die "Teka Stańczyka" war ein Pamphlet der Konservativen gegen politische Aktivitäten u. patriotische Verschwörungen im Kampf um die Autonomie Galiziens. - Dreifache Loyalität = gegenüber den drei Teilungsmächten.

byszewski.<sup>59</sup> So wurde in spezifischer Weise politisches Denken mit literarischen Problemen verquickt, obgleich weder Sienkiewicz noch Przybyszewski klar umrissene politische Stellung in ihren Werken bezogen. Es waren lediglich die Hoffnungen der Jugend, die sich mangels konkreter politischer Ziele in der modernen Kunst artikulierten - was zunächst nur die Ablehnung der "alten Kunst" bedeutete. Auf recht unrealistische Weise wurden so die neuen Ideen in der Kunst mit dem Gedanken der nationalen Wiedergeburt verknüpft.<sup>60</sup>

Alle Vorwürfe der Alten nahmen die Jungen gern hin - mangelnde Nachfolge der Klassiker, Unmoral, Talentlosigkeit. Nur ein Vorwurf wurde energisch zurückgewiesen, nämlich der fehlender höherer Ziele und fehlenden Patriotismus:

- wenn wir aber dem Westen Aufmerksamkeit zuwenden, so tun wir nur das, was andre Nationen tun: wir entnehmen ihrer Literatur das, was uns nützlich erscheint, was für uns aber fremd und schädlich ist, werfen wir weg wie eine ausgepreßte Zitrone. Und gerade das fordern wir ja von unserer Kunst, daß sie polnisch sei ...<sup>61</sup>

Den Forderungen nach einer national-polnischen Kunst, die jedoch die philosophischen Ideen und künstlerischen Impulse der Zeit bewußt aufnehmen und verarbeiten sollte, versuchte man auf allen Gebieten der Kunst gerecht zu werden. Was Jacek Malczewski<sup>62</sup> in der Malerei ohne Beispiel und ohne Nachfolge verwirklichte, ge-

---

59 Ebd. S. 107.

60 Die Berechtigung dieser Kombination von künstlerischem Fortschritt und nationaler Erneuerung konnte man in der Aufführung von Wyspiańskis "Wyzwolenie" (Befreiung) 1918 nach der Wiedergewinnung der Unabhängigkeit Polens bestätigt sehen. Die Zuschauer empfanden das Stück als prophetische Schau der nationalen Befreiung, die sie nun erreicht hatten. Revolutionärer Inhalt und moderne Form bedingten sich auch hier gegenseitig.

61 Artur Górski: "Młoda Polska". S. 123.

62 Jacek Malczewski 1854-1929, studierte in Krakau und Paris. Er wird im allgemeinen als Symbolist bezeichnet, obwohl er selbst den Symbolismus ablehnte. Seinen Bildern eignen z.T. surrealistische Züge, vor allem in der Behandlung der Perspektive als Mittel absurder Raumwirkung.

lang für das Theater in Polen Stanisław Wyspiański: geistige Entwürfe von nationaler Relevanz in einer universal gültigen Form zu objektivieren.

Drei wichtige Faktoren, die für die Entstehung des modernen polnischen Theaters maßgebend waren und in drei Etappen wirksam wurden, nennt Irena Sławińska:

1. Die Rezeption der europäischen Moderne.
2. Die Entwicklung eines polnischen Nationaltheaters.
3. Die Übernahme der Ideen Gordon Craigs und ihr Einfluß auf die Bühnengestaltung und die Regie.<sup>63</sup>

Diese dritte Phase der technischen und formalen Angleichung des polnischen Theaters an die Vorbilder der westlichen Bühnenkunst erfolgte mit Verspätung. Erst in den zwanziger Jahren triumphierte auf den polnischen Bühnen, vor allem dank Leon Schillers Bemühungen, das moderne abstrakte Bühnenbild und die Inszenierung durch den souveränen "Regisseur-Dirigenten".

Als Manifest der neuen Theaterkunst bezeichnet Sławińska den Aufsatz des Dichters und Publizisten Zenon Przesmycki über Maurice Maeterlinck (1891). Dies ist nun allerdings eine rein kunsttheoretische Abhandlung, die den Symbolismus und seine formale Realisation im handlungsarmen statischen Drama beschreibt und als moderne Kunstform propagiert. Kontrapunktisch wird dabei der anthropozentrischen Weltsicht Shakespeares das symbolistische Weltbild Maeterlincks entgegengesetzt. Der Mensch ist ein Wesen, dessen sinnliche Seite nur Symbol einer unendlichen transzendenten Welt ist, und er ist nur ein Glied in der unerschöpflichen Kette der Erscheinungen der Natur. Auf der Bühne wird der Zusammenhang der menschlichen Seele mit diesen Erscheinungen evident. Alles wird unwichtig, die Schauspieler, die Kulissen, das Kostüm, vor der Aufgabe dem Zuschauer die feinsten Regungen der Seele zu vermitteln.<sup>64</sup> Zenon Przesmyckis Ausführungen über den Symbolismus gipfeln in den Worten:

63 I. Sławińska: "Młodopolska batalia o teatr." In: Myśl teatralna M.P. Warszawa 1966. S. 5 ff. Siehe auch Kap.I. 1. Anm. 7

64 Zenon Przesmycki (Pseud. Miriam): "Maurycy Maeterlinck". In: Myśl teatralna M.P., S. 41 ff.

Die große Kunst, die eigentliche Kunst, die unsterbliche Kunst war und ist immer symbolisch.

Auch in Polen entbrannten heiße Diskussionen über die neue Kunst, und die Fronten verhärteten sich zwischen den Verteidigern des Symbolismus und seinen Kritikern, die den jungen Künstlern Manieriertheit, Unverständlichkeit und Zerstörung aller traditionellen Formbegriffe vorwarfen.<sup>65</sup>

Stanisław Przybyszewski, dessen Dramen durch ihre offene Behandlung der sexuellen Problematik von den Jungen begeistert aufgenommen wurden, war von August Strindberg beeinflusst, mit dem er in seiner Berliner Zeit befreundet war. In seinem künstlerischen Bekenntnis "Confiteor" erhebt er die Seele zum Absolutum, dessen Spiegel die Kunst ist. Im alten Drama wird der Konflikt von außen an den Helden herangetragen, im neuen entsteht er in der Seele des Helden. Im alten Drama ist der Held Spielzeug der Götter, im neuen Spielzeug seiner eigenen Leidenschaften. Wie bei Strindberg entstehen die Konfliktsituationen aus der Haß-Liebe der Geschlechter.

Das Drama versteht Przybyszewski als Stenogramm, das der Schauspieler auflösen und entziffern muß. Die szenischen Mittel werden vereinfacht, und das visionäre Bild bestimmt die Bühne.<sup>66</sup>

Przybyszewski, dessen eigene Dramen im - übrigens traditionellen - Aufbau schwach sind und durch das übersteigerte Pathos unglaubwürdig bleiben, hat im Gedankenaustausch mit Wyspiański vermutlich dessen (formale) Dramenkonzeption mitbeeinflusst. Er konnte ihm vor allem die Ideen der Theateravantgarde, denen Wyspiański zur Zeit seines Pariser Aufenthalts (1890-1894 mit Unterbrechungen) noch fernstand, aus eigener Anschauung vermitteln. Przybyszewski kehrte 1898 aus Berlin zurück und übernahm die Leitung der Zeitschrift "Życie" in Krakau. Er arbeitete eng mit Wyspiański zusammen, der die graphische Gestaltung übernommen hatte.

---

65 Vgl. ebd. S. 461-491.

66 St. Przybyszewski: "O dramacie i scenie." In: Myśl teatralna M.P. S. 59 ff.

Wie für Przybyszewski der Dramatiker Strindberg, war Henrik Ibsen das große, nie erreichte Vorbild für die Gesellschaftsstücke Tadeusz Rittners, dessen naturalistische Dramen wie die der begabten Gabriela Zapolska Beispiele für das Nebeneinander der rivalisierenden Strömungen von Symbolismus und Naturalismus um die Jahrhundertwende sind, wie es auch für das übrige Europa kennzeichnend war.

Verhältnismäßig spät erfolgte in Polen die enthusiastische Rezeption Richard Wagners, der "szal wagneriowski" (Wagnerwahn). Der ambivalente Kunstbegriff, wie ihn Wagner vortrug, mußte den Polen sehr naheliegen: Die Kunst einerseits für sich und um ihrer selbst willen und andererseits als "soziales Produkt".<sup>67</sup> Die Bewunderung der Bayreuther Festspielbühne - auch Wyspiański besuchte auf einer seiner Reisen Bayreuth - weckte den Wunsch nach einer eigenen Nationalbühne, und wie bei Wagner war dies verbunden mit dem Wunsch nach nationaler Wiedergeburt.

Eine Form der Nationalbühne war das Volkstheater, für das zum Beispiel Jan Kasproicz und Lucjan Rydel eigens Stücke verfaßten. Rydel wollte in dem Stück "Zaczarowane koło" (Zauberkreis) folkloristische Stilisierung nicht nur durch die Thematik, sondern auch durch Benutzung des Dialekts als Dialogsprache erreichen; jedoch blieben seine Versuche im Volkstümlich-märchenhaften stecken. Das Niveau Tolstojs oder Hauptmanns, die als Vorbilder für das Volkstheater gelten konnten, wurde nicht erreicht. Die "Volksnähe" der Krakauer Intelligenz und der Krakauer Bohème war Ausdruck der Suche nach einer gemeinsamen Basis, die zur gemeinsamen patriotischen Tat führen sollte. Die Weltfremdheit dieser verhinderten "narodniki"<sup>68</sup>, die über eine schwärme-

---

67 Richard Wagner: Schriften. Frankfurt 1978. S. 108. Über die Wagnerrezeption in Polen siehe: I. Sławińska: *Młoda polska batalia o teatr*. S. 5 ff.

68 "Narodniki" nannte man in den 70er Jahren des 19. Jhs. russ. junge Adlige oder Intelligenzler, die in aufklärerischer Absicht "ins Volk gingen", um die Bauern zu erziehen und auf die Revolution vorzubereiten. Über die polnische "ludomania" siehe auch: K. Wyka: "Charakterystyka Okresu M.P." In: *Literatura okresu M.P.*, Bd. I, S. 22.

rische Verehrung des bäuerlichen Lebens kaum hinausgingen, wurde in Wyspiański's "Wesele" unbarmherzig bloßgestellt.

Neben Wyspiański, der mit seiner Konzeption des monumentalen Theaters den epischen Formelementen zum Durchbruch verhalf und dem Theater als autonomer Kunstform in zahlreichen Experimenten Anregung gab, hätte auch Tadeusz Miciński, ein eigenwilliger Dramatiker<sup>69</sup>, dem polnischen Theater der Jahrhundertwende neue Impulse vermitteln können. An seinem Beispiel wird sichtbar, wie schwierig die Realisation der modernen Dramenkonzeption auf der technisch zurückgebliebenen polnischen Bühne war und wie diese Disproportion von dichterischer Idee und theatralischer Realisation einen begabten Dramatiker scheitern ließ - Miciński erlebte die Aufführung seiner Dramen nicht.

Die Aktualität des Themas im Drama "Kniaź Patiomkin" (1906), das die Meuterei der aufständischen russischen Matrosen 1905 auf dem Panzerkreuzer "Potemkin" zum Gegenstand hat, manifestiert sich bei Miciński in szenischen Einfällen, die erst viel später realisiert werden konnten. Maschinen erscheinen auf der Bühne (wie viel später bei Piscator!) und in der Bühnenanweisung steht:

Es blitzen die stählernen Kessel, es stampfen die Kolben. Das Dunkel wird schrecklich erhellt; wenn die Öfen geöffnet werden, sieht man die Maschinisten, die Heizer, die Matrosen, die Soldaten, die in Broschüren lesen.<sup>70</sup>

Zwanzig Jahre vor Sergej Eisensteins berühmtem Film wurden von Miciński hier schon die Elemente eines neuen Mediums vorwegge-

---

69 T. Miciński 1873-1918. Er war ein Anhänger der Philosophie des Philareten Lutosławski und des Panslawismus, vertiefte sich in die spanische Mystik und den Buddhismus, jedoch auch in die Werke Nietzsches und Schopenhauers. In allen seinen Dramen herrscht der manichäische Kampf zwischen Gut und Böse, Licht und Finsternis. In seinen Dramen erscheinen in oft groteskem Synkretismus die Götter und Geister des Ostens und Westens.

70 Zitiert nach: Bożena Danek-Wojnowska: "Tadeusz Miciński" in: Literatura okresu M.P., Bd. II, S. 278. Dort finden sich auch genauere biographische Angaben.

nommen: Bewegung und rascher Bildwechsel, die Kennzeichen einer Dynamik, die nur der Film bewältigt.

In Bezug auf Miciński's interessantestes Stück "In den Dämmerungen des goldenen Palastes oder Bazilissa Teofanu" kann man nicht mehr von einem Drama im traditionellen Sinn sprechen. Die Grenzen der Gattungsbegriffe sind verwischt: der Nebentext beansprucht breiten Raum, um das farbenglühende Bild des byzantinischen Palastes zu beschreiben oder, wie Miciński selbst schreibt, zu malen.<sup>71</sup> Dabei hält sich der Autor streng an die historischen Fakten und Personen. In diesem dialektischen Verhältnis von realistischer Faktenverarbeitung und visionärer Ikonographie ist Miciński durchaus mit Wyspiański zu vergleichen. Byzanz, der Schauplatz, Schnittpunkt östlicher und westlicher Gedankenwelten, erscheint in einer sinnverwirrenden Fülle von Bildern und Ideen, die sich in einer raffinierten Sprache wollüstiger Ironie und prunkvollen, verschnörkelten Pathos' enthüllt. Die große Anzahl der auftretenden Personen, der Balladencharakter der einzelnen Szenen, die Gesamtlänge (der Autor hatte zwei Abende für die Aufführung vorgesehen) weisen das Stück als zum epischen, monumentalen Theater gehörig aus.

"Miciński", so Bożena Danek-Wojnowska,

schrieb für seine eigene Bühne, für ein Theater, das nur in seiner Phantasie existierte, das der "Tempel" seiner mystischen Philosophie und gleichzeitig die Tribüne sein sollte, von der er seine eigenen historiosophischen und politischen Ansichten verkünden könnte. Zugleich sollte dies ein Theater sein, das mit der Konvention der Schachtelbühne des traditionellen bürgerlichen Theaters brach.<sup>72</sup>

---

71 T. Miciński: "W mrokach złotego pałacu czyli Bazilissa Teofanu." Kraków 1909. S. VII.

72 B. Danek-Wojnowska: "Tadeusz Miciński". S. 278. Über das Verhältnis Miciński-Wyspiański siehe: E. Rzewuska: "Tadeusz Miciński wobec Wyspiańskiego." In: Rocznik Towarzystwa Liter. im. Mickiew., Rok 1973/VIII, S. 45 ff.

Hier kommt noch einmal klar zum Ausdruck, daß die neue Form des Theaters aus dem dramatischen Entwurf notwendig entsteht. Wo Reflexion, epische Schilderung, symbolische Bildhaftigkeit überwiegen und die Tektonik der dramatischen Struktur auflösen, neigt das Theater zur Form des Gesamtkunstwerkes, das sich allen Künsten verbunden zeigt und sich in allen Mitteln gleichzeitig ausdrücken will. Miciński's Theater ist aus dem Geist der Musik geboren, aus dem dionysischen Rausch. Formal trägt es Züge des expressionistischen Theaters. Die Unvollkommenheit der theatralischen Mittel, die Armut an Möglichkeiten und finanzielle Schwierigkeiten haben die polnischen Dramatiker nicht gehindert, ihren sehr eigenwilligen Beitrag zur Entwicklung des europäischen Theaters im zwanzigsten Jahrhundert zu leisten. Die ganze Widersprüchlichkeit der politischen Situation verschärfte dabei noch die Widersprüche und extremen Positionen der künstlerischen Programme und Diskussionen, in denen die moderne Kunst als Revolution in doppeltem Sinn begriffen wurde.

### I.3. INTERPRETATIONEN VON WYSPIAŃSKIS WERK

Wenn man Künstler und Kunstwerke einer Epoche zu einem Gesamtbild ordnen will, ist man versucht, diesem Gesamtbild zuzuliebe das Einzelbild zurechtzurücken - es "passend" zu machen. Die Kategorisierung lebendiger Prozesse - und die Kunst ist ein solcher - wird aber immer mit gebotener Vorsicht geschehen müssen und wird stets eine Hilfskonstruktion bleiben. Gerade in Übergangszeiten, in denen vielfältige Einflüsse zusammentreffen, ehe sie sich zu einem Neuen formieren, entziehen sich Künstler und Werk meist einer eindeutigen Einordnung. Die Künstler werden mit der Zeit, in der sie leben, in Wandlungen hineingezogen, die die Entstehung eines einheitlichen Werkes nicht zulassen. Das Verwandlungsbedürfnis und die Wandlungsfähigkeit sind Schwäche und Stärke einer Stilwende und können als eines ihrer Merkmale gelten.

Das dramatische Werk Stanisław Wyspiańskis bereitete durch die Vielschichtigkeit seiner Ideen, die er in verschiedenartigen Formexperimenten zu realisieren versuchte, der Interpretation und stilgeschichtlichen Zuordnung von vornherein große Schwierigkeiten. In der Einführung zur Gesamtausgabe der Werke Wyspiańskis von 1964 setzt sich die Krakauer Literaturwissenschaftlerin Aniela Żempicka mit der Unzulänglichkeit verschiedener Einordnungsversuche kritisch auseinander. Ihre Schlußfolgerung sei hier vorweggenommen und möge gleichzeitig die Erklärungsmodelle vorstellen:

Romantik, Barock, Antike, Symbolismus, endlich der Expressionismus - und ebenso eine eigenwillige Antizipation der modernen Kunst im allgemeinen - das ist ein ganz, ganz großer Galimathias. Es wäre unbillig, die Kritiker, die stets auf Epitheta erpicht sind, zu bezichtigen, dieser Galimathias sei ihr Werk, - Wyspiański selbst ist der Urheber.<sup>73</sup>

Einerseits ließe sich die Aufzählung der Klassifizierungsversuche noch erweitern und modifizieren (Futurismus, Surrealismus, Katholizismus, Nietzscheanismus...) <sup>74</sup>, andererseits ist die rigide Kritik von Aniela Żempicka dazu angetan, vergessen zu lassen, daß jedes Erklärungsmodell für sich eine gewisse Schlüssigkeit aufweist. Jede These kann durch das Werk oder die Aussagen des Dichters gestützt und durch eine ebenso schlüssige Antithese in Frage gestellt werden. Wie läßt sich der Symbolismus mit dem Wunsch nach unmittelbarer Aussage vereinbaren, wie die nüchterne Ideologie der Tat mit pessimistischer Ironie? Wie lassen sich surrealistische Visionen mit dem Realismus exakter Zeit- und Ortsbestimmung innerhalb eines Stücks in Übereinstimmung bringen? Wie kann Poesie als die Sprache der Dramen Wyspiańskis Hand in Hand mit der "Brutalisierung" (A.Żempicka) der

---

73 S.W., I, S. XIII.

74 Vgl. dazu: Z. Osiński: Teatr Dionizosa. Kraków 1972. S. 30. Dort wird der Regisseur Wilam Horzyca zitiert, der Wyspiański einen Expressionisten, Futuristen und Surrealisten gleichzeitig nennt.

Sprache gehen, d.h. die Sprache als Baumaterial benützen wie es später der Futurismus tut? Ist barocker, bildgewaltiger Überschwang das Grundelement von Wyspiańskis Dramenkonzeption oder nicht vielmehr klassische Bändigung? Andere scheinbare Widersprüche lassen sich anfügen: Wie verträgt sich die Rolle des vierten "Dichterpropheten"<sup>75</sup> mit der leidenschaftlichen Kritik am romantischen Messianismus? Wie läßt sich die politische Verantwortlichkeit des Dichters mit dem Anspruch auf die absolute Souveränität der Kunst vereinbaren? Ist Wyspiański der "Nachgeborene der Romantik"<sup>76</sup> oder ist er ihr schärfster Kritiker? Ist die Beschäftigung mit dem Schicksal der Nation seine vornehmste Aufgabe oder ist die Lösung künstlerischer Formprobleme sein eigentliches Ziel? Eben diesen inneren Widerspruch thematisierte Wyspiański in dem Drama "Wyzwolenie". Das alte und das neue Polen wird in Form des alten und des neuen Theaters dargestellt. Die Befreiung des Volkes von der Unterdrückung, die Befreiung der Kunst von Konventionen, die Befreiung des Künstlers zur Tat: es sind gleichgewichtige Probleme, die hier in einem Entwurf vereint sind. In diesem Drama steht greller Realismus neben dem Mysterienspiel, Satire neben Lyrik, Apotheose der Kunst neben ihrer Verdammung. Alle Mittel sind recht, die Identität von Kunst und Leben darzustellen - ein wichtiges Thema in Wyspiańskis Schaffen.

Wie der Maler Jacek Malczewski, der gemeinhin als typischer Symbolist gilt, den Symbolismus verachtete, so spricht auch Wys-

---

75 "Wieszcz" (Seher, Prophet) wird der Dichter genannt, der sein Werk mit dem Schicksal der Nation verbindet und ihr als geistiger Führer dient. Den drei Romantikern Krasiński, Słowacki und Mickiewicz wurde Wyspiański als vierter wieszcz zur Seite gestellt. Nach der Aufführung des Dramas "Wesele", in dem der Dichter die politischen Verhältnisse seiner Zeit einer scharfen Kritik unterzog, wurde Wyspiański ein Kranz mit der magischen Zahl vierundvierzig überreicht. Dies war eine Anspielung auf die Prophezeiung des Priesters Piotr aus Mickiewiczs "Dziady", daß dem polnischen Volk ein Retter erwachsen werde - "sein Name aber wird sein: Vierundvierzig."

76 "Pogrobowiec Romantyzmu" ist der Titel eines Buches von J.Kotarbiński über Wyspiański. (1909). Pogrobowiec = Posthumus.

piański von der "symbolischen (sprich: symbolistischen) Lüge", obgleich auch sein Werk nicht frei von Einflüssen des Symbolismus ist. Allerdings bezeichnet Zbigniew Raszewski als Charakteristikum von Wyspiańskis Symbolismus die "Konkretheit, ja geradezu Körperlichkeit des Ausdrucks"<sup>77</sup>. Dies widerspricht wiederum der damaligen Auffassung vom Symbol als einem vieldeutigen, durchlässigen Medium. Die Widersprüchlichkeit reicht also bis in die Anwendung der Gestaltungsmittel. Was Andrzej Jakimowicz in der Einführung zur Malczewski-Biographie über das malerische Werk schreibt, läßt sich ebenso auf Wyspiański übertragen:

Er war nämlich - in der formalen Aussage - einmal sanft und lyrisch, dann wieder gewalttätig und wild, subtil und brutal, raffiniert und vulgär...  
Man lobte ihn wegen seines Realismus, wegen der getreuen, "wahren" Abbildung von Menschen und Dingen, und später lobte man ihn wegen des Abweichens von eben diesem Realismus in die Sphäre des Phantastischen.<sup>78</sup>

Jakimowicz betont, daß sich die Vielfalt der formalen Mittel nicht in verschiedenen Phasen des Schaffens oder in bestimmten Werken findet, sondern in ein und demselben Werk nebeneinander. Dieser kleine Exkurs sollte noch einmal darauf hinweisen, wie sehr die Widersprüchlichkeit und oszillierende Mannigfaltigkeit der Kunstmittel ein Merkmal der Kunst in der Zeit um die Jahrhundertwende war. Jeder Künstler hatte durch das spezifische Medium seiner Kunst die Aufgabe zu bewältigen, die Fülle der geistigen und formalen Anregungen des scheidenden Jahrhunderts mit den ersten Anstößen der Moderne in Einklang zu bringen.

Im Streit der Meinungen und aus der immer wieder neu und mit anderen Kriterien vorgenommenen Analyse der Werke Wyspiańskis hat sich im Verlauf der Jahrzehnte nach seinem Tod eine gewisse Übereinstimmung herauskristallisiert. Schon kurz nach 1907 fand Adam Grzymała-Siedlcecki eine Lösung für die Widersprüchlichkei-

77 Z. Raszewski: Krótka historia t.p. S. 169.

78 Andrzej Jakimowicz: Jacek Malczewski. Warszawa 1975. S. 7.

ten in Wyspiańskis dramatischem Werk: Vor allem anderen ist Wyspiański ein Theatermann, seine Begabung für das Theater ist ursprünglich - "instynkt teatru" nennt es Grzymała-Siedliecki.<sup>79</sup> Im Gegensatz zu Wyspiański-Interpreten wie Stanisław Lack oder Ostap Ortwin, die zugunsten der philosophischen und psychologischen Interpretation das Außergewöhnliche und Moderne der formalen Konzeption in Wyspiańskis Stücken in den Hintergrund treten ließen oder gar ablehnten, erkannte Grzymała-Siedliecki die Bedeutung Wyspiańskis für das moderne polnische Theater und nannte ihn einen "Reformer des modernen Theaters".<sup>80</sup> Obgleich erst in den letzten Jahrzehnten der Schwerpunkt der Interpretation von Wyspiańskis Werk von der Ideenanalyse und biographisch-psychologischen Methode auf die formale Strukturanalyse überging, war die Auffassung vom dramatischen Schaffen des Dichters als einem primär theatralischen Kunstwerk durch Grzymała-Siedliecki und den Regisseur Leon Schiller<sup>81</sup> in ihren Veröffentlichungen vorbereitet. Allerdings gibt es innerhalb einer grundsätzlichen Übereinstimmung wiederum extreme Positionen. So spricht Aniela Żempicka im oben erwähnten Vorwort Wyspiański jeden Einfluß auf die zukünftige polnische Dramaturgie ab<sup>82</sup>, Jan Kott dagegen betont eben den ideellen und formalen Zusammenhang zwischen dem Theater Wyspiańskis und dem modernen polnischen Theater Witkacys, Mrożeks und Gombrowiczs.<sup>83</sup>

Auch in der frühen Kritik war die Anerkennung Wyspiańskis keineswegs einhellig, selbst nach der begeisterten Aufnahme des Dramas "Wesele". Was die eine Seite als genialen Ausdruck der literarisch-malerischen Doppelbegabung erkannte und als visionäres Theater enthusiastisch begrüßte, verwarf die andere Sei-

---

79 Adam Grzymala-Siedliecki: Wyspiański. Cechy i elementy jego twórczości. Warszawa 1909. S. 179.

80 Ebd. S. 185.

81 Siehe Kap.I.1. Anm. 10.

82 S.W., I, S. VIII

83 Jan Kott: Spektakel, Spektakel. München 1972, S. 96 ff.

te ebenso heftig als "barockes Kuriosum und schöpferische Konfusion" (dziwadeł baroku i konfuzji twórczej).<sup>84</sup> Die sprachlichen Freiheiten, die sich Wyspiański herausnahm und die wir geneigt sind ex post als Zeichen moderner Sprachschöpfung und neuer Funktionalität der Sprache zu interpretieren, stießen damals auf starke Kritik. So schrieb Józef Weyssenhoff in dem eben erwähnten Artikel:

Ein Meister des Worts sollte jedoch nicht den Vers verunstalten, sollte nicht die Grammatik verspotten und auf Wohlklang und dichterische Veranschaulichung pfeifen.<sup>85</sup>

In neuerer Zeit wird zu dieser Problematik meist Wacław Borowy zitiert, der von Wyspiański behauptete, er sei zwar ein großer Dichter, aber kein großer Schriftsteller (poeta - pisarz).<sup>86</sup> Diese Kritik deutet auf die Funktion hin, die Wyspiański der poetischen Sprache im Theaterkunstwerk zuwies, wo sie später als Ausdrucksmittel und erst sekundär als Darstellungsmittel eingesetzt wird.

Die moderne polnische Literaturwissenschaft und besonders die noch in den Anfängen steckende Theaterwissenschaft beschreitet bei der Analyse und Interpretation von Wyspiańskis Werk neue Wege. Sie verweist jenen subjektiv gefärbten, patriotischen Enthusiasmus, der den frühen Interpretationen gelegentlich den Blick getrübt hatte, an den Rand und räumt den formalen Fragen der Werkstruktur den angemessenen Platz ein. Aniela Żempicka verbindet mit der geistesgeschichtlichen Einordnung der Dramen Wyspiańskis den Versuch, seine modernen künstlerischen Ideen und Formexperimente im Kontext der gesamten europäischen Avantgarde zu beurteilen.<sup>87</sup> Dies scheint der Weg zu sein, um der Theater-

---

84 Józef Weyssenhoff in: Programy i dyskusje liter. S. 549.

85 Ebd. S. 547.

86 Wacław Borowy: Żazienki a "Noc listopadowa" Wyspiańskiego. 1918.

87 A.Żempicka: Wyspiański, pisarz dramatyczny. Idee i formy. Kraków 1973.

wissenschaft auch außerhalb Polens den Zugang zu einem Dramatiker und Theaterexperimentator zu öffnen, der in seiner Konzeption des monumentalen Theaters sowohl wichtige Elemente des modernen Theaters vorwegnahm, als auch, ein früher Vorläufer, die in den vierziger Jahren unseres Jahrhunderts aktuelle Wiederbelebung und Neudeutung des antiken Mythos auf der modernen Bühne bereits vollzogen hatte.<sup>88</sup> Um dieses Phänomen einem größeren Kreis verständlich zu machen, ist zunächst eine gründliche Analyse vor allem der formalen Struktur der einzelnen Stücke von Wyspiański vorzunehmen, um gegebenenfalls Grundstrukturen des Gesamtwerks aufzuspüren. Die Theaterwissenschaftlerin Irena Sławinska fordert eine Neuinterpretation des gesamten Werkes unter den modernen Gesichtspunkten der Werkstruktur und dabei eine Untersuchung des Gesamttextes, d.h. des Haupttextes und der Didaskalia, da bei Wyspiański zugunsten der Gesamtpartitur die Grenzen zwischen Haupt- und Nebentext oft völlig verwischt werden. Die Funktionen von Raum und Zeit, Wort und Bewegung und der precursorische Charakter der Benützung von Masken im Theater Wyspiańskis sollten erforscht und erkannt werden.<sup>89</sup> In der Jubiläumsnummer des "Pamiętnik Teatralny" von 1957 erschienen eine ganze Reihe von Aufsätzen, die sich mit diesen Themen befaßten, u.a. von Zbigniew Raszewski, Jean Fabre und Claude Backvis.

Von seiten der Literaturwissenschaft übte Jan Nowakowski Kritik an den unzureichenden Methoden der früheren Wyspiańskiinterpretation, die er eine eher "naive Exegese" nannte. Auch er sieht

---

88 Vgl. dazu den Aufsatz von Lesław Eustachiewicz: "Antyk Wyspiańskiego na tle porównawczym." In: Pam.Lit.LX, 1969/1. Eustachiewicz untersucht die sich durch die Jahrhunderte wandelnde Antikerezeption in der europäischen Literatur und Wyspiańskis Position in der Moderne.

89 Irena Sławinska: "Nowy teatr Wyspiańskiego". In: Zeszyty Naukowe Katolickiego Uniwers. Lubelsk., Rok XIII, Nr. 2, 1970. Dieselbe: O badaniu wizji teatralnej Wyspiańskiego. In: Pam. Lit. XLIX, 1958/1 u. 2.

in der Entdeckung grundlegender Strukturelemente, die für das Gesamtwerk relevant sind, Möglichkeiten einer einheitlicheren Deutung.<sup>90</sup> In einer Studie über die Bedeutung von Geschichte als Vision in den Dramen Wyspiańskis wies Nowakowski auf Wyspiańskis eher pessimistische Geschichtsinterpretation hin und bezeichnete seine Erkenntnis der "immanenten Amoralität" der Geschichte und der heroischen Einsamkeit des Einzelnen vor dem Antlitz dieser Geschichte als ein hellichtiges Erfassen der Grundprobleme unseres Jahrhunderts, seiner Kunst und seiner Geschichte.<sup>91</sup>

Der Warschauer Theaterwissenschaftler Zbigniew Osiński knüpft in seinem 1972 erschienenen Buch "Teatr Dionizosa" die Verbindung zwischen dem mythischen, visionären Theater Wyspiańskis, dem monumentalen Theater und dem modernen polnischen Theater Grotowskis und Świnarskis. Diesem Vergleich kann wohl zugestimmt werden, denn auch der modernen Weiterentwicklung des visionären Theaters liegt der Gedanke an eine Universalität der Welterfahrung zugrunde, das Bestreben auf das kollektive Bewußtsein einzuwirken. So wird die Form des monumentalen Theaters mit ihrer Struktur der Mehrschichtigkeit, der Auflösung von Raum und Zeit in mythische Dimensionen und ihrem integrierenden Einsatz aller Kunstmittel, zum Ausdruck für die Vermittlung gültiger Wahrheiten an den modernen Zuschauer. Welche Diskrepanz dabei heute zwischen Anspruch und Verwirklichung klafft, beleuchtet am besten der Hinweis auf die Exklusivität des "Teatr Laboratorium" Grotowskis, das schon räumlich nur auf wenige Zuschauer zugeschnitten ist, während bei Wyspiański die Monumentalität sich nicht nur auf die Dramenstoffe bezog, sondern auch durchaus

---

90 Jan Nowakowski: Wyspiański. Studia o dramatach. Kraków 1972. S. 7 f.

91 Ebd. S. 180-197.

räumlich gemeint war.<sup>92</sup> Das Monumentaltheater für die Massen war aber eine Modellform des Theaters, die einer zukünftigen Zeit angemessen war, die Kommunikation und Kollektivierung zu Schlagworten erhob.

Ist die Interpretation von Wyspiańskis Werk in der polnischen Literaturkritik umstritten und unterlag sie in frühen Kritiken oft subjektiven Kriterien, so kann man von einer Interpretation außerhalb Polens nicht sprechen, da eine Rezeption der Werke Wyspiańskis im Ausland kaum stattfand.<sup>93</sup> Die wenigen Kurzinterpretationen in einschlägigen Handbüchern befriedigen wenig, da beim Benutzer keine Kenntnis der Dramen vorausgesetzt werden kann. So übernahm Heinrich Kunstmann in seinem Buch "Moderne polnische Dramatik" die bekannte Charakteristik Jean Fabres vom Schaffen Wyspiańskis als einem "in der Struktur barocken, im Geist romantischen, in Form und Technik symbolischen".<sup>94</sup> Das ist ein pauschales Urteil, das sich kaum an einem Drama tatsächlich verifizieren läßt. Wenn Heinrich Kunstmann die Bezeichnung "präexpressionistisch" hinzufügt, so ist auch damit nur ein Teilaspekt des Werkes angedeutet.

Nur um auf die Verwirrung der Begriffe hinzuweisen, sei noch Wilperts "Lexikon der Weltliteratur" erwähnt, wo Wyspiański als "Hauptvertreter der polnischen Neoromantik" bezeichnet wird.

---

92 1905, als Wyspiański zu Projekten für die Neugestaltung der Burganlage des Wawel in Krakau herangezogen wurde, plante er auch ein großes Freilichttheater nach antikem Vorbild, das jedoch nicht gebaut wurde. Vgl. Kap. II. 2. S. 86.

93 Im preußischen Teilungsgebiet waren die Stücke Wyspiańskis verboten, im russischen unterlagen sie einer scharfen Zensur. 1909 wurden zwei Dramen ins Deutsche übersetzt. Später begann Wilhelm Feldmann mit der Herausgabe der Werke in deutscher Sprache. 1918 erschien der erste Band; bald darauf starb Feldmann, und sein Plan wurde nicht verwirklicht. Eine Auswahl von Dramen in russischer Sprache erschien 1963 in Moskau, herausgegeben von Boleslav Rostockij. Sonst gab es nur sporadische Übersetzungen oder Aufführungen in Europa.

94 Siehe: Jean Fabre: "Wyspiański i jego teatr". In: Pam. Teatr. VI, 1957, z. 3-4 S. 378 ff. Sowie: Heinrich Kunstmann: Moderne polnische Dramatik. Köln 1965. S. 31.

Dietger Langer versucht, die Entwicklung des dramatischen Werkes von Wyspiański als "Übergang vom historischen zum expressionistischen Drama" zu interpretieren.<sup>95</sup>

Die einzige umfangreichere Publikation von Bedeutung, die außerhalb Polens verfaßt wurde, stammt von Claude Backvis und trägt den Titel "Le dramaturge Stanislas Wyspiański". Sie ist 1952 erschienen, aber bereits in den dreißiger Jahren konzipiert. Backvis verarbeitete die wichtigste in Polen erschienene Literatur zu Wyspiański, was schon ein bedeutender Schritt auf dem Weg zur Rezeption des Werkes in der westlichen Literaturwissenschaft gewesen wäre. Allerdings maß Backvis das dramatische Konzept Wyspiańskis an den Dramen Słowackis und verlor über diesem Vergleich das eigentliche Thema aus dem Auge.

Um ein literarisches, ja jedes künstlerische Werk, in den historischen und ideengeschichtlichen Rahmen einer Epoche einzuordnen, bietet sich ein vielerprobtes Mittel an - nämlich die Einflüsse aufzudecken, denen der Künstler diese und jene Idee, dieses und jenes Formelement verdankt. Jeder Mensch ist einer Fülle von Einflüssen ausgesetzt, die er von Jugend an aufnimmt und verarbeitet. Die Überbetonung und Überschätzung der Einflüsse von außen auf das Werk des Künstlers führt aber gelegentlich dazu, daß dem Künstler nur wenig Individualität und seinen künstlerischen Entdeckungen wenig Originalität zugestanden werden. Auch im Falle Wyspiańskis zeitigt ein solches Vorgehen manchmal eigenartige Ergebnisse. So zum Beispiel, wenn Zdenka Markovič in seiner Dissertation über den Begriff des Dramas bei Wyspiański (Zagreb 1915) zu dem Schluß kommt, daß die Entwicklungsstufen des Künstlers "fast ausschließlich durch Lektüre bedingt" seien.<sup>96</sup> Dies ist schon im Hinblick auf den Lebenslauf Wyspiańskis eine zumindest einseitige Interpretation. Außerdem könnte man auch umgekehrt argumentieren, daß Wyspiański trotz

---

95 Dietger Langer: Grundzüge der polnischen Literaturgeschichte. Darmstadt 1975. S. 132.

96 Zdenka Markovič: Der Begriff des Dramas bei Wyspiański. Dissertation. Zagreb 1915. S. 1 ff.

umfangreicher Lektüre in der Konzeption seiner Dramen einen eigenen Weg einschlug, für den es damals eben kein Vorbild gab.

Auch eine der ersten umfangreichen und wichtigen Arbeiten über Wyspiański, Tadeusz Sinkos "Antyk Wyspiańskiego" (1916), eine grundlegende philologische Untersuchung, die für jede Einzelanalyse noch heute unentbehrliches Material bietet, birgt die Gefahr in sich, über dem Nachweis von Quellen und Einflüssen die geniale Eigenleistung des Theaterkünstlers Wyspiański zu vergessen. Der Benutzer dieser Arbeit wird gezwungen, das Werk des Dichters aus dem Netz der Einflüsse zu befreien und unbefangen nach den originellen Ideen zu fragen. Trotzdem kann es gerade bei Wyspiański, dessen Werk sich der Interpretation so schwer erschließt, nützlich sein sich zu vergegenwärtigen, welche wesentlichen, unbestreitbaren Anregungen vom Künstler bewußt aufgenommen und verarbeitet wurden und sich deutlich in seinem Werk feststellen lassen. Im folgenden Abschnitt soll versucht werden, die wichtigsten geistigen und künstlerischen Vorbilder Wyspiańskis zu nennen und ihre Wirkung zu erläutern.

#### I.4. WYSPIAŃSKI ZWISCHEN TRADITION UND AVANTGARDE

##### 4.1. WYSPIAŃSKI UND MATEJKO

Wenn bei der Untersuchung der Einflüsse, die Wyspiańskis Schaffen mitbestimmt haben, an erster Stelle sein Lehrer an der Krakauer Akademie, der Historienmaler Jan Matejko, genannt wird, so geschieht dies deshalb, weil Wyspiański die erste künstlerische Ausbildung Matejko, also einem Maler, verdankt. In der Werkstatt seines Vaters, der Bildhauer war, begegnete der junge Wyspiański zum ersten Mal seinem späteren Lehrer, und wie stark die Atmosphäre der bildenden Kunst auf ihn gewirkt hat, läßt ein Gedicht aus dem Jahre 1903 erkennen<sup>97</sup>:

---

97 S.W., XI, S. 148. Das genaue Datum steht nicht fest.

Des Vaters Werkstatt lag am Fuß des Wawel,  
 Ein großer, weißer, hochgewölbter Saal -  
 Tote Figuren lebten hier in dichtgedrängter Zahl  
 Als kleiner Junge weilte oft ich dort - was ich empfand,  
 Hab später ich in die Gestalten meiner Kunst gebannt ...

Obwohl Wyspiański sich von Kind an für das Theater begeisterte, obwohl er schon in seiner Jugend ein leidenschaftlicher Besucher von Schauspiel und Theater war - vor der dramatischen Begabung wurde die plastische Begabung entdeckt und gefördert. Schauen und bildlich darstellen lernte der zukünftige Künstler des Theaters also vor seiner intensiven Beschäftigung mit dem dramatischen Text. Wenn sich Wyspiański während seines Aufenthalts in Paris auch rasch vom historischen Realismus seines Lehrers entfernte und sich dem Stil des frühen Art Nouveau<sup>98</sup> zuwandte, blieb er der historischen und nationalen Komponente im Werk Matejkos stets verbunden. Der historische Monumentalismus des Meisters übertrug sich, modifiziert und mit modernen Stilmitteln, auf die künstlerische Konzeption des Schülers, der 1889 von Matejko bei der Renovierung der Marienkirche als Mitarbeiter beschäftigt wurde. Wyspiański lernte dort die künstlerische Gestaltung großer Flächen zu beherrschen. Es ist wohl kaum der Einfluß zu unterschätzen, den das Studium monumentaler architektonischer Raumwirkungen für den späteren Initiator einer nationalen Monumentalbühne hatte. Wie Matejko fühlte sich auch Wyspiański der eigenen Nation gegenüber verantwortlich, und die Darstellung bedeutender historischer Ereignisse war für beide das Mittel ihrer Einflußnahme auf das nationale Bewußtsein.

Monumentalität kennzeichnet nicht nur das Bühnenwerk Wyspiańskis, sondern auch die damals aufsehenerregend modernen, expressionistischen Kirchenfensterentwürfe, die leider nur zum Teil ausgeführt wurden, weil sie vor allem von kirchlicher Seite auf Unverständnis stießen.

---

98 In Paris traf Wyspiański mit Gauguin zusammen, in dessen Atelier er eine Zeitlang wohnte, aber auch mit Alfred Mucha, dem Vertreter des tschechischen Jugendstils. Die Arbeiten der Nabis und Puvis de Chavannes bewunderte er. Daß er die englischen Präraffaeliten kannte, beweist die Erwähnung von Burne-Jones in dem Drama "Wesele".

In der Vorstellungswelt Wyspiański hinterließen die Bilder Matejkos unauslöschliche Eindrücke, und bezeichnenderweise war der erste Versuch des zukünftigen Bühnendichters ein dramatisches Fragment "Batory pod Pskowem", angeregt durch eines der berühmtesten Bilder Matejkos mit diesem Titel. In der ersten Szene des letzten dramatischen Werkes Wyspiański, den dramatischen Szenen "Zygmunt August", ist in der Bühnenanweisung angedeutet, daß sich die Dekoration an dem Gemälde Matejkos "Zygmunt August i Barbara" orientieren sollte. Für die Aufführung von "Wesele" wählte Wyspiański nicht nur Bilder Matejkos als Wandschmuck für das Hochzeitszimmer, sondern transfigurierte Gestalten aus Gemälden Matejkos in "dramatis personae" und belebte sie durch das dichterische Wort. Dies ist nur ein Beispiel für die spezifische Gestaltungsweise Wyspiański, die durch seine Doppelbegabung bedingt war. Tadeusz Makowiecki bezeichnet in seinem Buch "Poeta-malarz" diese gegenseitige Durchdringung der beiden Begabungen als "Interdependenz" (współzależność) von Poesi und Malerei.<sup>99</sup> Er weist besonders darauf hin, daß oft die gleichen Themen gleichzeitig dichterisch und malerisch von Wyspiański gestaltet werden.

#### 4.2. EINFLÜSSE RICHARD WAGNERS

Zu den verbalen und plastischen Gestaltungsmitteln des Theaterkünstlers treten noch die musikalischen hinzu. Daß Richard Wagners Konzeption des Gesamtkunstwerks und der monumentalen Nationalbühne Wyspiański beeindruckte<sup>100</sup> und auch nachdrücklich zu eigenen Versuchen in dieser Richtung inspirierte, ist von Wyspiański's Fähigkeit zu vielseitiger künstlerischer Realisation einer Idee her verständlich. Der Jugendfreund Wyspiański's, Stanisław Estreicher, berichtet in seinen Erinnerungen von dem

---

99 Tadeusz Makowiecki: Poeta-malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim. Warszawa 1935. Kap. III.

100 Wagner war in Polen auch als Verfechter der "polnischen Sache" und als Komponist der Ouvertüre "Polonia" populär.

starken Eindruck, den Wagners Musikdramen auf Wyspiański machten. Er deutete an, daß unter dem Einfluß Wagners der Künstler den ersten Schritt vom Maler zum Dramatiker vollzog.<sup>101</sup> Die frühen dramatischen Versuche - bezeichnenderweise Libretti - zeigen bis in Einzelheiten diesen Einfluß. Das bekannteste Beispiel sind die Unterwasser-Szenen in "Legenda I", die an "Rheingold" erinnern. Aber schon das erste Drama, das aufgeführt wurde, "Warszawianka" 1898, hat nichts mehr mit Wagner gemein, es sei denn den "leitmotivischen" Einsatz der Musik, die als gleichberechtigte Komponente in das Stück integriert ist. Die Konzeption der Zusammenwirkung von Wort, Bild und Musik ist bei Wyspiański eine vollkommen eigenständige. Musik und Bild werden in das Wort hineingenommen und können aus dem Text jederzeit entwickelt werden. Wyspiańskis Theater ist das Gesamtkunstwerk, wie es vom Dramatiker und Maler her begriffen wird und nicht primär vom Musiker wie bei Wagner. Man muß außerdem in Betracht ziehen, daß das Bedürfnis der Zeit nach der "Erlebniseinheit", wie es Hans Hofstätter nennt,<sup>102</sup> sich allgemein in der Form des Gesamtkunstwerkes manifestieren wollte. Die ganze Bewegung des Jugendstils ist dafür ein Beispiel. So betrachtet war Wyspiański kein Epigone Wagners, sondern die Tendenzen der Zeit und sein eigener Wunsch, eine Nationalbühne zu begründen, ließen ihn bei Wagner verwandte Vorstellungen finden. Im übrigen war das Repertoire von Oper und Theater, das Wyspiański in Krakau, Paris und München gesehen hatte, wobei er der Oper oft den Vorzug gab, breit gefächert. Es reichte von der antiken Tragödie über die französische Klassik bis zu Ibsen, von Mozart bis Verdi und Wagner.<sup>103</sup> Die Oper bietet mit ihrer unbekümmerten Mischung von Gattungen und Kunstformen dem Theaterkünstler ein weites Expe-

101 Wyspiański w oczach współczesnych. Kraków 1971. S. 203.

102 Hans H. Hofstätter: Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei. Köln 1963. S. 31.

103 Siehe: Barbara Kocówna: Wyspiański - człowiek teatru. Materiały. In: Pam. Teatr. VI, 1957, z. 3-4, S. 606 ff.

rimentierfeld. Das Musikdrama ist episch angelegtes Drama. Zu den Versuchen, das Gesamtwerk in Form des Musikdramas zu verwirklichen, gehören ebenso die Zusammenarbeit Hofmannsthals mit Richard Strauß wie Brechts Opern und "Musicals" oder Experimente in unserer Zeit (z.B. die Zusammenarbeit Bachmann-Henze). Viktor Brumer berichtet über die Absicht Wyspiańskis "eine polnische Oper zu schaffen, die bei Moniuszko noch ganz in den Anfängen steckt."<sup>104</sup> Die späteren Dramen lassen von dieser Absicht wenig mehr erkennen. Es bleibt aber die Rhythmisierung des dramatischen Textes, eine Musikalität der gesamten Struktur und einzelne opernhafte Elemente wie der Wechsel von Prosa, Lied, Chor und Tanz. Hätte Wyspiański allerdings seinen Richard Strauß gefunden, so könnte man annehmen, daß er auch die Idee eines Musikdramas im engeren Sinn wieder aufgenommen hätte.

#### 4.3. DIE REZEPTION NIETZSCHES. DIE ANTIKE

Es gab in Polen eine lebhaftere Rezeption der Gedanken Nietzsches, die begünstigt wurde durch die politische und geistige Unterdrückung. Im Bann nutzloser Träume und falscher Utopien schmachtete die avantgardistische Jugend nach der befreienden Tat. Der Realismus und die moderne Psychologie betonten nur die Schwäche und Kleinheit des Menschen. Deshalb konnte die Idee vom "Übermenschen" solche Anziehungskraft gewinnen. Inwieweit Wyspiański die Werke Nietzsches gelesen hat, ist nicht geklärt<sup>105</sup>; mit den Grundgedanken war er auf jeden Fall vertraut. Die philosophischen Probleme seiner Dramen spiegeln die Auseinandersetzung mit Nietzsche; wesentliche Elemente wurden von Wyspiański aufgenommen und verarbeitet. So ist die Idee der "ewigen Wiederkehr" ein Motiv in vielen seiner Dramen und prägte auch sein per-

---

104 Ebd. S. 609.

105 Siehe: A. Żempicka: W. Piszcz dramatyczny. S. 101 ff. (Fragen des Nietzscheanismus).

sönliches Weltverständnis.<sup>106</sup> Die Relativierung des Wertsystems im Kampf um das Überleben der Völker wurzelt ebenso in der Philosophie Nietzsches wie die Verherrlichung des sich stets erneuernden Lebens.

Wyspiański, der inmitten eines Volkes lebte, das sich im Zustand politischer Ohnmacht befand, wurde durch seinen Auftrag als "wieszcz" selbst in die Rolle eines "Übermenschen" gedrängt. Dazu kam seine eigene körperliche Schwäche, der er wahrhaft übernatürliche Kräfte entgensetzte. So läßt es sich erklären, daß er inmitten von Lethargie und Resignation zum Verkünder der Tat wurde, und so entstand gerade in einem kleinen Volk der Gedanke eines monumentalen Theaters.

Innerhalb des philosophischen Weltbildes, das Nietzsche entwarf, übte seine aus dem Geist des Künstlers, nicht des Philosophen geborene Neuinterpretation der Antike auf Wyspiański besondere Faszination aus. Wyspiański hatte nicht nur eine gründliche humanistische Bildung erhalten, sondern die Antike war ihm zeit seines Lebens eine Quelle künstlerischer Anregung und zugleich Element des eigenen Denkens und Lebens. Griechenland blieb für ihn immer "die Herrin seiner Träume"<sup>107</sup>. Nietzsches Auffassung vom Griechentum, die dem Winckelmannschen Ideal der "edlen Einfalt und stillen Größe" die Dialektik von Rausch und Traum, von Einheit und Vielfalt, von dionysischem Entsetzen und seiner Bändigung durch die "heilkundige Zauberin, die Kunst"<sup>108</sup> entgensetzte, ermöglichte dem modernen Künstler eine erneute Rezeption der Antike und des mythischen Stoffes. Das "immer von neuem wieder spielende Aufbauen und Zertrümmern der Individualwelt"<sup>109</sup>

---

106 In der Idee der "Palingenese" überlagern sich bei Wyspiański wohl Vorstellungen der griechischen Philosophie und des christlichen Auferstehungsgedankens mit Nietzsches Glauben an die Unzerstörbarkeit des Lebens. Auch der Einfluß von Słowackis "Król Duch" ist hier spürbar.

107 Okońska: St. Wyspiański. S. 215. Okońska zitiert aus einem Brief Wyspiańskis an Karol Maszkowski.

108 Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Werke. Berlin 1972. Bd. III. 1, S. 53.

109 Ebd. S. 150.

konnte auch für das neue Jahrhundert zu einem Thema für die künstlerische Gestaltung werden. Das Erlebnis der Zerrissenheit und das Verlangen nach Einheit kennzeichnen den modernen Helden und so wird er in den alten Mythos als neues Bild integriert. Im Antagonismus von Selbsterfahrung und Welterfahrung wird der Mythos neu gedeutet. Die Bilder der Götter verblassen, die Lebensphilosophie stellt das menschliche Individuum in den Mittelpunkt ihrer Betrachtung. Die Psychologie findet in der Mythologie alle Urformen menschlichen Verhaltens vorgebildet und sieht in den Göttern Projektionen der menschlichen Seele. Die Helden von Wyspiańskis antiken Dramen sind tragisch als Erkennende. Nicht ihr Scheitern ist tragisch, nicht ihre Konfrontation mit ewigen Gesetzen des Seins, sondern ihre Einsicht in diese Gesetze. Es ist die Einsicht in die Notwendigkeit der eigenen Vernichtung, und die Versöhnung liegt auch eben in der Einsicht des Helden, daß, wie Nietzsche sagt, "das ewige Leben des Willens durch seine Vernichtung nicht berührt wird"<sup>110</sup>. So endet die "Achilleis" bei Wyspiański nicht mit dem Tod des Achill, sondern mit der Apotheose der Helena-Aphrodite als Sinnbild der ewigen Wiedergeburt von Schönheit (Kunst) und Liebe (Leben).

Jan Nowakowski spricht in seinen Studien über die Dramen Wyspiańskis von der Auflösung komplexer Mythen durch den Dramatiker und von der Neuerschaffung mythischer Komplexe durch eine eigenwillige Psychoanalyse.<sup>111</sup> Wyspiański konzipiert in der geistigen Nachfolge Nietzsches den Helden, der über die Menge hinauswächst<sup>112</sup>; aber er läßt Nietzsche weit hinter sich in der Konzeption des Mythos der Masse, des Kollektivs. Dem individuellen Schicksal gesellt sich untrennbar das Schicksal des Volkes, dem

---

110 Ebd. S. 104.

111 Jan Nowakowski: *Studia o dramatach*. S. 7 ff.

112 Hektor ist der Mensch, "der über die anderen hinauswuchs": S.W. VII, S. 11. Achill ist, nach den Worten von Priamos, "über die andern hinausgewachsen mit göttlicher Seele": S.W., VII, S. 150.

der Held zugehört, und der Dramatiker gestaltet eben dieses komplexe Verhältnis. "Die antiken Motive" - schrieb Lesław Eustachiewicz -

waren für Wyspiański ein Instrument künstlerischer Erkenntnis, mit Hilfe dessen er ebenso zum Unterbewußtsein des individuellen Lebens vorstieß wie zum Überbewußtsein des kollektiven Lebens. Seinem Interesse fern lag der mittlere Bereich - der alltäglichen Psychologie und der naturalistischen Aesthetik. Eben den Weg aber, den er einschlug, beschritt in den folgenden Jahrzehnten das europäische Drama.<sup>113</sup>

Für Wyspiański lag der Begriff des Kollektiven im Volk, in der Nation beschlossen. Zum Begriff der Gesellschaft drang er noch nicht vor. Dies blieb dem Theater des zwanzigsten Jahrhunderts vorbehalten. Was der Theaterwissenschaftler Christoph Trilse in Bezug auf Brecht schrieb, nämlich, daß das Aufgreifen antiker Stoffe durch Bertolt Brecht "das Provozieren seiner Zeit und das Vermitteln von Einsichten zum Ziel gehabt hat, primär die Aktualität"<sup>114</sup>, läßt sich allgemein auf die Dramatiker unseres Jahrhunderts übertragen, die antike Stoffe gestaltet haben. Ebenso aber auch auf Wyspiański, und dies macht seine moderne Auffassung augenfällig. Gerhart Hauptmanns "Bogen des Odysseus" und Emile Verhaerens "Helène de Sparte", aber auch Hugo von Hofmannsthals "Elektra" sind großartige dramatische Gesänge vom Los den Einzelnen. Doch wird noch nicht die kühne Übertragung der Fabel in die zeitgenössische Situation geleistet, wie sie Wyspiański angesichts des Schicksals seiner eigenen Nation in seinen Dramen vornahm. In der dramatischen Darstellung der Wechselbeziehung zwischen Individuum und Masse liegt Wyspiańskis Stärke. Sie entfaltete sich erst in den späteren Dramen wie "Achilleis", um bei den Stücken mit antiker Thematik zu bleiben. Die Zeichnung einer Einzelfigur wie in dem Frühwerk "Meleager" gelang ihm nicht so gut. Vielleicht liegt

113 L. Eustachiewicz: Antyk Wyspiańskiego. In: Pam.Lit. LX, 1969, 1, S. 21.

114 Christoph Trilse: Antike und Theater heute. Berlin 1975. S. 92.

der Grund für die negative Einschätzung Claude Backvis' daß Wyspiańskis Charaktere Skizzen seien, daß es ihm "in beschämender Weise an Interesse für den Menschen mangle",<sup>115</sup> in dieser engen Verquickung von individuellem und kollektivem Bewußtsein in der dramatischen Darstellung. Seinen Höhepunkt findet dieses Streben nach einem totalen Erfassen menschlicher Wirklichkeit innerhalb einer sich zum Mythos formenden Geschichte in den Dramen ohne individuellen Helden wie "Noc listopadowa", "Wesele" oder "Akropolis".

In den homerischen Epen fand Wyspiański den Stoff für die monumentale Gestaltung individueller Schicksale, die eingebettet sind in den großen Strom des kollektiven Schicksals. 1896 begann Wyspiański mit dem Entwurf von Illustrationen zur "Ilias", deren erstes Buch sein Freund Rydel ins Polnische übersetzt hatte. Er übernahm aber nicht die traditionell-klassische Auffassung der Homerischen Helden, sondern er schuf frische, lebendige Gestalten mit volkstümlichen Zügen und zeichnete sie in der dekorativen Linienführung des Jugendstils. Hier war schon die Übertragung der antiken Welt in die zeitgenössische vorbereitet, die später in den iliadischen Dramen ihren dichterischen Ausdruck fand.

Die Darstellung des mythischen Zyklus ließ sich nicht in die Form der klassischen Tragödie zwingen. Ein Brief Wyspiańskis an Rydel zu Beginn der neunziger Jahre zeugt noch von seiner ursprünglich engen Auslegung der traditionellen Dramentheorie. Die Handlung des Dramas soll sich an einem Tag abspielen, ohne diese Einheit kann er sich das Drama nicht vorstellen: "Griechenland und nochmals Griechenland, was dies anbetrifft."<sup>116</sup> Als

---

115 Claude Backvis: "Teatr Wyspiańskiego jako urzeczywistnienie polskiej koncepcji dramatu." In: Pam. Teatr., VI, 1957, 3/4 S. 405 ff.

116 Siehe: A. Żempicka: Vorwort zur Gesamtausgabe. S.W., I, S. XXII.

er zehn Jahre später den Stoff der Ilias in sechszundzwanzig szenischen Bildern zu einem großen epischen Drama komponierte, modifizierte er diese Ansicht. Obgleich Wyspiański in den beiden Stücken mit zeitgenössischer Thematik aus dem Alltagsleben des polnischen Dorfes, "Kłątwa" und "Sędziowie", die Geschlossenheit und dramatische Einheit der klassischen Tragödie nachahmte, löste er sich in seinen bedeutendsten Theaterwerken formal vom antiken Vorbild. Schon in Wyspiańskis frühen Bearbeitungen antiker Stoffe verlor der Chor an manchen Stellen die Funktion als feierlicher, unpersönlicher Betrachter und Kommentator und wurde zur erregten Stimme des Volkes, wurde wichtig vor allem als Träger der Bewegung, als ein bildhaftes Element.

In den späteren Dramen löste sich Wyspiańskis Rezeption der Antike von der psychologischen Transkription vorgegebener Motive und Stoffe. Der antike Sagenkreis war nur mehr eine der Quellen, aus denen er schöpfte, um im modernen Zuschauer "den Gedanken zu erwecken und den Geist zu erschüttern".<sup>117</sup> Als phantastisch tut Hanna Filipowska in ihrer Dissertation "Wśród bogów i bohaterów" die Interpretation der "Achilleis" durch den Regisseur Viktor Brumer ab, der in "Achilleis" das plastische Abbild des großen Geistes der polnischen Nation sah. Aber gilt nicht auch hier, was Wyspiański von Hamlet sagt: Das Problem des polnischen Hamlet ist: - was gibt es in Polen zu bedenken?<sup>118</sup>

#### 4.4. WYSPIAŃSKI UND DIE POLNISCHE ROMANTIK

Daß Wyspiański mit den polnischen Romantikern vertraut war, muß man bei einem gebildeten Polen nicht besonders erwähnen. Diese Lektüre gewinnt aber durch die Tatsache Gewicht, daß er sich in vielen seiner Stücke mit der polnischen Romantik polemisch auseinandersetzte, wobei ihn besonders mit Adam Mickiewicz

---

<sup>117</sup> S.W., VII, S.7.

<sup>118</sup> S.W., XIII, S. 63.

eine Art von Haß-Liebe verband, die einmal dem einen und dann wieder dem anderen Gefühl Übergewicht verlieh. Einerseits ist vor und nach Wyspiański kein polnischer Dramatiker in seinem Werk dem Idealbild des slavischen Dramas, wie es Mickiewicz in seiner 16. Pariser Vorlesung 1843 beschrieben hatte, so nahe gekommen.<sup>119</sup> Andererseits war es die Faszination durch die Philosophie der Tat und sein nationales Engagement, die Wyspiański den Messianismus, der das Erdulden von Leiden zur Voraussetzung der Erlösung Polens machte, leidenschaftlich ablehnen ließ. Er inszenierte Mickiewiczs Drama "Dziady" und setzte dem romantischen Dichterpropheten ein Denkmal in den zwölf Szenen des Versdramas "Legion". In einem anderen Drama, in "Wyzwolenie", verurteilte Wyspiański in der Gestalt Mickiewiczs die Poesie selbst, verfluchte er den Genius der Kunst, wenn er sich den Anforderungen des Lebens widersetzt. Nur das Wort, das zur Tat wird, kann erlösen - nur dieses Wort konnte der vierte Dichterprophet Polens anerkennen.

Das ambivalente Verhältnis Wyspiańskis zur polnischen Romantik macht es schwer, ihn uneingeschränkt einen "Neoromantiker" zu nennen, zumal auch formal der Vergleich mit den Romantikern nicht ganz zutreffend ist.

Man kann sich vorstellen, daß Wyspiański, als er ein großes Amphitheater für die Aufführung seiner Dramen konzipierte, auch Mickiewiczs Erkenntnis bedacht hatte, daß nur ein Theater wie der französische Cirque olympique den modernen Ansprüchen gerecht werden könnte, "Massen des Volkes, welche heute eine so wichtige Rolle im sozialen Leben spielen"<sup>120</sup> auf die Bühne zu bringen. Erst gegen Ende des Jahrhunderts vollzieht sich allerdings die Wandlung vom idealistisch-revolutionären Begriff des Volkes zu seiner Definition als Masse.<sup>121</sup> Wyspiański aber

---

119 A. Mickiewicz: Vorlesungen über slawische Literatur und Zustände. 3 Bd. Leipzig 1849. S. 212 ff.

120 Ebd. S. 219.

121 Vgl.: Wörterbuch der Soziologie. Hrsg. Wilh. Bernsdorf. Stuttgart 1969. S. 248 ff und S. 666 ff.

schwankt noch zwischen der romantischen Auffassung des Volksbegriffs und einer Ernüchterung, die den Wunsch nach einer neuen Form der Aufklärung im zwanzigsten Jahrhundert entstehen ließ. Das monumentale Theater Wyspiański ist modernes Aufklärungstheater, auch wenn es Anleihen in Idee und Form bei den polnischen Romantikern macht.

Die lose Szenenfolge in Mickiewiczs "Dziady" und die willkürliche Mischung verschiedener literarischer Gattungen in diesem Werk haben Wyspiański zweifellos inspiriert. Der von Mickiewicz geforderte Erzähler, das heißt der Dichter als Interpret seines Textes, wurde von Wyspiański in seinen Stücken in Form gereimter Prologe und Bühnenanweisungen verwirklicht, die eine klare Trennung von gesprochenem Haupttext und interpretierendem Nebentext verhindern. Hier haben wir es aber mit einer Eigenart des epischen Theaters zu tun, die - beispielsweise auch bei Shakespeare (Heinrich V!) - ein Element der Desillusionierung und damit der Einwirkung auf das Bewußtsein des Publikums ist. Bei Brecht erfuhr diese gezielte Einwirkung auf das Bewußtsein des Zuschauers eine ideologische Rechtfertigung. Verfremdung, die Übertragung des Naheliegenden ins Ungewöhnliche, ist ein anderes Mittel des epischen Theaters. Mickiewicz hatte die Absicht, Himmel und Erde, Göttliches und Irdisches auf der Bühne in Einklang zu bringen und so dem Verlangen des slavischen Publikums nach lebendiger Anschauung zu entsprechen. Aber was für Mickiewicz die alten "Geister" sind, mit denen das Volk geheimnisvolle Zwiesprache hält, wird für Wyspiański zum Geist, wie er in "Achilleis" beschworen wird: "Der Geist erwacht".<sup>122</sup> Die Erscheinungen der "Geister" in "Wesele" sind Erweckung des Bewußtseins, die sich auf den Zuschauer übertragen soll. Wenn auch der scheinbar lose Aufbau und epische Formelemente auf das romantische Drama zurückweisen, so liegt das Fragmentarische, das ein Kennzeichen der Romantik ist, nicht in Wyspiańskis künstlerischer

---

122 S.W., VII, S. 43.

Absicht. Die Bändigung der Einzelszenen durch eine übergreifende Ordnung ist ein Prinzip, das in allen dramatischen Versuchen Wyspiański spürbar ist.

Daß die Episierung des Dramas im neunzehnten Jahrhundert nicht nur einen formalen, sondern auch einen philosophisch-soziologischen Aspekt aufweist, stellt Wacław Kubacki in einer Studie über das romantische Drama in überzeugender Weise dar.<sup>123</sup> Ausgehend von Shaftesbury, der an Platon anknüpfte und die Entstehung der Tragödie aus dem Homerischen Epos ableitete und damit die Möglichkeit einer Gattungsmischung vorbereitete, hebt Kubacki die Bedeutung der Abhandlung von Friedrich August Wolf "Prolegomena ad Homerum" (1795) hervor. In der sogenannten Liedertheorie stellte Wolf die Behauptung auf, daß Homers Epen eine Sammlung von ursprünglich selbständigen Liedern zu einem bestimmten Themenkreis seien und warf mit Hinweis auf die Analogie mit den germanischen Heldenepen das Problem des "Volksepos" auf. Obwohl seine Theorie umstritten war, sind in Wolfs Arbeit - nach Ansicht Kubackis - zwei wesentliche Fragen des künftigen Dramas angesprochen, die im romantischen Drama bereits aufgegriffen werden: die lose Komposition und das epische Element als Ausdruck des Volkshaften, Kollektiven im Gegensatz zum Individuellen, das sich im dramatischen Element darstellt. Mickiewicz kannte Wolfs Arbeit, und Kubacki weist auf deren Bedeutung für Mickiewiczs Dramenkonzeption hin. Wesentlich ist u.a. das Auftreten der Volksmassen auf der Bühne als Abbild einer mit der epischen Form verbundenen Weltsicht.

Wenn Wyspiański in seinem Entwurf des monumentalen Theaters an die polnischen Romantiker - notabene als Verfasser epischer Dramen - anknüpft, so ist wohl in erster Linie die Bedeutung der Massenszenen in seinen Dramen zu nennen. Sie werden von ihm nicht nur in der Funktion bewegter Bildelemente eingesetzt, sondern auch als Träger bestimmter Ideologien. Beide Funktionen

---

123 Wacław Kubacki: Dramat romantyczny. In: Pam. Lit. XLI, 1950. S. 373-407.

sind am Beispiel der Griechen und Trojaner in der "Achilleis" besonders klar zu erkennen.

Kubacki bezeichnet als den "Helden" des dritten Teils der "Dziady" die polnische Jugend, ja die ganze Menschheit.<sup>124</sup> Auch Wyspiański reduziert in seinen Dramen den individuellen Helden oder eliminiert ihn vollständig, wie zum Beispiel in "Wesele". Dort ist die Hochzeit des Dichters mit der Bauerntochter nur der Anlaß, um die unerfüllte mystisch-nationale und zugleich real-politische Vereinigung der polnischen Intelligenz mit dem Bauerntum darzustellen und ihre Absurdität zu enthüllen.

In der Vermischung der epischen und der dramatischen Gattung tritt notwendig auch eine Verflechtung von individuellem und kollektivem Schicksal ein. Das Drama öffnet sich, nimmt die breitere Thematik des Epos in sich auf und verändert sich grundlegend. In dem Maß, in dem sich die äußere tektonische Struktur des Dramas in eine fließende Folge von Szenen auflöst, wird aus der inneren Struktur klarer Konfrontation eine Mehrschichtigkeit von Themen und zeit-räumlichen Bezügen. Auch die Figur des Helden wird dabei verändert. In einem romantischen Drama wie Słowackis "Kordian" ragt der Held noch in weltschmerzlicher Überlegenheit über die Menge hinaus und wird aus den großen kollektiven Wandlungsprozessen ausgeschlossen. Im modernen epischen Drama - und dafür können einige Stücke Wyspiańskis ebenso als Beispiel dienen wie Bertolt Brechts Schauspiele - wird die Gestalt des Helden in einen ganzen Komplex von außer-individuellen Bezügen integriert und oft von diesem Komplex verdeckt. Innerhalb dieses weitgesteckten Raumes von Beziehungen entwickelt sich die Figur in einem ständigen Prozeß der Erkenntnis, wobei der Charakter nicht mehr absolut gesetzt wird, sondern wandelbar und multiperspektivisch gesehen wird und die Verwandlung des Zuschauers zum Ziel hat: das ganze Theater, Bühne und Zuschauerraum, wird

---

124 Ebd. S. 403.

zum Gerichtssaal, in dem Urteile gesprochen werden.<sup>125</sup> Die dialektische Darstellung der Figuren, ihre Veränderbarkeit, soll im Zuschauer die Urteilsfähigkeit wecken.

#### 4.5. SHAKESPEARE ALS VORBILD. DIE HAMLETSTUDIE

Wyspiański fand das Vorbild für seine modernen Helden nicht bei den Romantikern, sondern bei einem Dramatiker, den man als seinen eigentlichen Lehrmeister bezeichnen könnte: bei Shakespeare. 1905, zwei Jahre vor seinem Tod, verfaßte Wyspiański eine umfangreiche Studie über Shakespeares "Hamlet". Sie ist weniger mit wissenschaftlicher Akribie als vielmehr mit künstlerischer Intuition geschrieben. Es zeigt sich darin eine starke Einfühlung in den Schaffensprozeß und die Gedankenwelt des englischen Dramatikers. Im Grunde entwickelt Wyspiański hier seine eigenen Vorstellungen vom modernen Drama, dessen wesentliche Züge er in Shakespeares Stück vorgebildet fand. Alle grundlegenden Komponenten seiner Theaterkonzeption stellt er vor und verdeutlicht die Problematik des eignen Konzepts vor dem Hintergrund des fremden Meisterwerks.

In Shakespeares Dramen entdeckte Wyspiański die Verbindung von epischem Aufbau und dramatischem Konzept, von historischer Darstellung und individueller Schicksalstragödie, die er selbst für das monumentale Nationaldrama anstrebte. In dem Bemühen, die lose Szenenfolge einer gedanklichen und formalen Ordnung

---

125 Wyspiański schreibt in seiner Hamletstudie: "Und so wächst die Bühne und der Zuschauerraum - das Theater, zum Gerichtssaal empor ...". S.W., XIII, S. 47. Vgl. dazu Walter Sokel in "Deutsche Dramentheorien II", Frankfurt 1971, S. 572: "Die Brechtsche Darstellungsperspektive erhebt den Schauspieler - und mit ihm den Zuschauer - zur Position des Richters, der über die Figur urteilt." Zur multiperspektivischen Sicht vgl. Kap. II, 1.1.

zu unterwerfen, war ihm Shakespeares Dramenkonstruktion ein Vorbild.<sup>126</sup>

Im folgenden werden die wichtigsten Gedanken, die Wyspiański in der Hamletstudie über die Bauformen und die theatralischen Ideen des modernen Dramas entwickelte, herausgestellt.

Auf der ersten Seite schon spricht Wyspiański deutlich aus, worum es ihm geht: um den Aufbau der ganzen Tragödie (budowa całej tragedii).<sup>127</sup> Damit ist im umfassenden Sinn die innere und äußere Struktur des Dramas gemeint.

Der Szenenaufbau und die Szenenfolge - Wyspiański betont das Fehlen der Akteinteilung bei Shakespeare - müssen ebenso einer inneren Logik folgen wie die Bildwelt der Dekoration. Beide werden durch den Text konstituiert. Weder die Dekoration noch die Kostüme müssen historisch sein; sie müssen nur aufeinander abgestimmt sein und dem künstlerischen Gefühl entsprechen: man kann also "Hamlet" in allen Zeitstilen spielen - aber auch "phantastisch".<sup>128</sup> Diesen damals ungewöhnlichen Gedanken hatte Wyspiański selbst in seinem Drama "Bolesław Śmiały" verwirklicht, als er die Piastenkönige in stilisierte Bauertrachten kleidete.

Er nimmt aber nicht nur zu Fragen der Dekoration Stellung, sondern entwirft auch einen, an der Shakespearebühne orientierten, zweistöckigen Bühnenaufbau, ein nach vorne geöffnetes Gebäude, in dem mehrere Ereignisse gleichzeitig dargestellt werden können. Die einzelnen Räume sollten durch Bildteppiche verschlossen und je nach Bedarf rasch geöffnet werden können. Diese Bühnenkonstruktion ist nicht nur für die Aufführung von "Hamlet" gedacht, sondern vor allem für die Darbietung der eige-

---

126 Vgl.: Mark Rose: Shakespeare Design. Cambridge/Mass. 1972. M. Rose untersucht in seinem Buch die Bauprinzipien der Shakespeareschen Szenen und zeigt am Beispiel "Hamlets" die innere und äußere Geschlossenheit der einzelnen Szenen.

127 S.W., XIII, S. 9.

128 Ebd. S. 98.

nen Stücke, in denen Simultaneität eine so große Rolle spielt. Die Simultanbühne dient dazu, dem "Zuschauer vor allem die Gesamtheit des dramatischen Aufbaus vor Augen zu führen".<sup>129</sup>

Der gesamte äußere Aufbau darf keinesfalls dem inneren, gedanklichen Aufbau zuwiderlaufen. Hier führt Wyspiański den für ihn wichtigen Begriff der Realität ein. Auch hier wieder überträgt er den eigenen Ausgangspunkt auf Shakespeare:

Aber immer dachte er an Reales, in seiner Vorstellung war eine Realität und die Menschen seines Dramas bewegten sich in seiner Vorstellung auf einem realen Terrain, das Shakespeare gut, ausgezeichnet bekannt war.<sup>130</sup>

Es gehört zu den Eigenheiten auch der sogenannten "visionären" Stücke Wyspiańskis, daß er bei der Konzeption stets von konkreten Schauplätzen und Zeitverhältnissen, oft von konkreten Ereignissen ausgeht. Er rekonstruiert in seinen historischen Dramen stets zuerst die Realität, um sie dann durch den Einbruch des Mythos ins Universelle zu übertragen. Diese Doppelschichtigkeit - die Fesselung des Mythos an die Realität und umgekehrt - ist Ausdruck einer anderen, damit eng verbundenen Beziehung. Wie der Mythos zur Realität, so verhält sich die Kunst zum Leben. Kunst und Mythos sind nicht "Überbauten", sondern als Wahrheiten dem Leben, der Realität innewohnend. Geschichte ist als Bestandteil ewigwirkender Gesetze Mythos, Kunst ist als Bestandteil menschlichen Handelns Leben. Die Bühne kann nicht ein Ort ausschließlich ästhetischer Darbietung sein, sie wird in den Rang einer Stätte der Gerechtigkeit erhoben, die der Wahrheit zum Durchbruch verhilft. Wyspiański interpretiert dergestalt die Entlarvung der Lüge durch Hamlet als eine Tat der Kunst und des Lebens, die der intelligente Held vollbringt. Er ist Anwalt, Kläger und Vollstrecker vor dem Auditorium eines verwandelten Publikums, denn: "die Intelligenz Hamlets entfaltet die Intelligenz der Öffentlichkeit und des Auditoriums".<sup>131</sup>

129 S.W., XIII, S. 192.

130 S.W., XIII, S. 14. Unterstrichene Stellen im Original gesperrt gedruckt.

131 S.W., XIII, S. 75.

In der Theaterszene des "Hamlet" sieht Wyspiański den Versuch Shakespeares, durch Verfremdung eine besonders starke Wirkung zu erzielen. Das alte pathetische Theater ist eigentlich längst überholt, es ist schon lächerlich geworden - aber in seiner Lächerlichkeit kann es noch eine aufklärende Funktion übernehmen, eben in der Form des "Theaters im Theater". Wyspiański schreibt:

Er (Shakespeare, Anm.d.Verf.) wollte ein Stück vorstellen, das in der Öffentlichkeit bereits nur mehr lächerlich war - und dies in einer völlig neuen Situation. Und er wollte dieses Stück in die Tragik des eigentlichen Dramas so verwickeln, daß es unter Beibehaltung aller lächerlichen Eigenschaften doch nicht lächerlich wirkte;- <sup>132</sup>

Die verfremdende Wirkung des Theaters im Theater erhob Wyspiański in einigen seiner Dramen zu zentraler Bedeutung. In deutlicher Anspielung auf sein Drama "Wyzwolenie" glaubt er in der Theaterszene des "Hamlet" die Absicht Shakespeares zu erkennen, das alte, übertriebene, lächerliche Theater der "Poloniusse" dem neuen Theater Hamlets, dem Theater des Denkens gegenüberzustellen. <sup>133</sup>

Die Schauspieler dieses neuen Theaters müssen in Sprache und Gestus vor allem natürlich sein um der vollen Glaubwürdigkeit willen. Wenn der Dichter hinter der Bühne der berühmten Modrzejewska begegnet, so ist sie für ihn Lady Macbeth. <sup>134</sup> In der vollkommenen Verschmelzung mit der Rolle soll nicht Täuschung erreicht werden, sondern wahre Identität. Mit diesen Vorstellungen geht Wyspiański noch über den Psychologismus Stanislavskijs hinaus und nimmt einen konträren Standpunkt gegenüber Gordon Craig ein, der vom Schauspieler Distanz zu seiner Rolle verlangte. <sup>135</sup> Ebenso wird hier ein wesentlicher Unterschied zu

---

132 S.W., XIII, S. 42.

133 S.W., XIII, S. 46.

134 S.W., XIII, S. 33.

135 E.G. Craig: Über die Kunst des Theaters. Berlin 1969. S. 54 f.

Brechts epischem Theater erkennbar, in dem nur der distanzier- te Schauspieler die Funktion der Aufklärung übernehmen kann. Wiederum werden wir mit Wyspiańskis Begriff der Identität von Kunst und Leben konfrontiert. Die Zerstörung der Illusion erfolgt bei ihm nicht durch die Distanzierung des Schauspielers von seiner Rolle, sondern gerade in der Identität von Schauspieler und Rolle soll die Illusion überwunden werden. Nicht, wie bei Shakespeare, "das Wahre denkend, wo sein Scheinbild steht"<sup>136</sup>, sondern das Scheinbild für wahr nehmend, soll der Zuschauer Wyspiańskis in der totalen Illusion die Illusion ad absurdum führen.

Der letzte Satz der Hamletstudie ist eine Huldigung an das Theater als Gesamtkunstwerk und seine hohe Aufgabe:

Architektur, Malerei und Drama, zur Einheit verbunden, enthüllen den Sinnen der Zuschauer, der Welt und dem Geist des Zeitalters ihre Gestalt und ihren Abdruck.<sup>137</sup>

Die Hamletstudie Wyspiańskis erweist sich in erster Linie als Reflexion der eigenen Theaterideen, die er teilweise bei Shakespeare bestätigt fand und teilweise in dessen Werk hineinprojizierte. Doch wäre es wohl voreilig, in diesen Betrachtungen einen Schlüssel zum Gesamtwerk Wyspiańskis zu erblicken. Das Experiment blieb bis zum Ende seines Schaffens wichtiger als jede, auch seine eigene Theorie. Und gerade in seinen Experimenten, in denen er weitgehend unabhängig von Vorbildern blieb, griff er seiner Zeit vor: in der Technik der Montage bei "Akropolis", in der Einbeziehung des Zuschauers in die Vorgänge auf der Bühne in "Wyzwolenie", in der Übertragung des antiken Mythos in zeitgenössisches Geschehen in "Noc listopadowa", in der Gestaltung großer bewegter Massenszenen in "Achilleis".

---

136 W. Shakespeare: Heinrich V., Prolog zum 4. Akt. Dramatische Werke. Berlin o.J. Bd. 2. Historien. Übersetzt v. A.W.v. Schlegel. S. 385.

137 Wyspiański wandelt hier eine Stelle aus "Hamlet" ab (3.Akt, 2. Szene):..."to show... the very age and body of the time his form and pressure." Die Stelle lautet in der Übersetzung von A.W.v.Schlegel: .."dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen." S.W., XIII, S. 194. Unterstrichene Stellen im Original in Versalien.

#### 4.6. DIE ZEITGENÖSSISCHE SZENE

In der Rückbindung an die Tradition, an Schaffensmodelle, die vorbildlich für eigene Konzeptionen wirken, erfährt der Künstler sein eigenes Werk als eine Entwicklungsstufe, fühlt er sich eingebettet in einen größeren Kulturzusammenhang. Die Zukunft jedoch ist es, der er seine Werke in Wirklichkeit widmet, das "noch nicht Dagewesene" ist sein Ziel, das Streben nach der Entstehung von "Unerhörtem" bestimmt die Dynamik des künstlerischen Entwicklungsprozesses. Die Vergangenheit kann ihn beeinflussen und befruchten, die Zukunft will er selbst beeinflussen und befruchten. In der Gegenwart aber ist er im Schnittpunkt aller Linien, die von der Vergangenheit in die Zukunft führen. Der Einfluß, den seine Zeitgenossen auf den Künstler ausüben, besteht nicht nur in gedanklicher Rezeption, sondern ist vor allem blutvoller, lebendiger Eindruck.

Wyspiański in den Schilderungen des Malers Karol Maszkowski,<sup>138</sup> im Bistro der Madame Charlotte, im Kreis moderner Maler und Dichter, wo sich Gauguin und Mucha, Podkowiński und Chełmoński, Strindberg und Miriam Przesmycki treffen: das sind Einflüsse der Gegenwart, des in Fluß befindlichen künstlerischen Lebens. Wyspiański als Mitarbeiter Przybyszewskis, als Mitbegründer der Wiener Sezession und der Krakauer Künstlergesellschaft "Sztuka", als Freund des Dichters Rydel und des Malers Mehoffer, als Besucher von Theateraufführungen und als Mitarbeiter in Kontroversen mit den Direktoren des Krakauer Theaters verstrickt: so stellt sich die Einwirkung der Zeit dar, in der Wyspiański lebte. Zu den Gesprächen mit Künstlern und Kritikern kommt die Lektüre. Es finden sich Bemerkungen über die Lektüre Ibsens, Maeterlincks, Hauptmanns. Doch es ist schwer, konkrete Belege dieser Einwirkungen der Zeitgenossen auf Wyspiańskis Schaffen defini-

---

138 Wyspiański w oczach współczesnych. Bd. 2, Kraków 1971.  
S. 347 ff. "U madame Charlotte" 1894.

tiv festzustellen. Nach der Aufführung von "Hanneles Himmelfahrt" äußerte er sich bewundernd zu Rydel, kritisierte jedoch die Szenographie: er möchte sparsamere Beleuchtung, weniger dramatische Effekte bei der Darstellung des "armen Kindes".<sup>139</sup> Sogleich fielen ihm Mickiewicz's "Dziady" ein, das polnische "Traumspiel", das er auf der Bühne sehen möchte und das er einige Jahre später inszenierte.

Wyspiański war Zeitgenosse Čechovs und Stanislavskijs, aber er nahm keine Notiz von ihnen. Dies ist umso erstaunlicher, als zum Beispiel Gorkij sich sehr positiv über Wyspiański äußerte, wie Boleslav Rostockij, der russische Wyspiański-Übersetzer berichtet.<sup>140</sup> Der Grund für Wyspiańskis (vermutlich bewußte) Mißachtung der russischen und auch der deutschen zeitgenössischen künstlerischen Leistungen lag in seiner patriotischen Gesinnung, in seinem Haß gegen die Teilungsmächte. Zu welchen heftigen Reaktionen diese Abneigung Wyspiański hinreißen konnte, beleuchtet eine Episode, die im Zusammenhang mit einem Gedicht an seinen Freund Wilhelm Feldman erzählt wird. Feldman hatte von einer Reise nach Rußland als Geschenk einen Bildband mitgebracht. Wyspiański schickte ihn umgehend mit einem Gedicht zurück: "Ich hasse - also kann ich diese Gabe nicht als Geschenk annehmen..."<sup>141</sup> Auch die Aufforderung eines Wiener Schriftstellers (oder Schauspielers?), Wyspiański solle sich Beziehungen zum Burgtheater in Wien verschaffen, indem er das "Thema ändere" und "So was wie Sudermann, wie Bahr" schreibe, das man überall spielen könne, traf nur auf Spott und Ablehnung von seiten Wyspiańskis.<sup>142</sup> Diese Haltung des polnischen

---

139 B.Kocówna: Wyspiański - człowiek teatru. S. 610.

140 Boleslav Rostockij: "Teatr ogromny". In: "Teatr" 1969, Nr. 3. (Moskva). Die erste Übersetzung eines Stücks von Wyspiański erschien 1906 in Moskau (Warszawianka).

141 S.W., XI, S. 175 und 285 f.

142 Ebd. S. 163 f. und 273 f.

Künstlers hat wohl nicht unbedeutend dazu beigetragen, daß von vornherein eine Rezeption seiner Werke erschwert war. Durch die trotzig-selbstbewußte Distanzierung von der Kunstwelt der in seinen Augen Polen feindlich gesonnenen Länder schränkte er selbst seinen Gesichtskreis ein. Man kann davon ausgehen, daß Wyspiański die europäische Kunst und Kultur in erster Linie in Form ihrer großen Tradition rezipierte. Damit soll nicht behauptet werden, daß Wyspiański allgemein die europäischen, zeitgenössischen Kunstrichtungen ignorierte. In Polen wurden die kunsttheoretischen Thesen der Avantgarde ebenso heftig diskutiert wie im übrigen Europa. Die Jahre in Paris waren ohne Zweifel für den Künstler eine Zeit, die ihn mit den wichtigsten Richtungen der europäischen Moderne in Berührung brachte. Bemerkenswert ist allerdings, daß es zum Beispiel nicht die modernen Experimentierbühnen (Théâtre Libre und Théâtre d'Art) waren, die sein Hauptinteresse erregten, sondern die Oper und Aufführungen vorwiegend klassischer Dramen. Auch in der Malerei nahm er nur zögernd impressionistische Elemente auf, stieß dann aber in seinen Glasfensterentwürfen unmittelbar zum Expressionismus durch.

#### 4.7. DER EIGENE WEG

Wyspiańskis Wunsch, als Künstler eine eigene Position zu finden, wie er ihn schon 1891 gegenüber Rydel aussprach, reduzierte die Möglichkeiten der Anpassung und Fremdorientierung:

Entweder man ist als Künstler unbewußt -  
und geht auf diesem unbewußten Pfad weiter, oder man  
hat Eigenbewußtsein und beschreitet mit diesem Eigen-  
bewußtsein seinen Weg und kontrolliert jeden eigenen  
Schritt, jede Bewegung, jeden Gedanken.  
.....um endlich für sich einen Platz zu finden.<sup>143</sup>

---

143 Brief an Karol Maszkowski vom 30.9.1891. Zitiert nach:  
A.Okońska: St. Wyspiański. S. 73 ff.

In einer freien Nation, schreibt Wyspiański weiter, ist dies leichter. Eine entwickelte Gesellschaft kann auch dem Künstler ein unabhängiges Dasein gewähren. Obwohl er einer solchen Nation nicht angehört, glaubt er aber "an sich und an seine Pläne".

Das Suchen nach einem Standort als Künstler und Mensch fand sechs Jahre später eine endgültige und befriedigende Antwort, als Wyspiański, nach Krakau zurückgekehrt, unter den schwierigsten materiellen Bedingungen seine künstlerischen Vorstellungen zu verwirklichen begann. Jetzt schrieb er an Lucjan Rydel:

Ich muß hier bleiben ... kein Italien, keine Schweiz, gar nichts, nur mein Land, und ich habe hier alles und finde alles für mich.<sup>144</sup>

Was er als Dramatiker für sich fand, war: das Thema - Polen, die Form, in der er dieses Thema zur Sprache bringen wollte - das nationale Drama, und den Ort, der zum realen und zugleich mystisch-überzeitlichen Ausgangspunkt für fast alle seine Dramen wurde - die Wawelburg. "Muse, ich möchte das Volk darstellen", sagt Konrad in "Wyzwolenie".

Mit dieser Hinwendung zur Geschichte und zum Schicksal des eigenen Volkes traf Wyspiański eine Entscheidung, die für die mangelnde Popularität seiner Stücke im Ausland oft als Hauptgrund angeführt wird. Würde man das Kriterium der nationalen Thematik für die allgemeine Rezeption von Dramen auf andere Dramatiker anwenden, dann könnte man ebenso fragen: warum interessieren uns Shakespeares Königsdramen oder Garcia Lorcas andalusische Tragödien? Oder - was ist uns Hekuba? Entscheidend für die Möglichkeit einer Rezeption der Stücke Wyspiańskis außerhalb Polens ist nicht die Frage der nationalen Thematik, sondern der Grad der Universalität, der in ihnen erreicht wird. Jan Zygmunt Jakubowski hat sich in einem Aufsatz mit diesem Problem befaßt und auf die Schwierigkeiten der Rezeption hin-

---

144 Brief an Lucjan Rydel 1897. Zitiert nach: A.Okońska: St. Wyspiański. S. 140.

gewiesen.<sup>145</sup> Nicht alle Dramen Wyspiańskis - so Jakubowski - erreichen universellen Rang. Die komplizierten historischen Zusammenhänge und Assoziationen sind wohl im letzten nur einem Polen verständlich. Dagegen wäre einzuwenden, daß gerade das Stück, das in historischen und zeitgenössisch-polnischen Assoziationen schwelgt, nämlich "Wesele", über den Film mühelos Zugang zum ausländischen Zuschauer fand und auf den Bühnen der DDR als erstes Drama Wyspiańskis aufgeführt wurde.<sup>146</sup>

Von der Konzeption her, deren Ziel das monumentale Theater für das Volk war, ist ein Anspruch auf Universalität vorausgesetzt. Den Zugang zum kollektiven Bewußtsein suchte Wyspiański über den Mythos. Der Mythos offenbart sich in seiner Vielgestaltigkeit, in den biblischen Legenden, den antiken Mythen, den slavischen Sagen. Daß der Dichter dabei die verschiedenen Mythenstoffe und Motive in einem Drama vermischte<sup>147</sup>, ist wohl weniger künstlerisches "Hybridentum"<sup>148</sup>, als vielmehr die Überzeugung, daß auf dem Grund der Volksseele, im kollektiven Bewußtsein, alle Mythen verstanden werden. Darin liegt ein Zugang zum universellen Verständnis fast aller Stücke Wyspiańskis.

Eine andere Frage ist die nach der theatralischen Form, über die Einwirkung auf den Zuschauer erreicht werden soll. Seine Anregungen bezog Wyspiański hier wiederum eher aus der Vergangen-

---

145 Jan Zygmunt Jakubowski: Wartości narodowe i uniwersalne w twórczości Stanisława Wyspiańskiego. In: "Kultura i Społeczeństwo". Rok XVII, Nr. 1, 1973.

146 1977 wurde "Wesele" vom Stary Teatr aus Krakau in Ost-Berlin aufgeführt.

147 Als Beispiel möge "Noc listopadowa" dienen, wo der national-polnische Mythos des Opfertodes sich mit dem Mythos von Demeter und Persephone verbindet. Ein anderes Beispiel ist die Apotheose von Christus-Apoll auf dem Wawel in "Akropolis".

148 Aniela Żempicka benützt den Ausdruck "hybrydyzm" als Schlüsselbegriff bei der Interpretation von Wyspiańskis Werk. Siehe: A. Żempicka: "O teatrze i literaturze w twórczości Wyspiańskiego". In: Z problemów literatury polskiej XX wieku. Tom I, Młoda Polska. Warszawa 1965. S. 396.

heit als aus der Gegenwart - von den antiken Kultspielen, den mittelalterlichen Mysterienspielen, von Shakespeare oder Wagner. Das Theater Strindbergs, Ibsens oder Hauptmanns konnten für ihn nicht wegweisend sein, weil in ihren Stücken entweder das individuelle Bewußtsein vorrangig angesprochen war oder weil sie nicht den Ansprüchen an ein Gesamtkunstwerk für das Monumentaltheater genügten. Hätte Wyspiański die zwanziger Jahre erlebt, so hätte er in den Zirkusvorstellungen von "König Ödipus" durch Max Reinhardt, in den russischen Revolutionstheatern, bei Claudel und Brecht die Grundgedanken seiner theatralischen Konzeption entdecken können. Sie alle waren ebenso Vorbildern in der Vergangenheit verpflichtet. Es gab allerdings auch Zeitgenossen Wyspiańskis, die im Theater für das Volk die Form des zukünftigen Theaters überhaupt sahen. So schrieb Aleksandr Blok 1908 in einem Brief an seine Frau, daß in nächster Zukunft

die einzig reale Institution auf dem Gebiet des Theaters, die auf festem Grund steht, das Volkstheater sein wird... .."daß das Volk imstande ist, gerade das Pathos des hohen Dramas und der Tragödie ... und der hohen Komödie..aufzunehmen und zu schätzen, das das gegenwärtige Theaterpublikum nicht mehr begeistert, von dem aber die fortschrittlichen Leute der Epoche träumen.<sup>149</sup>

Wyspiański, motiviert durch die politische Lage Polens und beflügelt durch seinen dichterischen Auftrag, beschritt einen eigenen Weg bei der Verwirklichung des Volkstheaters, das er zwar auch als Theater für die Nation begriff, in dem aber zugleich die Bühne ein Ort der Reproduktion des kollektiven Bewußtseins sein sollte.

Eine der Schwierigkeiten bei der Rezeption der Werke Wyspiańskis liegt in der Sprache, die oft eine Mischung von Sprachstilen darstellt. Neben musikalischem Wohlklang gibt es gestelzte Floskeln, unerträgliches Pathos steht neben vulgären Wendungen. Wollte man die Intention Wyspiańskis, ein Theater für das Volk zu schaffen, an seiner Sprache messen, so müßte man

---

149 Aleksandr Blok: Sobranie sočinenij, Tom 8, Pis'ma 1898-1921. S. 229.

sie zumindest als verfehlt betrachten. Aber Wyspiański trat dem Publikum in erster Linie als Theaterkünstler gegenüber, und mit einem untrüglichen Gefühl für die Wirksamkeit der künstlerischen Mittel im Theater löste er das Problem zwischen geistigem Anspruch und direkter sinnlicher Vermittlung. Seine Stücke leben vom vollen Einsatz aller theatralischen Mittel: sie sind "effektiv" im besten Sinne. Farbe, Musik, Bewegung, Bildhaftigkeit (wozu auch die Personifizierung der Träume und Gedanken seiner Gestalten gehört) und der Abwechslungsreichtum der einzelnen Szenen - dies alles macht erst, zusammen mit dem literarisch-philosophischen Konzept, die Wirksamkeit seiner Stücke aus. Er will belehren, aufklären, der Zeit den Spiegel vorhalten. Diese Belehrung schließt aber wie bei Brecht die Unterhaltung nicht aus.<sup>150</sup> Auch Wyspiańskis monumentales Theater ist wie Brechts episches Theater ein Zeigetheater, und es wird spielend und spielerisch gezeigt. Der Elefant in Brechts "Mann ist Mann" dient der Anschaulichkeit der Fabel, dem Amusement des Zuschauers. Ebenso verhält es sich mit dem Kultpferd des Dionysos, aus dem Wyspiański ein Krakauer "lajkonik"<sup>151</sup> macht und damit unvermittelt und spielerisch den Zuschauer mit in die antike Welt hineinnimmt.

Die theoretischen Schriften der Theaterreformer waren Wyspiański nicht bekannt; er kannte, wie schon gesagt, weder Craig noch Appia. Viele seiner Einfälle sind originell und entspringen oft eher seiner Lust am Experimentieren als einer bewußten Konzeption. Die von ihm beabsichtigte Weiträumigkeit und Tiefenwirkung der Bühne und eine gewisse Abstraktion des Bühnenbildes entsprachen seinem plastischen Raumempfinden, seiner Erfahrung als Maler und Restaurateur großer Räume. Der Einsatz von Masken und Marionetten ist nicht wie bei Craig aus den

---

150 Bertolt Brecht: Über das Lehrtheater. Schriften zum Theater, Frankfurt 1978. S. 65.: "Nun, wir können eigentlich nur sagen, daß der Gegensatz zwischen lernen und sich amüsieren kein naturnotwendiger zu sein braucht."

151 Lajkonik ist ein prächtig aufgeputztes künstliches Pferdchen, das bei einem Krakauer Volksfest im Umzug mitgeführt wird.

Überlegungen über den störenden Einfluß des individuellen Schauspielers hergeleitet, sondern vom Vorbild der Antike und vom volkstümlichen Puppenspiel angeregt. Die Simultanbühne, die er zum Beispiel für die Aufführung von "Bolesław Smiały" und "Skałka" forderte<sup>152</sup>, brauchte er für die konsequente Realisierung seiner Montagetechnik, in der die einzelnen Szenen verbindungslos nebeneinandergeordnet sind. Das war in dieser Zeit eine eigenwillige Idee, die sich erst im modernen Theater verwirklichen ließ und erst in den folgenden Jahrzehnten bewußt als Stilmittel im Theater eingesetzt wurde.<sup>153</sup>

Ein scheinbarer Widerspruch liegt darin, daß Wyspiański bei der Konzeption seines monumentalen Theaters die Vorbilder eher in der Tradition der Vergangenheit als in der Gegenwart fand, daß er aber in vielen, vor allem auch formalen Komponenten seiner Dramenstruktur der Moderne zuzurechnen ist. Der Widerspruch löst sich jedoch, wenn man die unbeschränkte Gültigkeit traditioneller Formen bedenkt, in deren Reproduktion und Transformation immer wieder von neuem "Moderne" begründet sein kann.

In den folgenden Abschnitten soll in einer exemplarischen Untersuchung der Strukturelemente der 26 Szenen von "Achilleis" der Versuch gemacht werden, die Konzeption des monumentalen Theaters in ihrer am konsequentesten durchgeführten Form zu zeigen. Dabei soll auch der prekursorische Charakter einzelner Komponenten verdeutlicht werden.

---

152 S.W., VI, S. 460.

153 Vgl. Ferdinand Bruckners "Verbrecher" (1927). Erst der Film erhob die Montage zum wichtigsten Stilmittel.

## KAPITEL II. "ACHILLEIS". DER EPISCHE ENTWURF DES "TEATR OGROMNY"

### II.1. ZUM EPISCHEN THEATER

#### 1.1. DIE MODERNE KONZEPTION DES EPISCHEN THEATERS

Im vorhergehenden Kapitel wurde bereits mehrfach die Konzeption des monumentalen Theaters als die eines Theaters mit epischen Formelementen dargestellt. Ehe in einer Untersuchung der einzelnen strukturellen Komponenten des Dramas "Achilleis" diese epischen Elemente nachgewiesen werden, soll kurz auf das Problem des epischen Dramas und Theaters eingegangen werden. Dabei wird vor allem die Sonderstellung von Bertolt Brechts "epischem Theater" hervorgehoben werden.

In neueren theoretischen Schriften zum Gattungsproblem des Dramas herrscht allgemeine Übereinstimmung in Bezug auf die zwei grundlegenden Dramentypen, von denen einer das epische Drama ist. Es sind, wie Reinhold Grimm schreibt, "zwei strukturell verschiedene, aber gleichberechtigt nebeneinander stehende Dramentypen".<sup>1</sup> Zum Begriff des epischen Dramas fehlt jedoch der exakte Gegenbegriff, da die Bezeichnung "dramatisches Drama" eine Tautologie und wenig aufschlußreich wäre. Um dieser Schwierigkeit zu entgehen, wurden zahlreiche, das Problem umschreibende Oppositionen gebildet. Volker Klotz verwendet die seit dem Erscheinen von Wölfflins "Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen" (1915) auch in der Literaturtheorie üblichen Begriffspaare "offen - geschlossen" und "atektonisch - tektonisch". Diese Begriffe erweisen sich als einleuchtend und brauchbar, wenn es um die idealtypische Zuordnung der verschiedensten Dramen der Weltliteratur aus verschiedensten Epochen in dieses binäre System geht. Weniger überzeugend ist Franz Crumbachs Unterscheidung zwischen einer Spannungsstruktur und

---

1 Reinhold Grimm: "Pyramide und Karussell". In: Beiträge zur Poetik des Dramas. Darmstadt 1976. S. 374.

einer (epischen) Kontraststruktur.<sup>2</sup> Auch das epische Drama kann die Spannung nicht entbehren, und ein Drama ohne Kontraststruktur ist kaum denkbar. Reinhold Grimm<sup>3</sup> greift auf Gustav Freytags Bild der Pyramide für den tektonischen Bau des Dramas zurück. Dagegen setzt er das Karussell als Anschauungsmodell für das epische Drama. Zwei geometrische Grundformen, Dreieck und Kreis, stehen also stellvertretend für zwei literarisch-theatralische Phänomene. In diesem Zusammenhang und im Hinblick auf die enge Verknüpfung des Dramas mit seiner theatralischen Realisation, sei hier daran erinnert, daß die Drehbühne ja erst am Ende des Jahrhunderts entwickelt wurde. Sie erwies sich als ein adäquates Mittel zur Darstellung von Stücken mit epischer Struktur. Allerdings begünstigten alle technischen Neuerungen die epische Darstellung, indem sie die Mobilität erhöhten und den Raum mit den Requisiten vielfältig manipulierbar machten. So greifen die literarischen und nicht-literarischen Darstellungsmittel im Theater ineinander. Erst gemeinsam verwirklichen sie die epische Konzeption des Dramas.<sup>4</sup> Das epische Drama wird vielfach als Form des modernen

---

2 Franz Crumbach: Die Struktur des epischen Theaters. Dramaturgie der Kontraste. Braunschweig 1960.

3 Siehe oben. Einen Vergleich mit der Geometrie zieht auch Gerh. Hauptmann heran, wenn er das epische Drama mit einer Waagrechten vergleicht: "Die waagrechte Komposition duldet kein Fertigtmachen" (G.H.: Die Kunst des Dramas. S. 37).

4 Vgl. Bertolt Brecht: Schriften zum Theater. Suhrkamp 1978. S. 62: "...es soll genügen, wenn darauf hingewiesen wird, daß schon durch technische Errungenschaften die Bühne instandgesetzt wurde, erzählende Elemente den dramatischen Darbietungen einzugliedern. Die Möglichkeit der Projektion, der größeren Verwandlungsfähigkeit der Bühne durch die Motorisierung, der Film, vervollständigten die Ausrüstung der Bühne, und sie taten dies in einem Zeitpunkt, da die wichtigsten Vorgänge unter Menschen nicht mehr so einfach dargestellt werden konnten, indem man die bewegenden Kräfte personifizierte oder die Personen unter unsichtbare, metaphysische Kräfte stellte."

Dramas schlechthin begriffen, als Ausdruck einer neuen Welt-sicht.<sup>5</sup> So kann die Kreisform, in der die Unendlichkeit der Wiederholung enthalten ist, als Sinnbild des modernen Dramas gelten, das statt fertiger Lösungen fortschreitende Auflösung präsentiert.

Die meisten Definitionen der beiden Dramentypen, die gleichzeitig Definitionen bestimmter theatralischer Darbietungsmöglichkeiten sind, orientieren sich an der Handlung als zentralem Kompositionselement des Dramas.<sup>6</sup> Von diesem Punkt aus werden auch die übrigen Strukturelemente - Zeit, Raum, Dialog, Figurenspiel - erfaßt und auf ihren epischen Charakter hin untersucht. So erhält man ein ziemlich vollständiges Bild von der Struktur des epischen Dramas, das jedoch stets als "Abweichung" empfunden wird, auch wenn es zu jeder Zeit gleichberechtigt neben dem Drama mit "dramatischer" Struktur steht. Als Ausgangspunkt nämlich aller dramatischen und theatralischen Praxis und Theorie gilt nach wie vor die aristotelische Poetik. Obwohl der jahrhundertelange Streit um die Einheiten entschärft ist, orientiert sich auch der moderne Dramatiker, selbst in der extremen Gegenposition, am grundlegenden Modell des antiken Dramas, wie es Aristoteles beschrieben hat. Keine zeitgenössische Poetik

---

5 Vgl. die Versuche in jüngster Zeit, klassische Dramen zu episieren, z.B. Peymanns Inszenierung von Goethes "Tasso".

6 Vgl. z.B. Käte Hamburger: "Versuch zur Typologie des Dramas." In: Beiträge zur Poetik des Dramas. S. 3-13. Käte Hamburger versucht eine Unterscheidung einzuführen zwischen Stücken, in denen Identität von Person und Handlung herrscht (die Personen den Handlungen sozusagen immanent sind) und Stücken, in denen die Personen auf dem Hintergrund der "Welt" agieren (Shakespeare), ihren Handlungen extern sind. Von Käte Hamburger wird diese Unterscheidung als Ersatz für die Unterscheidung zwischen Handlungs-drama und Charakter-drama vorgeschlagen. Man kann es aber ebenso als Versuch einer Substitution der Begriffe "geschlossen - offen" oder "dramatisch-episch" betrachten. Allerdings ist das epische Drama nicht vorwiegend Charakter-drama.

kann auf die Auseinandersetzung mit Aristoteles verzichten.

So ist es verständlich, daß Bertolt Brecht, als er das "alte" Theaterkonzept verwarf, um im Zeitalter der Wissenschaft und des historischen Materialismus ein diesem Zeitalter gemä-ßes Theater zu begründen, dieses nicht nur "episch", sondern ausdrücklich auch "nicht-aristotelisch" nannte.<sup>7</sup> Dabei ging es Brecht nicht nur um eine moderne Dramentheorie, sondern in erster Linie um eine moderne Theaterpraxis.<sup>8</sup> Gerade hier aber, in der Konfrontation mit dem Gesamtkonzept der aristotelischen Poetik des Theaters, konnte es nie zu einer völligen Absage an das aristotelische Konzept kommen. Die Grundbedingungen des dramatischen Aufbaus, die aus der theatralischen Praxis erwachsen, erweisen sich auch der epischen Form gegenüber als stabil. Die Interpretation der Realität durch die theatralische Realität innerhalb eines bestimmten Zeitabschnitts (der Darbietungszeit) und innerhalb eines für Schauspieler und Zuschauer gemeinsamen Raumes blieb unveränderte Voraussetzung des theatralischen Kunstwerks. Auch - so schreibt Brecht selbst - "in stilistischer Hinsicht ist das epische Theater nichts besonders Neues".<sup>9</sup> Die epische Form entsprach stets gewissen Tendenzen der Zeit und auch das moderne epische Theater entspricht einer bestimmten Tendenz und "ist an sie gebunden"<sup>10</sup>. Nie vor Brecht aber hat ein Dramatiker den Zusammenhang zwischen theatralischer Praxis, dra-

---

7 B. Brecht: Schriften zum Theater. Frankfurt 1978. S. 37.

8 Siehe: Hans Egon Holthusen: "Dramaturgie der Verfremdung. Eine Studie zur Dramentechnik Bertolt Brechts." In: "Mer-  
kur", Nr. 15, 1961, S. 528:

"Brecht sprach so gut wie nie vom "Drama", sondern fast immer nur vom "Theater". Ähnlich wie Aristoteles, mit dem er sich so gerne und oft kritisch konfrontiert hat, wollte er Sinn und Wesen des Dramas von der "theatralischen Veranstaltung", also von der Aufführung her definiert wissen."

9 B. Brecht: Schriften zum Theater. Ff. 1978. S. 72.

10 B. Brecht ebd.

matischer Form und moderner Weltsicht, die Interdependenz von Weltbild und "Bühnenbild" so klar herausgearbeitet, so einheitlich formuliert und so bewußt und konsequent zu verwirklichen versucht.

Es ist irreführend und ungenau, Brecht als den "bedeutendsten Vertreter dieser Richtung" (nämlich des epischen Dramas) zu bezeichnen, wie es Erich Franzen tut.<sup>11</sup> Für die Interpretation des modernen Dramas erweist sich eine gesonderte Betrachtung und Beurteilung des modernen, nicht-aristotelischen Theaters, wie es Brecht verstanden hat, im Gegensatz zur zeitlosen Form des epischen Theaters als notwendig. Es geht dabei nicht mehr um die Definition einer der beiden möglichen Formen des Dramas und des Theaters, sondern um die Form, die die heutige Weltsicht am besten ausdrücken kann.

Peter Szondi beschreibt in seiner "Theorie des modernen Dramas" die Bedingungen, unter denen sich der Übergang vom aristotelischen Theater des Naturalismus zum nichtaristotelischen der Moderne vollzieht. Er findet sie in einem neuen Verhältnis von Subjekt und Objekt im Drama. Einem Auseinandertreten von Subjekt und Objekt in der Thematik des modernen Dramas (dem epischen Sujet) entspricht in der Form das Verhältnis Epiker - Gegenstand. Daraus entwickelt sich zwangsläufig die epische Form des Dramas.<sup>12</sup> Der Dialog weicht dem Monolog oder dem Schweigen. Die Handlung wird zur Schilderung. Die absolute Gegenwart des Theaterspiels wird aufgehoben in der Verinnerlichung oder mythischen Vernichtung der Zeit. Szondi will seine Poetik nicht als normativ verstanden wissen, als müsse das moderne Drama sich einer bestimmten Form bedienen. Vielmehr gibt er eine Deu-

---

11 Erich Franzen: Formen des modernen Dramas. München 1970. S. 85.

12 Peter Szondi: Theorie des modernen Dramas. S. 76 f.

tung tatsächlicher Erscheinungsformen des modernen Dramas und ihrer Entstehung.

Ähnlich wie Szondi argumentiert Marianne Kesting<sup>13</sup>. Sie geht von Martin Heideggers Definition des modernen Weltbildes als "eines Gemäldes des Seienden im Ganzen so wie es für uns maßgebend und verbindlich ist" aus. Dieses Weltbild umschließt nicht nur Natur und Kosmos, sondern auch die menschliche Geschichte. Die Totalität dieses Weltbildes ist also eine flexible, "offene", um mit Brecht zu reden "veränderbare". Sie stellt sich im epischen Theater durch die Einbeziehung außerindividueller Bereiche dar. Marianne Kesting nennt den historischen und transzendenten Bereich. Man könnte den gesellschaftlichen hinzufügen. Auch hier wird also die Distanz zwischen Subjekt und Objekt betont. Es erfolgt der Umschlag von Handlung in Betrachtung.<sup>14</sup> Marianne Kesting spricht von einer Aufspaltung in Aktion und Reflexion, die das epische Theater kennzeichnet.<sup>15</sup> Brecht formulierte die Prinzipien seines "epischen Theaters" ganz in diesem Sinn. In seinen bekannten Anmerkungen zu "Mahagonny" ersetzte er "Handeln" durch "Erzählen", den in die Aktionen verwickelten Zuschauer durch den betrachtenden und das Erlebnis durch das "Weltbild"!

Bis zu einem gewissen Grad sind jedoch diese Komponenten dem epischen Theater zu allen Zeiten zugehörig, wenngleich wohl nicht so bewußt und ausschließlich zu Prinzipien erhoben. Auch das bei Brecht hinzukommende Postulat des Theaters als "Lehranstalt" ist, wie er selbst in Anspielung auf Schiller vermerkt, nicht neu. Was ist es also, das uns berechtigen könnte, das moderne epische Theater vom epischen Theater als überzeitlicher Erscheinungsform abzuheben? Marianne Kesting bemerkt,

---

13 Marianne Kesting: Das epische Theater. Stuttgart 1972. S. 46 ff.

14 Die Haltung des Subjekts gegenüber dem Weltbild, das Heidegger als ein "in der Vorstellung befindliches" bezeichnet, ist "Welt-Anschauung".

15 M. Kesting: Das epische Theater. S. 49.

daß die Spaltung in Aktion und Reflexion der ganzen modernen Kunst immanent ist. Es gibt aber noch ein anderes Kriterium, das allen Kunstformen der Moderne gemeinsam ist. Man könnte es als "Absage an die Kausalität" bezeichnen. Es ist zugleich ein spezifisches Verhältnis zur Zeit, das in unserem Jahrhundert alle künstlerischen Arbeitsweisen bestimmt. Die kausalen Zusammenhänge werden mit der Zerstörung des zeitlichen Kontinuums aufgelöst. Diese neuen Gestaltungsprinzipien spiegeln sich in den verschiedenen Experimenten der modernen Erzähltechnik im Roman<sup>16</sup> ebenso wider wie in der modernen Malerei durch die surrealistische Auflösung der Zeit oder die Aufhebung der Perspektive. Wie viel mehr muß davon das Medium Theater betroffen sein, der Ort, an dem sich das geschlossene Drama, aus Ursache und Wirkung konstruiert, realisierte. In dieser Beziehung werden die Definitionen Brechts für das moderne epische Theater erst aktuell und beispielhaft: die "evolutionäre Zwangsläufigkeit" wird durch "Sprünge" ersetzt, das "lineare Geschehen" durch "Kurven", das "Wachstum" durch "Montage".<sup>17</sup> In diesem Punkt trifft sich das moderne Theater mit dem Film, dessen grundlegendes Element die Montage ist und der sich aus Sequenzen einzelner Bilder aufbaut. Der Film kann die Kausalität jederzeit durchbrechen, seine Möglichkeiten sind dabei denen des Theaters überlegen. Das Theater aber steht dem Zuschauer "in persona" gegenüber und seine Demonstration hat exemplarischen Charakter.

Mit der Technik der Montage eng verbunden, dem Gedanken eines nichtkausalen Geschehens verwandt, ist ein zweites wichtiges Merkmal des modernen Theaters, zugleich wieder Merkmal der modernen Kunst: die Multiperspektivität. Die Multiperspektivi-

---

16 "Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" von R.M. Rilke sind ein frühes Beispiel für die moderne Erzähltechnik. Dazu Th. Ziolkowski: "Die Aufzeichnungen sind voneinander unabhängige Prosateile, die ...durch keine kausalen Bindungen zusammengehalten werden." In: Strukturen des modernen Romans. München 1972. S. 27.

17 B. Brecht: Schriften zum Theater. Frankf. 1978. S. 20.

tät ist der Versuch einer "Heilung" der durch die Absage an die Kausalität hervorgerufenen Zerstörung des Zusammenhangs. In ihr drückt sich eine neue Art totaler Weltsicht aus. Nicht nur Künstler wie Picasso unternahmen den Versuch, den Menschen aus verschiedenen Blickwinkeln gleichzeitig darzustellen. Auch Brecht sieht den Menschen, den er im Theater vorstellt, nicht als "Fixum", sondern als "Prozeß", als "veränderlich", als "einen Gegenstand der Untersuchung".<sup>18</sup> Wyspiański machte bei der Niederschrift seines Dramas "Achilleis" die Erfahrung, daß er die Personen des Dramas "von allen Seiten" betrachtet habe.<sup>19</sup> Zeitliche und räumliche Simultaneität spielen in den Dramen Brechts und Wyspiańskis eine wichtige Rolle. Auch dies ist ein Ausdruck des Strebens nach multiperspektivischer Darstellung.

Die Prinzipien, von denen sich die Künstler bei ihren Versuchen einer multiperspektivischen Darstellung leiten ließen, werden in den theoretischen Überlegungen erkennbar, die Jean P. Sartre zum Problem der Imagination anstellte. Der (verengte) Blickwinkel der Wahrnehmung wird den komplexen Fähigkeiten der Vorstellung, in der die künstlerische Imagination gründet, gegenübergestellt. Die Wahrnehmung ist keine materialisierte Vorstellung, die Vorstellung keine neuerweckte oder erinnerte Wahrnehmung. Das heißt: In der Wahrnehmung ist immer nur eine Perspektive möglich. In der Vorstellung dagegen gibt es die Multiperspektivität, die ein Phänomen in seiner Totalität komplex und synchron erfaßt. Man kann die der künstlerischen Gestaltung der Moderne zugrunde liegenden Intentionen als den Versuch bezeichnen, die im Bewußtsein gründende Vorstellung in ihrer Totalität nachzubilden und zwar nicht im zeitlichen Nacheinander, sondern in der räumlichen Gleichzeitigkeit. Es ist der Versuch, die Komplexität des Bewußtseins nach außen zu projizieren.

Die Multiperspektivität ist in der bildenden Kunst als einer räumlichen Kunst überzeugender zu verwirklichen als in der Li-

---

18 Ebd.

19 S.W., VII, S. 343 f.

teratur, an deren Linearität in letzter Konsequenz der Versuch einer multiperspektivischen Simultaneität scheitern muß.<sup>20</sup> Gleichwohl vermittelte dieses Streben nach multiperspektivischer Darstellung der Literatur eine Fülle neuer Anregungen und brachte eine Reihe von Werken hervor, die richtungsweisend für die literarische Moderne waren und sind. Im Theater als einer Kunstform, die alle Künste vereinigt, wird die Linearität durchbrochen durch die Überwindung der Zeitfolge und Kausalität in der simultanen Darstellung. So sind z.B. Tanz und Pantomime, die als Darstellungsmittel nicht an die Sprache gebunden sind, geeignet, die dem Bewußtsein des Künstlers entstammende Imagination in ihrer Totalität ins Bewußtsein des Zuschauers zu übertragen.

Wenn man die Entwicklung der modernen Kunst in ihrer Gesamtheit ins Auge faßt, kann man sagen, daß Brechts Modell eines modernen epischen Theaters nicht so sehr durch seine vielzitierte Technik der Verfremdung die Tendenzen der Moderne verdeutlichte, als vielmehr durch akasuale und multiperspektivische Darstellung, die in den verschiedenen Elementen der theatralischen Realisation zur Wirkung kam. Obgleich Brecht nicht für das moderne Theater in seinen vielfältigen Erscheinungsformen überall beispielgebend war, hat er doch durch die große Wirkung seiner theoretischen Gedanken und durch seine genialen Theaterexperimente eine zentrale Stellung in der Geschichte des modernen Theaters.

Wenn in der Untersuchung der wesentlichen Stilmerkmale und theatralischen Experimente, die Wyspiańskis "Achilleis" kennzeichnen, das Theater des 20. Jahrhunderts zum Vergleich heran-

---

20 Vgl. P. Carden: Ornamentalism and Modernism. In: Russian Modernism. Ithaka 1976. S. 56 ff. P.C. zitiert Joseph Frank (Spatial Form in Modern Literature), der in der modernen Prosa den Versuch sieht, sich von der zeitgebundenen Linearität der Literatur (Lessing: Laokoon) zu befreien. "According to Frank, Modern prose attempts to achieve a spatial form, an instantaneous effect free from time like the effect of painting and sculpture. (S. 57)

gezogen wird, so kann Brecht in Theorie und Praxis wohl als exemplarisch gelten. Es wird also nach Möglichkeit zu unterscheiden sein zwischen dem epischen Drama als einem der Grundtypen des Dramas überhaupt und dem modernen epischen Drama, das seinen vollendeten Ausdruck in Brechts nichtaristotelischem "epischen Theater" findet. Es werden sich ohne Zweifel zahlreiche Kriterien für die Zugehörigkeit von Wyspiańskis Drama zum Typus des epischen Dramas entdecken lassen. Besonderes Augenmerk wird jedoch den Kompositionselementen geschenkt werden, die an eine Vorwegnahme Brechtscher Intentionen denken lassen. Dabei werden die Begriffe der Verfremdung, Montage oder Belehrung ebenso im Sinne Brechts verstanden, wie der Begriff der Akausalität und der hier neu eingeführte Begriff der Multiperspektivität am Werk Brechts orientiert sind.

Die Ebene, auf der ein Vergleich mit Brecht oder eine Auseinandersetzung mit Brecht für die Interpretation des Werkes von Wyspiański irrelevant erscheint, die ideologische Ebene nämlich, bleibt weitgehend ausgespart. Es könnte sich aber erweisen, daß künstlerische Formen zwar im weitest gefaßten Sinn bestimmten Weltbildern entsprechen, Ideologien im engeren Sinn jedoch keinen bemerkenswerten Einfluß auf die künstlerische Formgebung haben. Konkret bedeutet das, daß Wyspiańskis monumentales Theater für die polnische Nation in durchaus ähnlicher Weise konzipiert sein kann wie Brechts marxistisches Lehrtheater für den Menschen des wissenschaftlichen Zeitalters.

## 1.2. ZUM PROBLEM DER INTERPRETATION DES DRAMAS

Im vorhergehenden Abschnitt wurde versucht, für das moderne epische Drama Kriterien zu finden, die es ermöglichen, seine spezifischen Bauformen darzustellen und zu erklären. Die neuen Prinzipien, die in der Konzeption des modernen Dramas (und der modernen Kunst insgesamt) ihren Ausdruck finden, wurden in die Begriffe "Akausalität" und "Multiperspektivität" gefaßt.

Für die Struktur der einzelnen Kunstwerke ergeben sich aus der bewußten oder unbewußten Anwendung dieser neuen Betrachtungsweise ohne Zweifel weitreichende Folgen. Durch die Auflösung des kausalen Zusammenhangs gewinnt die Zeit- und Raumperspektive eine veränderte Bedeutung. Probleme von Zeit und Raum werden in dieser neuen Bedeutung thematisiert. Im modernen Drama wird die Entwicklung, der Prozeß, zum Selbstzweck und strebt nicht länger mehr einem Höhepunkt zu. Das Bewußtsein des Zuschauers im Theater wird über das kollektive Bewußtsein im Mythos angesprochen. Die individuelle Tragik des Helden wird ins Unterbewußtsein verlagert: Der Dialog weicht der Polyphonie oder dem Monolog. Montage und Simultaneität ordnen die Handlung zu Komplexen, die untereinander nicht logisch verbunden sein müssen, sondern assoziativ oder additiv aufgereiht sein können.

Bei der Interpretation des modernen Dramas, das im neuen Theaterraum realisiert wird und eng an das Zusammenwirken mit den anderen Kunstmitteln des Theaters gebunden ist, erhebt sich das Problem einer angemessenen Analyse und Darstellung.

Irena Sławińska kritisierte 1960 die häufige Anwendung der alten Beurteilungsschemata in der modernen Dramenforschung.<sup>21</sup> Sie wies darauf hin, daß erst in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts neue Systeme und Kategorien für die Untersuchung der Strukturen des Dramas entstanden.<sup>22</sup> Aber auch heute wird in der Dramenforschung nur zögernd die alte Terminologie aufgegeben: Furcht und Mitleid, Peripetie, Aktion, Charakter der Figur etc. Im Gegensatz dazu formuliert Irena Sławińska die Aufgabe der modernen Forschung folgendermaßen: bei der Analyse des Dramas sind die strukturellen Formationen freizulegen, das Gesamte

21 Irena Sławińska: *Sceniczny gest poety*. Kraków 1960. S. 11 ff.

22 Die Tendenzen einer neuen Denkweise lassen sich offenbar zu Beginn dieses Jahrhunderts in allen Bereichen gleichzeitig feststellen - in der Kunst, der Philosophie (Ganzheitsphilosophie, Schichtenlehre) und der Kunsttheorie (Formalisten, Strukturalisten). Es läßt sich darin die Abwendung vom positivistischen Denken erkennen und eine Hinwendung zu neuen Formen eines Totalitätsverständnisses.

in seiner harmonischen Zusammensetzung aus den einzelnen Elementen zu erkennen und zu erklären.<sup>23</sup> Diese Erkenntnis ist nur folgerichtig. Das Kunstwerk, das vom Künstler multiperspektivisch, polyphon, akausal, in der Technik der Montage konzipiert ist, sollte vom Interpreten in dieser seiner spezifischen Struktur erfaßt und dargestellt werden. Auch die Methoden des Wissenschaftlers unterliegen den Prinzipien des Kunstwerkes, das er interpretiert. Wenn der Künstler den Kausalzusammenhang in Frage stellt oder ihn gar leugnet, kann der Interpret den Aufbau des Werkes nicht aus dem Kausalprinzip erklären. Dafür sei ein konkretes Beispiel gegeben.

1920 verfaßte Karol Wróblewski, ein polnischer Literaturwissenschaftler, eine umfangreiche Analyse des Dramas "Achilleis" von Wyspiański. Dabei schritt er methodisch von Szene zu Szene fort und behandelte zunächst jede Szene gesondert. Um in den komplizierten, akausal entworfenen Aufbau des Werkes "Ordnung" zu bringen, gliederte er es in drei Akte samt Prolog und Epilog und konstruierte eine kausale Verknüpfung der Szenen. Dadurch konnte er zu dem erwünschten Schluß kommen, daß die "Achilleis" "genau genommen ein gesetzmäßiges Drama" sei.<sup>24</sup> Auf diese Weise zwang Wróblewski ein Stück, das die kausale Verknüpfung absichtlich meidet, in das Korsett der traditionellen Kausalität. Ebenso verfuhr Tadeusz Sinko, d.h. auch er legte die alten Maßstäbe an ein neues Stück an: in der Konzeption der Figur des Achilleus sah er eine unzulässige Spaltung der Persönlichkeit des Helden<sup>25</sup>, wo Wyspiański sie bewußt multiperspektivisch angelegt hatte.<sup>26</sup>

Ein derartiges Mißverstehen der Intentionen des Autors resultiert aus der Anwendung traditioneller Untersuchungsmethoden

---

23 I. Sławińska: Sceniczny gest poety. S. 11.

24 Karol Wróblewski: "Achilleis" Stanisława Wyspiańskiego. Warszawa 1920. S. 23.

25 Tadeusz Sinko: Antyk Wyspiańskiego. Warszawa 1922. S. 291.

26 Vgl. Kap. II. 1.1., S. 75.

auf Werke, die sich damit nicht mehr adäquat erfassen lassen. Wenn aber die einzelnen strukturellen Ebenen des Werks aus ihrem Zusammenhang mit dem Ganzen - eben dem Gebäude (budowa) wie Wyspiański sagt - erklärt werden, ist es möglich, außerhalb enger gattungspoetischer Regeln die wechselnden Formen und ihre Inhalte nach ihren eigenen Gesetzen zu beurteilen. Das heißt, daß mit einer solchen Methode alle Bauformen sui generis untersucht werden können. In diesem Sinne ersetzt auch Irena Sławińska die alte Terminologie, die nur auf bestimmte Inhalte und ihre speziellen Formen anwendbar war, durch eine neue, die man allgemein auf alle Dramentypen anwenden kann. So tritt z.B. an die Stelle der Charakterisierung der Personen die "Struktur der Figur"<sup>27</sup> und an die Stelle der Frage nach den Einheiten von Zeit und Raum wird die Frage nach der "Organisation von Zeit und Raum" gestellt.

Ein wichtiges Kriterium der Beurteilung ist die im Dramentext vorgegebene "theatralische Vision". Diesem Problem wendet sich Irena Sławińska in einem Aufsatz zu, in dem sie den Begriff der theatralischen Vision bei Wyspiański näher definiert. Bei der gegenseitigen Abhängigkeit von Dramentext und Theatervision ist wichtig, daß bei der Analyse nicht nur die Bühnenanweisungen zugrundegelegt werden, sondern es handelt sich um

die Untersuchung der Formelemente des Theaterkunstwerks, die im Text selbst enthalten sind:  
 es geht um die Organisation des Raumes im Drama, die Zeit, die in bestimmten Abschnitten verkürzt oder gedehnt wird, um die Figur auf dem Hintergrund dieses Raumes und dieser Zeit, um ihre Bewegung, Mimik, Gestik, um die Rolle des Worts als eines Klangelements oder eines Spannungsfaktors;  
 es geht um die Verbindung zwischen den Ereignissen und den verschiedenen Bedeutungen des Werkes, um Pausen, Augenblicke des Schweigens, um Szenen, in denen die Bühne leer bleibt und die Szenerie selbst spricht.

---

27 I. Sławińska: Sceniczny gest poety. S. 16: "...wir verstehen, daß die Figur eine Struktur ist, daß sie synthetischen und symbolischen Charakter hat." Vgl. auch: Walter Sokel: "Figur, Handlung, Perspektive." In: Deutsche Dramentheorien, Frankfurt 1971, S. 549.

Derartige Gegenstände sind es, die den Begriff der "Theatervision" oder "Theatergestalt" ausfüllen.<sup>28</sup>

Hier wird also ein weiteres wichtiges Problem der Dramenforschung berührt - die untrennbare Verknüpfung des dramatischen Textes mit seiner theatralischen Realisation. Im ersten Kapitel wurde schon darauf hingewiesen, daß in unserem Jahrhundert in zunehmendem Maße das Theaterkunstwerk als Gesamtkunstwerk, in dem der Dramentext nur eine Komponente unter anderen ist, Autonomie erlangt hat. Obgleich auch noch heute oft dem Text zentrale Bedeutung zukommt, ist er nicht immer das beherrschende Element, dem sich die visuellen oder klanglichen Elemente nur als schmückendes Beiwerk unterordnen. Im modernen Theater drücken alle künstlerischen Mittel den Gedanken des Werkes aus. Dem Text fallen dabei wechselnde Funktionen zu. Eine andere Funktion hat der Text im "sprachsinnentleerten" absurden Theater als im politischen Theater oder im experimentellen Regietheater, das den übrigen Darstellungsmitteln oft die wichtigere Funktion zuweist.

Für den Literaturwissenschaftler ergibt sich daraus die Aufgabe, den Text in engstem Zusammenhang mit seiner theatralischen Verwirklichung zu sehen. Ein Problem entsteht allerdings durch die Tatsache, daß die vom Autor intendierte Realisation immer nur annähernd erreicht werden kann, wenn der Autor nicht selbst zugleich Regisseur ist und eine Bühne zur Verfügung hat.<sup>29</sup> Außerdem ist jede Aufführung ein unwiederholbares Ereignis, das sich nicht fixieren läßt und somit einer endgültigen Beurtei-

---

28 I. Sławińska: O badaniu wizji teatralnej Wyspiańskiego. In: Pam.Lit. XLIX, 1958, 1. u. 2., S. 408

29 Julian Nowak berichtet von einem Ausspruch Wyspiańskis: "Ich muß eine Bühne zur Verfügung haben; ohne das ist es schwer ein lebendiges Drama zu schreiben, und es ist eine unglückselige Sache, daß Słowacki nicht wenigstens über eine Amateurbühne verfügte - das ist ein großer Schaden für die Literatur." Zitiert nach: B.Kocówna: Wypś.-człowiek teatru. S. 610.

lung entzogen bleibt.<sup>30</sup> Umso wichtiger ist es, alle vom Autor im Text angelegten Hinweise auf die theatralische Verwirklichung aufzuspüren. Der Text muß stets auch auf seine Funktion für das theatralische Gesamtkunstwerk hin untersucht werden.<sup>31</sup> Indem man den Text immer im Zusammenhang mit dem theatralischen Ganzen betrachtet und dabei zu erfassen versucht, inwieweit der Autor im Gesamttext (d.h. im Haupt- und Nebentext) die Aufführung mitentworfen hat, gewinnt der Text neue Lebendigkeit und weist über die Ideensphäre hinaus in die sinnliche Vergegenwärtigung.

Wyspiański hat dem dramatischen Text ohne Zweifel eine zentrale Rolle zugestanden. Darauf deuten seine Aussagen in der Hamletstudie hin. Die Vision soll aus dem Text entstehen. Aber letztlich verbinden sich beide Ebenen zu einem untrennbaren Ganzen. Karol Homolacs schreibt:

Das Drama Wyspiańskis ist das erste und einzige auf der Welt, in dem sich die bildhaften Werte unzertrennlich mit der Gesamtgestalt des Werkes verbinden. Jedes Gerät, das Wyspiański auf die Bühne stellt, hat gleichrangige Bedeutung mit dem Wort.<sup>32</sup>

Aniela Żempicka widmete dem Problem der gegenseitigen Befruchtung von Literatur und Theater im Werk Wyspiańskis eine ausführliche Studie, in der sie schreibt:

Sehr schnell nämlich genügt Wyspiański das ursprüngliche Schema nicht mehr: das genuine literarische Werk, ausgestattet mit einem breiten szenischen Kommentar. An Stelle zweier Ordnungen, der Literatur und des Theaters, möchte er eine Ordnung schaffen ...<sup>33</sup>

---

30 Vgl. Dietrich Steinbeck: Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft. Berlin 1970. II. Abschnitt.

31 Ostap Ortwin schreibt: "Das Bemühen um ein möglichst vollkommenes Erfassen des Ausdrucks führt den Künstler auf den Weg zum Gesamtkunstwerk Theater." Aus: O Wyspiańskim i dramacie. Warszawa 1969. S. 140.

32 Karol Homolacs: "Wyspiański plastyk-poeta". In: "Gazeta literacka 1932, Nr. 3, S. 41-42. Zitiert nach: B.Kocówna: Wyp. - człowiek teatru. Materiały. S. 612.

33 A. Żempicka: "O teatrze i literaturze w twórczości Wyspiańskiego." S. 394.

In den folgenden Abschnitten soll versucht werden, auf Grund des dramatischen Textes die Konzeption des theatralischen Gesamtwerkes zu erfassen. Obgleich den einzelnen Überlegungen eine gründliche Analyse der Szenen des Dramas vorausgegangen ist, soll bei der Interpretation synthetisch vorgegangen werden, d.h. dem größeren Zusammenhang der Vorrang gegeben werden.

## II.2. DATEN ZUR ENTSTEHUNG DES TEXTES

Die dramatischen Szenen der "Achilleis"<sup>34</sup> schrieb Wyspiański zwischen März und Dezember 1903, in einem Jahr voller fiebriger Arbeit. In dieser Zeit brachte der Dichter zwei seiner wichtigsten Dramen zum Abschluß: im Januar erschien "Wyzwolenie" im Druck und in den folgenden Wochen arbeitete Wyspiański bei der Vorbereitung der Aufführung mit (Premiere am 28.2.1903); im Mai vollendete er das große Königsdrama "Bolesław Śmiały" und inszenierte es anschließend im Mai selbst auf der Krakauer Bühne. Anfang des Jahres hatte er an einem ungewöhnlichen Dramenexperiment, der "Akropolis", zu arbeiten begonnen<sup>35</sup>.

Die Druckerei Altenberg in Krakau hatte im Dezember 1902 mit Wyspiański die künstlerische Ausgestaltung des ersten Buches der "Ilias" in einer zweisprachigen griechisch-polnischen Ausgabe vereinbart. Schon 1896 waren von Wyspiański Illustrationen zur "Ilias" in der Zeitschrift "Tygodnik Ilustrowany" erschie-

---

34 Der Titel der ersten und einzigen zu Lebzeiten des Dichters erschienenen Ausgabe lautet: Achilleis. Sceny dramatyczne.

35 In dem Drama "Akropolis", dem "Lied des Wawel", sind Stationen der Menschheitsgeschichte in lebenden Bildern dargestellt. In der Osternacht beleben sich die Plastiken, Standbilder und Wandteppiche der Wawelkathedrale - Tempus-Tod wirft die Sense weg - die Zeit steht still. In der Zeitlosigkeit können sich Engel und Menschen, die Helden Homers und die Gestalten der Bibel begegnen. Hekuba hört die Glocken Krakaus von den Türmen aus den verschiedenen Epochen läuten, und der Wawel, die polnische Akropolis, erlebt die Apotheose des Lichtgottes Apollo-Christus.

nen. Er hatte sie auf Anregung Lucjan Rydels für dessen Iliasübersetzung entworfen. Damals vertiefte sich Wyspiański mit Hilfe von Roschers "Lexikon der griechischen und römischen Mythologie" in das homerische Epos. Er ergänzte seine Lektüre durch das Studium von Wolfgang Helbig's Buch "Das homerische Epos", einem mit zahlreichen Bildern geschmückten Kommentar zu den homerischen Epen auf Grund archäologischer Forschungen. 1903 nun erschien das erste Buch der "Ilias" mit elf Illustrationen von Wyspiański. Es ist sehr wahrscheinlich, daß die wiederholte intensive Beschäftigung des Malers mit der Welt Homers den Dichter zu einem neuen Werk mit antiker Thematik inspirierte.<sup>36</sup>

Im März 1903 hatte Wyspiański mit der Arbeit an der "Achilleis" begonnen, aber erst im Juli konnte er sich während eines Kuraufenthalts in Rymanów ausführlich damit beschäftigen, wie wir aus Briefen an seinen Freund und Vertrauten Adam Chmiel wissen. Die Bändigung des ungeheuren Stoffes bereitete Schwierigkeiten. Er schrieb im Juli an Chmiel: "Es ist nicht so leicht, die ganze Sache in irgendeine bestimmte Architektur zu fassen."<sup>37</sup> Der Dichter beendete das Drama im Oktober und arbeitete sofort an dem bereits begonnenen Stück "Noc listopadowa" weiter. Ehe er das Manuskript der "Achilleis" ins Reine schreiben und für den Druck vorbereiten konnte, erkrankte er schwer. Erst im Dezember fertigte er die Abschrift an; diese zweite Fassung weist aber keine wesentlichen Veränderungen gegenüber der ersten auf. Am wichtigsten erscheint die Änderung des Titels, der "Achilles" gelautet hatte und dann in "Achilleis" umgewandelt wurde. In der zweiten Fassung baute Wyspiański vor allem den Nebentext, also die Bühnenanweisungen, aus und erweiterte sie sogar noch einmal während der Fahnenkorrektur.

Ende Dezember erschien "Achilleis" bei Gebethner in Krakau in 4008 Exemplaren, gedruckt auf Kosten des Autors. Die beiden

---

36 1898 erschien die Tragödie "Meleager", 1899 "Protesilas und Laodamia".

37 Dazu und zu den folgenden Angaben siehe: S.W., VII, S. 339 ff.

Handschriften der ersten und zweiten Fassung verbrannten während des zweiten Weltkriegs in der Nationalbibliothek in Warschau. Die hier benützte Ausgabe der gesammelten Werke stützt sich auf die erste Gesamtausgabe in fünf Bänden durch Adam Chmiel und Tadeusz Sinko von 1924-1929, die Leon Płoszewski bis 1932 mit drei Bänden ergänzte. Der Text der "Achilleis" mit Anmerkungen von Adam Chmiel findet sich im fünften Band.

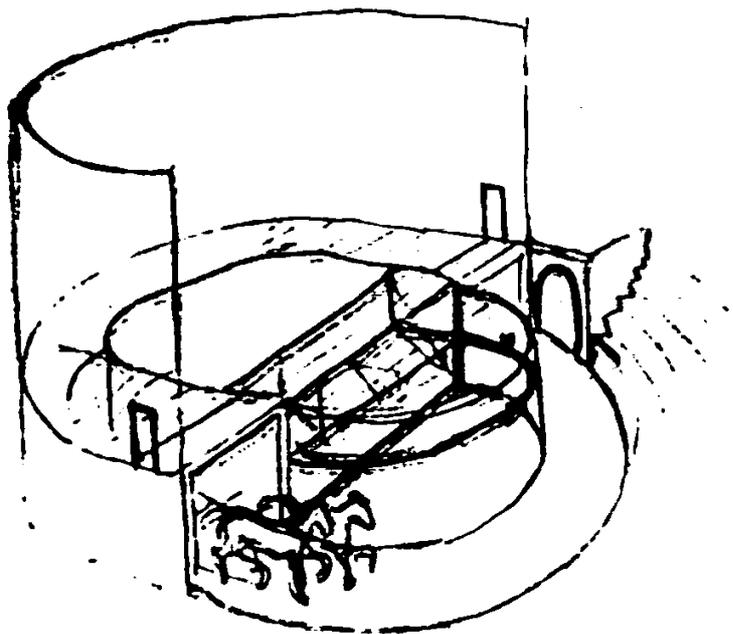
An eine Aufführung des umfangreichen Stücks im Krakauer Theater wagte der Autor nicht zu denken. Er äußerte sich Adam Chmiel gegenüber, daß er sich das Drama nur auf einer Drehbühne vorstellen könne, wo eine Szene die andere ablöst und so der Eindruck einer Einheit entsteht.<sup>38</sup> Da ihm keine Drehbühne zur Verfügung stand, begnügte sich der Dichter mit der Herausgabe des Buches. Daß er trotzdem den Gedanken an eine Aufführung nicht aufgab, beweist ein Ende 1904 aufgestellter Arbeitsplan, in dem er notierte, von welchen Dramenfiguren er Zeichnungen anfertigen wollte, die als Entwürfe für die Bühne gedacht waren. Unter anderem sind auch Figuren aus der "Achilleis" erwähnt.

Aus dem Jahr 1905 stammt die Skizze zum Projekt eines riesigen Amphitheaters auf dem Wawel.<sup>39</sup> Die Zeichnung zeigt, wie Wyspiański sich die Bühne vorstellte: Unter dem Bühnenhalbrund ist eine verdeckte Bahn vorgesehen mit je einer Öffnung rechts und links der Bühne gegen die Zuschauerseite. Die Öffnungen sind, ähnlich wie in einer Arena, so breit vorgesehen, daß ein Doppelgespann durchfahren kann. Wyspiański hat es eingezeichnet. Ob er dabei an die Wagenszenen in der "Achilleis" dachte? Es ist naheliegend, dies anzunehmen.

---

38 S.W., VII, S. 384.

39 Vgl. Zbigniew Raszewski: "Paradoks Wyspiańskiego". In: Pam. Teatr. VI, 1957, 3/4, S. 456.



50  
1905

Zur Aufführung gelangte die "Achilleis" allerdings erst zwanzig Jahre später. Nicht unter freiem Himmel, nicht auf der Bühne eines Amphitheaters, sondern in der Inszenierung durch Leon Schiller 1925 auf der Bühne des Bogusławski-Theaters in Warschau.<sup>40</sup>

### II.3. DER STOFF UND SEINE VERWANDLUNG

Es gibt Stoffe aus dem antiken Sagenkreis, die von den Dramendichtern aller Zeiten bis in unser Jahrhundert mit Vorliebe aufgegriffen wurden. In der Art und Weise ihrer Bearbeitung und Verwandlung spiegelt sich der Geist der jeweiligen Epoche. Meist sind es die großen tragischen Stoffe - Ödipus, Antigone, die Atriden -, die immer wieder als Grundmuster menschlichen Schicksals neu entdeckt und gestaltet werden. Weitaus seltener ent-

<sup>40</sup> Im letzten Abschnitt dieses Kapitels wird die Inszenierung durch Leon Schiller eingehend behandelt.

nehmen die Dichter den Epen Homers den Stoff für Tragödien und Dramen. Wenn sie es tun, so greifen sie einzelne Motive heraus und steigern und verengen gleichzeitig den epischen Stoff ins Tragische: Hekubas oder Andromaches Schicksal nach Trojas Fall, Odysseus Heimkehr, den Streit um Helena. Andere zeigen am Beispiel des trojanischen Krieges die grausame Sinnlosigkeit des Völkermordes. Auch dazu dienen wiederum einzelne Episoden. In "Troilus und Cressida" entkleidet Shakespeare mit mitleidloser Ironie die Helden des trojanischen Krieges ihrer Heldenhaftigkeit. Er prangert in seinem "Anti-Liebespaar" menschliche Schwäche ebenso an wie in seinen "Anti-Helden" den sinnlosen Kampf ganzer Völker um eine leichtsinnige Frau. Ähnlich verwendet Giraudoux den Stoff des trojanischen Krieges dazu, die grausame Zufälligkeit des Krieges darzustellen, der am Ende doch noch stattfindet, weil Bosheit und Dummheit über die edlen Absichten Hektors siegen.<sup>41</sup> Auch Giraudoux greift nur eine Episode aus dem antiken Vorbild, dem Epos Homers, auf, nämlich den Versuch der Griechen, Helena friedlich zurückzugewinnen. Sowohl Shakespeare als auch Giraudoux verfremden den Stoff. Er dient ihnen nur als Folie, die das ewig gleiche Muster menschlicher Unzulänglichkeit durchscheinen läßt. Trojaromane, in denen die Geschichte des legendären Krieges ausführlich erzählt wurde, gab es in der Antike und im Mittelalter.<sup>42</sup> Nie aber hatte es ein Dramatiker unternommen, den gewaltigen Stoff der Ilias, ja mehr noch, des ganzen trojanischen Krieges für die Bühne umzugestalten. Diese Aufgabe stellte sich Wyspiański, darum bemüht, Stücke für sein monumentales Theater zu schaffen. Diese Stücke mußten groß im Zuschnitt sein und universell gültige, erhabene Themen behandeln. Hier war kein Platz für die kleinen Melodramen der sexu-

---

41 Jean Giraudoux: "Der trojanische Krieg findet nicht statt". (1935)

42 Dares Phrygius: "Historia de excido Troiae" (5.Jh.n.Chr.) Dictys Cretensis verfaßte im 3.Jh.n.Chr. einen angeblichen Augenzeugenbericht des trojanischen Krieges. (Vgl. Anm. 55) Auf Dares und Dictys stützt sich der Trojaroman des Benoît de Sainte-More, 1165 entstanden, 1870 ins Französische übersetzt.

ellen Nöte, wie sie Przybyszewski schrieb, aber auch nicht für die sozialkritischen Stücke der Zeitgenossen Wyspiańskis, für deren Thematik erst Brecht den entsprechenden formalen Rahmen fand.

Zunächst war Wyspiańskis Unterfangen ja ein Problem der Form. Merkwürdigerweise ist noch keiner der Interpreten der "Achilleis" auf den Gedanken gekommen, den Versuch des Dichters, das homerische Epos in ein Drama zu verwandeln, mit der Textstelle in der Poetik des Aristoteles in Zusammenhang zu bringen, die vor eben einem solchen Versuch warnt:

Auch sollte man sich an das erinnern, was schon oft gesagt worden ist, daß man eine Tragödie nicht wie den Bau eines Epos behandeln darf. Unter epischer Behandlung verstehe ich die Verbindung einer Mehrzahl von Mythen: wie wenn jemand aus der ganzen Ilias ein Drama machen wollte.<sup>43</sup>

Aus Tadeusz Sinkos Buch "Antyk Wyspiańskiego" erfahren wir, daß Wyspiański sich zur Abiturvorbereitung mit der "Hamburgischen Dramaturgie" von Lessing und der Poetik des Aristoteles befaßte. Man kann deshalb mit Sicherheit annehmen, daß ihm die Stelle in der Poetik gut bekannt war. Schrieb Wyspiański also bewußt ein anti-aristotelisches Drama? Aus der Wahl des Stoffes allein darauf zu schließen, wäre wohl voreilig. Aber auch in der Behandlung verstieß der Autor der "Achilleis" gegen die Regeln der aristotelischen Poetik.<sup>44</sup> Es ist kaum zu glauben, daß dies bei der Bearbeitung eines antiken Vorwurfs ganz ohne Absicht war.<sup>45</sup>

43 Aristoteles: Hauptwerke. Übersetzt v.W. Nestle. Stuttgart 1968, S. 363. (Hervorhebung v. Verf.).

44 Zu einem Regelkanon wurde die Poetik des Aristoteles allerdings erst später erhoben. Zunächst war sie wohl eher eine Aufzeichnung bestehender Dichtungsformen. Als Regelpoetik konnte sie erst den Widerspruch Wyspiańskis erregen, der alle Normen und Vorschriften haßte.

45 1903, im Jahr der Entstehung der "Achilleis" schrieb Wyspiański die "Notizen zu Bolesław Śmiały". Dort betont er seine Unabhängigkeit von allen Formeln und Vorbildern und die Alleinherrschaft seiner einzigen Herrin, der Kunst. S.W., XI, S. 145 ff.

Wyspiański nahm sich zunächst das vor, was Aristoteles eine "epische Behandlung" nennt - die Verbindung einer Mehrzahl von Mythen. Keineswegs nämlich, wie man annehmen könnte, beschränkte sich der Dichter auf die von Homer in der "Ilias" überlieferten Mythen oder griff gar einzelne heraus, wie dies frühere Bearbeiter des Stoffes taten. Vielmehr erweiterte er die Fabel durch Motive aus anderen Quellen, die sich auf den trojanischen Krieg beziehen. Er schöpfte das dramatische Potential des homerischen Epos, die Erzählung vom Zorn des Achill und seinen Folgen, voll aus, aber er bereicherte das Bild des unseligen Krieges noch durch verschiedene Episoden. Auch endet das Drama nicht wie das Epos mit dem Tod Hektors und der Rückgabe seines Leichnams durch Achill. Das Ende des Krieges, die Eroberung Trojas, wird auf der Bühne gezeigt, und ebenso der Tod des Achill, den Wyspiański mit einem neugeschaffenen Mythos ausschmückt.

Die polnischen Literaturwissenschaftler haben sich mit dem Problem befaßt, inwieweit und auf welche Weise Wyspiański Homers "Ilias" verändert und deutet, wie stark er sich dabei an die Vorlage hält. Während z.B. Stanisław Lack kategorisch behauptet, daß das Werk Wyspiańskis "nichts mit Homer gemein hat"<sup>46</sup> und Tadeusz Sinko es als eine "Revision der Ilias" bezeichnet,<sup>47</sup> betonen die modernen Wissenschaftler eher den engen Zusammenhang des Dramas mit Homers Epos.<sup>48</sup> Auch was die Bearbeitung des epischen Stoffes betrifft, sind die Meinungen geteilt. Ostap Ortwin (1904) wirft in einer scharfen Kritik dem Dichter vor, daß er viel Überflüssiges in das Drama hereingenommen habe, ja

---

46 St. Lack: *Studia o Stanisław. Wyspiańskim*. Częstochowa 1924. S. 56.

47 T. Sinko: *Antyk Wyspiańskiego*, S. 247. ("Rewizja Iliady").

48 So schreibt Hanna Filipowska: "...ja er bemüht sich sogar, den Zusammenhang seines Dramas mit dem Werk Homers zu unterstreichen." *Wśród bogów i bohaterów*. Warszawa 1973, S. 70.

daß er ganz einfach das Material nicht bewältigt habe.<sup>49</sup> Anie-la Żempicka dagegen trifft wohl den entscheidenden Punkt, wenn sie darauf aufmerksam macht, daß sich die "Ilias" Homers und Wyspiańskis "Achilleis" zwar als literarische Gattungen unterscheiden, daß Wyspiański aber diesen Unterschied verwischte, indem er ein "episches Textbuch" (scenariusz) verfaßte. So stellte er sich außerhalb jeder Klassifikation durch Gattungsbegriffe. Auch ist sein Werk nicht mit rein literarischen Begriffen faßbar, da es zwei Künsten zugleich angehört - der bildenden Kunst und der Poesie -, die sich im Theater vereinen, "um den Reiz der antiken Epopöe auf der Bühne zu zeigen, betrachtet durch das Auge eines Menschen unserer Zeit".<sup>50</sup>

Als Wyspiański an die Ausführung seiner künstlerischen Idee ging, verstieß er fortwährend gegen die aristotelischen Vorstellungen von einem gut gebauten Drama. Nicht die dichte, geschlossene Handlung wählte er, in der der Zusammenhang so geartet ist, daß "wenn man einen Teil versetzt oder wegnimmt, das Ganze zusammenbricht".<sup>51</sup> Vielmehr entwarf er ein durchlässiges Gebilde von sechsundzwanzig Einzelszenen, das seiner Idee von einem "Freiraum" nach jeder einzelnen Szene entsprach. Diesen Begriff der "perspektywa powietrza" (wörtlich: Luftperspektive) entwickelte Wyspiański in einem Gespräch mit Adam Chmiel über das Drama "Akropolis", das ja fast gleichzeitig mit der "Achilleis" entstand. Welche Absicht er mit dieser Trennung der einzelnen Szenen durch einen Freiraum verfolgte, sprach er deutlich aus. Die Szenen sollten nicht so gebaut sein, daß man "schon in der einen sieht, ja sogleich fühlt, was in der nächsten geschehen wird."<sup>52</sup> Damit lehnte Wyspiański auch die Forderung Aristoteles' ab, daß die Ereignisse nicht aufeinander, sondern auseinander

---

49 O. Ortwin: O Wyspiańskim i dramacie. S. 117 ff. Erster Abdruck des Aufsatzes "Achilleis St. Wyspiańskiego" in: "Krytyka" 1904, z. II und III.

50 A. Żempicka: O teatrze i literaturze w twórczości Wyspiańskiego. S. 397 f.

51 Aristoteles: Hauptwerke. S. 350.

52 S.W., VII, S. 391.

folgen sollten.<sup>53</sup> In diesem Punkt treffen sich Wyspiański's Vorstellungen mit denen des epischen Theaters von Brecht. Die "Absage an die Kausalität" wurde zu Beginn des Kapitels als eines der wesentlichen Kriterien des modernen Theaters bezeichnet. Wyspiański hat sein Theater nicht als "antiaristotelisch" umschrieben. Das blieb Brecht vorbehalten. Aber in der "Achilleis" und in Dramen wie "Akropolis" oder "Noc listopadowa" hat der polnische Dramatiker das antiaristotelische Konzept des modernen epischen Theaters bereits vorweggenommen und verwirklicht.

Bei der Überführung des Epos ins Drama spielt auf jeden Fall die Bewältigung der formalen Aufgabe eine wichtige Rolle und soll uns hier vorwiegend interessieren. Wichtig erscheint dabei nicht in erster Linie, ob Wyspiański sich an die antike Vorlage hält und ob er mit dem homerischen Stoff "fertig wird", sondern wie er diese Aufgabe löst. Das soll nun im einzelnen verfolgt werden und zwar im Hinblick auf die Entwicklung der Handlung der homerischen Fabel und auf die Erweiterung des Vorwurfs durch eingeschobene Episoden.

Zunächst kann man festhalten, daß die Hauptzüge der homerischen Fabel erhalten bleiben. Auf der Handlungsebene werden alle wichtigen Ereignisse übernommen, die zu einem dramatischen Aufbau geeignet sind. In einem bleibt Wyspiański den aristotelischen Regeln treu: das Drama soll nicht vorwiegend Charaktere, sondern Handlung und Leben darstellen. Das Hauptmotiv Homers, der Zorn des Achill, vor allem aber die daraus erwachsenden Ereignisse, bilden auch den Kern der Handlung des Dramas. Folgende wesentlichen Handlungskomplexe aus der "Ilias" werden von Wyspiański übernommen:

1. Der Streit des Achill mit Agamenon, die Rückgabe der Chryseis an den Apollopriester Chryses und der Zorn des Achill über die Wegnahme der Briseis (Hippodamia). Das Motiv der Seuche, der von Apoll gesandten Pest, wird ebenfalls beibehalten, allerdings stark verändert und ausgeweitet.

---

53 Aristoteles: Hauptwerke. S. 353. Dies übernahm G.Freytag fast wortwörtlich in seine Poetik des Dramas.

2. Das Gespräch des Patroklos mit Achill, der Kampf des Patroklos mit Hektor und sein Tod.
3. Der Besuch der Thetis bei Achill. Achills Jammer um den Freund und der Entschluß, in den Kampf zurückzukehren und Hektor zu töten.
4. Hektors Tod und die Schändung des Leichnams durch Achill.
5. Die Auslösung Hektors durch Priamos. (Damit endet die "Ilias").

Daneben werden von Wyspiański auch einzelne kleinere Episoden aus der "Ilias" übernommen:

Die Ansprache des greisen Nestor vor der Versammlung der Griechen (J, I, 254-284; A, I, 32-61).<sup>54</sup>

Briseis-Hippodamia wird in Achills Zelt abgeholt (J, I, 318-348; A, IV, 1-41).

Odysseus und Diomedes überfallen Rhesos (J, X; A, V).

Der Streit zwischen Hektor und Paris (J, III, 39 ff. und VI, 281 ff; A, VIII, 116 ff.).

Der Waffenstillstand zwischen Trojanern und Griechen (J, III, 255 ff.; A, VIII, 222-254).

Hektors Abschied von Andromache (J, VI, 370-500; A, IX).

Thersites Schmäherei gegen die Fürsten (J, II, 212-242; A, XV). Die Klage der Trojaner auf den Mauern um den toten Hektor (J, XXII, 405 ff.; A, XXI).

Die Versöhnung der Atriden mit Achill (J, XIX, 78-183; XXIII, 43-62).

Selbstverständlich mußte Wyspiański auf die zahlreichen lebhaften Schlachtenschilderungen verzichten, die Homers Epos so farbig und anschaulich machen. Diese Verkürzung glich er jedoch aus, indem er viele Details weiter ausbaute und so dem Ganzen Farbe und Lebendigkeit verlieh.

---

54 Hier und im folgenden bedeutet: J = Ilias, A = Achilleis.  
Römische Ziffern = Gesang bzw. Szene, arab. Ziff. = Zeile.

Die Handlung erweiterte Wyspiański, indem er aus anderen Quellen die Erzählung vom Untergang der trojanischen Burg übernahm.<sup>55</sup> Auch hier schmückte er die überlieferten Berichte aus und erweiterte sie durch frei erfundene Details. Ähnlich wie Homer bezieht Wyspiański die Vorgeschichte des trojanischen Krieges durch Andeutungen der handelnden Personen, also retrospektivisch, in die Gesamtdarstellung ein.

Das Schicksal des Achill steht zwar nicht im Mittelpunkt des Schauspiels, bildet aber einen zweiten wichtigen Handlungsstrang. Dabei erlaubte sich Wyspiański größere Freiheiten gegenüber seinen Vorlagen als bei der Ausführung der Haupthandlung. Achills Jugend wird nur indirekt eingeführt, Odysseus erwähnt sie, der Zentaur Chiron besingt sie in einer kleinen Ballade.<sup>56</sup> Das Motiv des frühen Todes, das auch bei Homer mehrfach anklingt, wird bei Wyspiański in der Art eines Leitmotivs

---

55 Eine Kenntnis der Originalquellen kann bei Wyspiański mit Sicherheit vorausgesetzt werden. Vieles kann er dem großen mythologischen Lexikon von Roscher entnommen haben (vgl. A. Okońska: St. Wysp., S. 132). Tadeusz Sinko zitiert als Hauptquelle für die "Achilleis" den Trojaroman des Dictys (Vgl. Anm. 42). Inwieweit sich Wyspiański darauf stützt, muß dahingestellt bleiben. Z.B. führt Sinko den Dictysroman als Quelle an für die Episode um Penthesileas Tod, die von Diomedes ins Wasser geworfen wird. Unter dem Stichwort "Penthesilea" findet sich aber diese Begebenheit bei Roscher ebenso in allen Einzelheiten beschrieben. Auch der vielfache Hinweis auf Shakespeares "Troilus und Cressida" als Quelle für die "Achilleis" ist mit Vorsicht aufzunehmen. Wyspiański hat "Troilus und Cressida" gelesen - darauf weist eine Stelle in seiner Hamletstudie hin (S.68). Es gibt verblüffende Ähnlichkeiten zwischen Stellen in "Troilus und Cressida" und solchen in der "Achilleis", etwa das Motiv der "Seuche", das von Shakespeare und Wyspiański als Metapher verwendet wird. Trotzdem sollte man besser von Anregungen sprechen, die Wyspiański bei der Lektüre Shakespeares aufgriff und verarbeitete. In der formalen und gedanklichen Konzeption unterscheiden sich beide Stücke zu sehr, um aus ihrem Vergleich wesentliche Einsichten zu gewinnen.

56 Als Quellen kommen in Frage: Ovids Metamorphosen, 13. Buch. Eventuell auch P. Papinius Statius: Achilleis-Fragment: Jugend des Achilleus.

durchgeführt, das in der XXIII. Szene mit dem mystisch verklärten Selbstmord des Achill seine volle Entfaltung erfährt.<sup>57</sup>

Eine ganze Reihe von Szenen entspringen ganz und gar der Intuition und Phantasie Wyspiański's. Nur mehr Name oder Motiv erwecken Assoziationen mit den antiken Vorbildern. Hierzu gehört als wichtigstes Beispiel das Motiv des trojanischen Pferdes und der damit verbundenen List des Odysseus. Wyspiański verwandelte nicht nur das hölzerne Pferd der Danaer in ein Krakauer "lajkonik" und brachte es in Zusammenhang mit einem von ihm erfundenen Poseidonkult<sup>58</sup>, sondern er veränderte auch die List des Odysseus in eine Reihe von Verkleidungs- und Verwechslungsszenen, die auf Bühnenwirksamkeit hin konzipiert sind.

Auch der Gestalt der Penthesilea verlieh Wyspiański eine neue Bedeutung. Der Sage nach wurde sie von Achill getötet, der von der Schönheit der Getöteten ergriffen war. Bei Wyspiański wird sie zur Todesbotin<sup>59</sup>, die denen Unheil bringt, die sich in sie verlieben - Rhesos und Achill. Wie später Pallas (Sz. XXIII) ist sie eine Verkörperung der Todesgedanken des Achill (Sz. XIV).

---

57 Über den Tod des Achill berichtet wiederum Ovid im 12. Buch der Metamorphosen. Dort wird Achill vom Pfeil des Paris getroffen, den Apoll lenkt. Homer dagegen berichtet von der Absicht Achills, sich selbst zu töten vor Schmerz über den Verlust des Freundes (J, XVIII, 34 ff.). Dies Motiv griff Wyspiański auf, um daraus eine freiwillige "Himmelfahrt" für seinen halbgöttlichen Helden zu konstruieren.

58 Vgl. Kap. I, Anm. 151 und Kap. II, Anm. 64. Die Erzählung vom trojanischen Pferd findet sich bei Vergil im 2. Gesang der "Aeneis".

59 In ihrem Namen ist das Leid (penthos), das sie andern bringt und selbst erduldet, enthalten.

Ein anderes Beispiel ist das Motiv des Wahnsinns von Ajas<sup>60</sup>. Wyspiański läßt den Marsyas, der wie Ajas einem Gott gleichen wollte, als Vorboten des Wahnsinns auftreten und die Nacht als Verkörperung der künftigen Umnachtung (Sz.VI).<sup>61</sup>

Es ist charakteristisch für Wyspiańskis Arbeitsweise, daß er stets von einem vorgegebenen historischen oder mythischen Stoff ausgeht, diesen mit fremden Elementen (Motiven, Symbolen, Personen) durchsetzt und neu deutet.

Um das Verständnis der folgenden Abschnitte, in denen die einzelnen Strukturelemente des Dramas behandelt werden, zu erleichtern, soll in einem kurzen Überblick der Inhalt der Szenen in ihrer Reihenfolge skizziert werden.

Typisch für den Aufbau des ganzen Stücks ist der Wechsel zwischen handlungsintensiven Szenen und solchen, in denen das lyrische Bild oder die monologische Betrachtung für den statischen Charakter der Szene bestimmend sind.

Eine handlungsintensive Szene steht am Beginn. Im heftigen Streit zwischen Achill und Agamemnon werden handlungsauslösende Momente sichtbar: die Uneinigkeit der griechischen Fürsten, Agamemnons Frevel an der Tochter des Apollopriesters, Achills Verehrung für Hektor, mit dem er nicht zu kämpfen bereit ist. Kurz und pathetisch ist der Auftritt des ehrwürdigen Priesters Chryses, der zuerst verhöhnt wird, dann aber seine Tochter zurückbekommt und sie tötet.<sup>62</sup> Am Ende der Szene findet ein Gespräch zwischen Odysseus und Agamemnon statt. In undurchsich-

---

60 Vgl. Sophokles: "Ajas".

61 Der Silen Marsyas wollte mit Apollo im Flötenspiel wetteifern und wurde von ihm bestraft. Der Wahnsinn des Marsyas und des Ajas besteht darin, daß sie nach dem "heiligen Feuer der Großen", nach göttlichen Ehren streben.

62 Bei Homer wird Chryseis ihrem Vater nach Chrysa zurückgebracht. Wyspiański greift hier das Motiv der Ermordung der entehrten Tochter durch den Vater auf, das aus der römischen Erzählung von Virginius bekannt ist, der seine von Appius Claudius geschändete Tochter tötet. (Livius: Ab urbe condita, 3. Buch. Vgl. auch Lessing: Emilia Galotti).

tigen Worten deutet Odysseus einen Plan an, der Ilion stürzen soll. Er kündigt einen geheimnisvollen Gast an, den Agamemnon würdig empfangen soll. (I)

Aus der lauten und bewegten Atmosphäre der ersten Szene wird der Zuschauer in das lyrische, sanfte Bild eines Abends am Fluß versetzt, wo Rhesos, der Thrakerkönig und Penthesilea, die Amazonenfürstin, Rast machen auf ihrem Weg nach Troja. Nichts deutet darauf hin, daß der Frieden der Liebe und die Stille der Nacht durch den grausamen Plan des Odysseus bedroht sind. (II)

Zu gleicher Zeit schaut Menelaos aus seinem Zelt auf das abendliche Meer. Sehnsucht nach der Heimat und nach seiner Gattin erweckt ihm eine Vision - übers Meer naht sich ihm in Gestalt des Abendsterns Aphrodite-Helena. Agamemnon kommt und aus dem Gespräch der Brüder wird vom Plan des Odysseus ein wenig erhellt: es geht um Rhesos, den "ehrsamen Ritter", der Troja zur Hilfe kommt. Mit einer Anrufung der Götter und der Toten endet die Szene und bleibt im Bann der Geheimnisse der Nacht. (III)

Im Schutz der Nacht wird aber nicht nur geträumt, sondern auch gehandelt. Dem Achill wird seine Geliebte, Hippodamia, weggeführt. Thersites, der häßliche Grieche, kommt in Achills Zelt und teilt seine Absicht mit, sich in Troja einzuschleichen und Achills Friedenspläne zu verraten. Auch Odysseus sucht Achill auf. Er wirft ihm vor, daß er die "Gedankenpest" verbreitet. In einem vertrauten Gespräch mit Patroklos spricht Achill den Satz, der ein Kernsatz des ganzen Stückes ist: Unschuldig sind in diesen Taten (des Krieges nämlich) - nur die, die nicht handeln. (IV)

In den beiden folgenden Szenen werden zwei weitere griechische Helden vorgesetzt: Diomedes, den Odysseus für den Überfall auf Rhesos als Bundesgenossen wirbt (V) und Ajas, der den Besuch des Marsyas und der Nacht (beide Allegorien des Wahnsinns) empfängt. (VI)

Unversehens macht die Handlung nun einen Sprung. In Agamemnon's Zelt laufen die Fäden zusammen: Thersites bekommt Erlaubnis, nach Troja zu gehen. Hippodamia wird von Wachsoldaten begleitet aus Achills Zelt gebracht und zeigt Agamemnon ihren Haß und ihre Verachtung. Der Opferpriester aus der I. Szene ist über die fatalen Auspizien beunruhigt - der nächste Tag wird ein Tag des höchsten Ruhms für Hektor sein. Agamemnon verbietet seinen Leuten am folgenden Tag das Schlachtfeld zu betreten - möge Hektor den Ruhm auf ödem Feld suchen! Nun erscheint auch Rhesos, abgerissen, mit verbundenen Augen bis zum Zelteingang geführt. Agamemnon empfängt ihn mit heuchlerischer Freundlichkeit. Angeblich geschah seine Gefangennahme mit der Billigung des trojanischen Königs. Rhesos weiß nicht, was der Zuschauer aus der V. Szene weiß, nämlich daß seine Begleiter getötet wurden. Das Geheimnis von Odysseus Plan lüftet sich weiter. (VII)

Mit der VIII. Szene wechselt der Schauplatz. Vier Szenen hintereinander spielen an verschiedenen Orten der trojanischen Burg. Thersites als harmloser Händler, und Odysseus als Rhesos verkleidet, finden sich in Priamos' Haus ein. Sie erleben Kassandras tragischen Auftritt, ihre Prophezeiung, den brutalen Streit zwischen Hektor und Paris: auch die Gegner der Griechen sind uneins und bekämpfen sich gegenseitig. Priamos - Ironie des Schicksals - vertraut das Los der Trojaner Rhesos (Odysseus) an. Er soll als Geisel einen Waffenstillstand bei den Griechen erbitten, damit die rituelle Waschung des dem Poseidon heiligen Pferdes im Meer vollzogen werden kann. Damit soll der Gott versöhnt und Troja gerettet werden. (VIII)

Auf die hektische Atmosphäre in Priamos Haus folgen drei lyrische Bilder aus der bedrohten Burg. Hektor nimmt Abschied von Andromache. (IX) Paris wartet am skäischen Tor auf den Besuch der Liebesgöttin - in den Strahlen des Mondes steigt sie zu ihm herab. (X) Gleichzeitig besucht Priamos Laokoon im Tempel des Poseidon. Der vor Schmerz halb irrsinnige Vater trauert um seine Söhne, die sich in Schlangen verwandelt haben und in einem

Brunnen im Dunkel des Tempels leben.<sup>63</sup> Der junge Troilos holt mit einer fröhlichen Schar das Geschirr des Poseidonpferdes und die Tracht des Poseidon für den Festzug aus dem Tempel. (XI)

Wieder wechselt die Szene hinüber ins Lager der Griechen. Odysseus ist von Troja zurückgekehrt und gibt seinen Leuten Anweisung, die Trojaner zu töten, die ausgezogen sind, um das heilige Pferd im Meer zu waschen. (XII)

Diomedes hat in seinem Zelt einen schrecklichen Traum: er träumt von der Ermordung der Penthesilea, die er ins Wasser geworfen hat. (XIII)

Gedankenverloren schaut Achill dem Spiel der Wellen zu. Die Gedanken des Achill gewinnen sinnliche Gestalt in den Liedern der Wellen, im Zentauren Chiron, der die Erinnerung an seine Kindheit verkörpert, in Penthesilea, die - eine verlorene Liebe - ans Ufer getragen wird. (XIV)

Am frühen Morgen hält Thersites vor den "kleinen Leuten" im griechischen Lager eine Hetzrede. Sie sind es, die die Last des Krieges tragen müssen und Thersites will sie zur Heimkehr überreden - eine Meisterleistung demagogischer Rhetorik. (XV)

Im zweiten Teil des Stückes gewinnen jetzt die handlungsintensiven Szenen das Übergewicht. Die Ereignisse überstürzen sich, ihr Ablauf wird immer schneller. Achill beklagt sich bei Patroklos über Thersites, der seine Friedensgedanken verdreht und in den Schmutz zieht. Patroklos ist durch eine heimliche Botin von Hippodamia gewarnt worden, am Siegestag des Hektor das Zelt zu verlassen. (Eigentlich sollte Achill gewarnt werden, also wieder eine Verwechslungsszene). Die Warnung trotzig in den Wind schlagend erbittet Patroklos die Rüstung des Achill, um gegen Hektor zu ziehen. Angeblich will er ihm Achills Friedensangebot überbringen. (XVI)

In Wirklichkeit opfert sich Patroklos, indem er den überlegenen Hektor angreift, um durch seinen Tod Achill zur Rache und so zum Handeln zu zwingen. (XVII)

---

63 Die Erzählung von Laokoon steht bei Vergil (Aeneis. 2. Buch) Wyspiański wandelt sie ab. In der Schilderung des Laokoon entsteht ein lebendiges Bild der berühmten Skulptur.

Der Tod des Patroklos in der goldenen Rüstung des Achill wird nur von Ferne gezeigt. Hippodamia, im Glauben, daß Achill gefallen ist, wirft sich unter das herbeirasende Gespann. Rhessos wird jetzt nach Troja zurückgeschickt; er soll den Festzug mit dem heiligen Pferd begleiten und zum Heiligtum des Poseidon nach Troja führen (freilich werden es Odysseus und die Seinen, als Trojaner verkleidet, sein. (XVIII))

Ahnungslos wartet Achill in seinem Zelt auf Patroklos' Rückkehr. Seine Mutter Thetis besucht ihn und verheißt ihm Ruhm. Automedon verkündet den Tod des Patroklos und Achill stürzt aus dem Zelt, um sich an Hektor zu rächen. (XIX) Mitleidslos und brutal erschlägt Achill Hektor. (XX)

Von den Mauern der trojanischen Burg sehen die Bewohner Trojas, wie Hektor getötet und von Achill um die Burg geschleift wird. (XXI)

Einen Ruhepunkt im rasenden Ablauf der Geschehnisse bildet die Totenklage des Achill über dem Leichnam des Patroklos. Die goldene Rüstung erhält Ajas, der die Leiche des Patroklos den Trojanern entrissen hatte. (XXII)

Wie die Handlung jetzt gerafft wird, ersieht man aus dem unvermittelten Auftreten des Priamos, der Achill um die Herausgabe von Hektors Leichnam bittet (bei Homer liegen zwischen Hektors Tod und dem Bittgang des Priamos zwölf Tage!). Achill gibt Hektor heraus. Priamos geht, die Atriden kommen, um sich mit Achill zu versöhnen -, aber Achill kennt weder Freund noch Feind mehr. Es verlangt ihn danach, seinem Freund Patroklos zu folgen. Er steigt auf seinen Streitwagen, dessen Gespann die Göttin Athene als Todesbotin lenkt. In rasendem Lauf umkreist der Wagen den Holzstoß, auf dem Patroklos aufgebahrt ist, und zerschellt: Selbstmord und zugleich mystische Entrückung des Achill. (XXIII)

In den letzten drei Szenen wird die Eroberung von Troja dargestellt. Cassandra weist den Troilos in den Brauch des Posei-

donkultes ein.<sup>64</sup> Der Festzug nähert sich dem Heiligtum, der als Poseidonpriester verkleidete Odysseus tötet Troilos. Der Priester des Tempels, Laokoon, ist von den Schlangen erwürgt, der Sturm auf Troja beginnt. (XXIV)

In der Zwischenzeit ist Rhesos bei Priamos eingetroffen und wird als Verräter verdächtigt. Er wird von Odysseus, der an der Spitze der Griechen in den Palast des Priamos eindringt, getötet. Die Atriden stehen als Sieger in Troja. (XXV)

An einer anderen Stelle der Stadt erfüllt sich das Schicksal des Paris, der sich gegen die Griechen verteidigen will, aber hinterrücks von seinem Bruder und Nebenbuhler Deiphobos getötet wird. Aphrodite erscheint im Sternkleid und sucht Paris. Die Atriden kommen mit gefangenen Trojanern, die als Chor auftreten, sie verfolgen ängstlich und gespannt das Treiben der Göttin, die sehnsüchtig nach ihrem "Gatten" ruft, sich halb entblößt<sup>65</sup> und unheimliche Drohungen ausstößt. Menelaos greift zum Schwert, um die Seinen zu retten. Da wendet sich ihm die Göttin zu - es ist Helena. (XXVI)

Aus der gegenseitigen Durchdringung zahlreicher Motive, die verschiedenen Quellen entstammten, und aus der Veränderung und Ausschmückung der homerischen Fabel entstand ein völlig neues Werk. Aus dem dramatischen Epos des Homer entstand das epische Drama Wyspiański's. Es sollte aber nicht nur der gewaltige an-

---

64 Poseidon, der Gott des Meeres, ist zugleich der Gott, dem die Pferde heilig sind und der als einziger Gott auf einem Pferd reitend dargestellt wird. Wyspiański verband beide Motive zu einem neuen Mythos des Poseidonkultes. Er fügte noch das Märchenmotiv des unschuldigen Kindes hinzu, das allein Erlösung bewirken kann. Troilos soll also dem als Poseidon verkleideten Reiter die geweihten Pfeile überreichen. Dieser schießt einen Pfeil gegen den Himmel, die Tür des Heiligtums öffnet sich, der Gott ist versöhnt. Aber der alte Götterglaube ist tot. So trifft der Pfeil den unschuldigen Troilos - Entmythologisierung eines neuen Mythos!

65 Aphrodite oder Venus wurde in der Antike erst sehr spät entblößt dargestellt. In Roschers Lexikon finden sich zahlreiche Abbildungen der Aphrodite, einige davon zeigen sie halb entblößt. Wyspiański hatte aber wahrscheinlich die berühmte Skulptur der Venus von Milo aus dem Louvre vor Augen.

tike Stoff für die Bühne umgestaltet werden, sondern der Dichter wollte gleichzeitig mit seiner eigenen philosophischen Interpretation dem modernen Zuschauer einen neuen Zugang zur gemeinsamen abendländischen Tradition und Geschichte eröffnen.

Über die einzelnen lose verbundenen Handlungskomplexe hinweg erstreckt sich die Ideenebene - der Gang der Gedanken in seiner Folgerichtigkeit. Er klammert das Handlungsgefüge zusammen. Auf dieser Ebene wird der antike Stoff neu gedeutet und den einzelnen Handlungen werden neue Motive unterlegt.

Bei Homer ist das Schicksal der Völker und der einzelnen Helden von den Göttern verhängt, die mit ihren irdischen Feinden und Lieblingen wie mit Marionetten spielen. Wyspiański läßt die Götter - wenn sie überhaupt in Erscheinung treten - nur mehr als Symbole für geheimnisvolle metaphysische Schicksalsmächte gelten, denen der Mensch ausgeliefert ist. Er schafft in seinen Figuren Menschen, die aus der dumpfen Abhängigkeit des von den Göttern verhängten Fatums erwacht sind und die eigene Verantwortung zu begreifen beginnen. Der Zorn des Achill ist nicht wie bei Homer der Zorn über die gekränkte Ehre des Helden, sondern der Zorn dessen, der die Ungerechtigkeit des Krieges und die niedrige Gesinnung der eigenen Kampfgenossen erkannt hat. Seine Tragik ist, daß er eingesehen hat, daß der Handelnde schuldig wird, und daß er dieser Erkenntnis zuwiderhandeln muß, indem er den tötet, den er am höchsten von allen Menschen schätzt.

Die Erkenntnis, das Erwachen des Geistes, ist eine wahre Seuche, die gefährlicher ist (in den Augen des "handelnden" Odysseus) als die von Apollo geschickte Pest. Sie breitet sich aus, und auf beiden Seiten werden fast alle angesteckt von dieser lähmenden Macht einer höheren Einsicht in die Schuldhaftigkeit allen Handelns. Am Ende wird jedoch die Erkenntnis, die der erwachende Geist vermittelt, relativiert. Das Recht des Stärkeren, die brutalen Kräfte eines aufstrebenden Volkes, in der Gestalt des Odysseus verkörpert, tragen den Sieg davon.

Nicht mit einer edlen Tat des Helden Achill - der Freigabe von Hektors Leichnam - wie bei Homer endet die "Achilleis", sondern mit dem schrecklichen Fall Trojas. Und doch ist es nicht das dramatische Ende, die Katastrophe der antiken Tragödie, die am Schluß steht, sondern in Aphrodite-Helena triumphiert das Leben und sein unerschöpflicher Kreislauf. Nicht die Pyramide von Aufstieg und Fall kennzeichnen das moderne Drama, sondern der Kreis symbolisiert Unlösbarkeit und verheißt ewige Wiederholung. In der Idee der Wiedergeburt fand Wyspiański eine Art von Theodizee, eine Rechtfertigung des menschlichen Schicksals, eine Versöhnung aller historischen Widersprüche. Im Epos Homers wurden die glanzvollen und schrecklichen Heldentaten längst versunkener Zeiten besungen. Im Drama entwarf Wyspiański ein Bild der tragischen Seinsbedingungen des Menschen, die er aus der Geschichte erkennt und die sich im Mythos unvergänglich darstellen.

Wyspiański trug der Tatsache, daß das Drama, anders als das Epos, für den Zuschauer gedacht ist, voll Rechnung. Nicht nur die Handlung, auch die Ideen werden nicht allein durch den dramatischen Text ausgedrückt, sondern durch alle künstlerischen Mittel, die das Theater zur Verfügung hat. So werden sogar die Gedanken der Figuren in *dramatis personae* sinnlich vermittelt.<sup>66</sup> Der antike Stoff gewinnt neue Lebendigkeit im "totalen Theater", wo Farbe und Raum, Pantomime, Tanz und Lied dem dramatischen Text ebenbürtig sind.

#### II.4. DIE ARCHITEKTUR DES AUFBAUS

Um die atektonische, offene Form des epischen Dramas zu betonen, wurde in den vorhergehenden Abschnitten der Kreis als Sinnbild unendlich fortgesetzter Bewegung der epischen Dramen-

---

<sup>66</sup> Z.B. werden die Gedanken Achills durch die Wellen verkörpert, durch Thetis und die Wassermnyphen, durch Penthesilea und Pallas, der Traum des Diomedes durch Oneiros u.s.w.

struktur zugeordnet im Gegensatz zur tektonischen Pyramidenstruktur des geschlossenen Dramas. Die "Achilleis" kann man von ihrem losen Szenennexus und der Mehrschichtigkeit ihres Handlungs- und Ideenaufbaus her eindeutig dem epischen Drama, ja dem modernen, antiaristotelischen Drama zurechnen. Wie aber läßt sich angesichts dessen Wyspiański's Wunsch interpretieren

"... diese ganze Sache [die "Achilleis"] in eine bestimmte Architektur zu fassen"?<sup>67</sup>

Wollte der Künstler hier nicht die Quadratur des Kreises erzwingen? Lassen sich in der "Achilleis" architektonische Strukturen entdecken? Ist es Wyspiański trotz der losen Szenenführung und der aufgelösten Zeitstruktur gelungen, das Ganze in eine "bestimmte Architektur" zu bringen?

An zwei Stellen, die den Sinn des oben genannten Zitats erhellen könnten, spricht Wyspiański von einer "Architektur". Einmal in den Notizen zu "Bolesław Śmiały", die in Anlehnung an Horaz' berühmte Ode beginnen:

In der Architektur schuf ich der Volkskunst  
Ein Monument, da zum ersten Male  
Die Kunst ein Bauwerk sich zum Instrument erwählte  
poetischen Könnens...<sup>68</sup>

Zunächst ist damit wohl das Bühnenbild gemeint, das Wyspiański für das Drama "Bolesław Śmiały" selbst entwarf und zwar in Form einer riesigen primitiven Stube mit schweren Balken und einem Durchblick zur Weichsel. So stellte sich Wyspiański die Räume der ersten holzgebauten Fürstenhöfe auf dem Wawel vor - mächtig und schmucklos, den Hütten des Volkes noch verwandter als später die adligen Herrschersitze. Wichtig ist jedoch nicht die originelle Wahl des in archaischem Monumentalismus aufgeführten Bühnenaufbaus, sondern die Tatsache, daß Wyspiański sich dessen bewußt war, daß die Poesie, die Wortkunst, sich ein Bauwerk,

67 S.W. VII, S. 343. Diese Bemerkung Wyspiański's steht im Widerspruch zu Ostap Ortwin's Urteils, daß die "Achilleis eher eine fiebrige Improvisation sei als die Frucht konsequenten Nachdenkens" (O.O.: "Achilleis" St. Wyspiański'skiego, S. 117). Auch Inkonsequenz kann Frucht des Nachdenkens sein!

68 S.W. XI, S. 145.

also ein sinnlich wahrnehmbares, plastisches Bild zum Mittel der künstlerischen Aussage wählte.

Ein anderes Mal verwendet Wyspiański den Ausdruck "Architektur" in seiner Hamletstudie, wo er von der logischen Übereinstimmung von Text und Architektur im Drama spricht. Es geht um die realen Gegebenheiten einer räumlichen Vorstellung, die im Text künstlerisch gestaltet werden und denen der Bühnenaufbau logisch (d.h. der inneren Logik des gesamten Kunstwerks folgend) entsprechen soll. Wiederum also ist die Rede von der engen Verklammerung von Text und Bild im theatralischen Kunstwerk.

Das Stichwort "Architektur" weist demnach stets in die Richtung der theatralischen, der sinnlichen Verwirklichung des Textes. Allerdings muß man im Falle der Bemerkung des Künstlers zur "Achilleis" von etwas anderen Voraussetzungen ausgehen. Hier wird nicht wie bei "Bolesław Śmiały" oder in Shakespeares "Hamlet" eine scharf umrissene räumliche, örtliche oder architektonische Vorstellung zugrunde gelegt. Die Bühnenanweisungen sind ganz allgemein gehalten: im Zelt des Achilleus, im Hause des Priamos, im Heiligtum der Trojaner. Dabei wechselt die Szenerie beständig. Es gibt also nicht dieses eine große Bild der Burg, des gewaltigen geschlossenen Raumes mit kühner, luftiger Perspektive, sondern die räumliche Struktur ist in viele Bilder aufgelöst. So muß hier der Begriff "Architektur" in einem viel allgemeineren Sinn aufgefaßt werden - nämlich als die Organisation der Bilderwelt des ganzen Dramas in ihrer gegenseitigen Bedingtheit von Text und Bild. In dieser Organisation gelang nun Wyspiański allerdings so etwas wie die Quadratur des Kreises. Mit den Mitteln leitmotivischer Wiederholung und vielschichtiger Themenentwicklung ruft er beim Zuschauer den Eindruck ewigen Kreislaufes hervor. Der Eindruck wird noch verstärkt durch die Betonung der zyklischen Wiederkehr von Tag und Nacht, nach außen sichtbar gemacht durch die wechselnde Beleuchtung. Gleichzeitig aber gelingt es dem Dichter, in den sechsundzwanzig Szenen ein Gebäude zu errichten, das sich mühelos im Bild einer Pyramide darstellen läßt. Aufsteigend vom früh

hereinbrechenden Abend bis zur Nacht, gipfelnd in der vierzehnten Szene, und absteigend vom frühen Morgen bis zur wieder hereinbrechenden Nacht in der letzten Szene. Beide Strukturen - die kreisförmig-zeitlose der Wiederholung, nennen wir sie die mythische, und die pyramidenförmige des Zeit-Raums, die reale - bauen sich in der engen Verflechtung von Text und Bild auf. Dabei ist der inneren Handlung, den Monologen, den statischen Szenen, der Entwicklung der Idee die zyklische Struktur zugeordnet, der äußeren Handlung, dem realen Zeitablauf, der Planung und Ausführung der Eroberung Trojas die Pyramidenstruktur, die eigentlich dramatische.

Im ersten Teil, dem "Nachtteil" (bis Szene XIV einschließlich) dominiert die mythische Struktur, die Ideenentwicklung, und die Struktur der äußeren Handlung bleibt sozusagen latent. Im zweiten Teil gewinnt die Handlungsstruktur Oberhand - der Tag befördert die Taten, die innere Handlung tritt zurück, bis sich in der letzten Szene beide Ebenen vereinen: In der Entschlüsselung der Doppelgestalt von Aphrodite-Helena schließt sich der Kreis und bezeichnet gleichzeitig neuen Beginn. Die äußere Handlung aber findet ihren beabsichtigten Abschluß in der Eroberung Trojas und der Wiedergewinnung der Helena.

Die Ideen des Dramas werden jeweils in mehrfacher Gestalt vermittelt. Die Wiederholung selbst, die in der Wiedergeburt ihren höchsten Ausdruck findet, wird thematisiert. Das Motiv der Palingenese erscheint in mehreren Abwandlungen:

Die Helden der Erzählung des alten Nestor werden in den Legenden des Volkes wiedergeboren (Sz. I).

Menelaos ruft die Toten durch Beschwörung (Sz. III).

Paris weiß um die Wiedergeburt der Götter in den Menschen, und Priamos sieht seine Taten im "unsterblichen Heiligtum der Jahrhunderte" (der Geschichte!) bewahrt (Sz. VIII).

Hektor glaubt an seine Wiedergeburt in den Taten seiner Nachkommen (Sz. X).

Laokoon bleibt auf ewig lebendig - in der Kunst (Sz. XI).  
Der mystische Tod des Achill ist eine Präfiguration des  
Opfertodes von Christus (Sz. XIV).

Das Volk bleibt wie die Naturgewalten ewig lebendig (Sz. XV).  
Bei der dramatischen Gestaltung der Motive von Liebe und Tod,  
denen als Grundbefindlichkeiten des Lebens ebenfalls zentrale  
Bedeutung in der "Achilleis" zukommt, kann man die Anwendung  
desselben Stilmittels feststellen: in der Wiederholung werden  
immer wieder andere Aspekte des gleichen Themas zur Darstellung  
gebracht. In der vielschichtigen Darstellung eines Phänomens  
tritt die multiperspektivische Sicht des Künstlers zutage, die  
als ein wichtiges Kriterium der modernen Kunst bezeichnet wur-  
de.<sup>69</sup> Nicht nur die einzelne Figur des Dramas wird, im Gegen-  
satz zur klassischen Dramenfigur<sup>70</sup>, multiperspektivisch gese-  
hen, sondern auch die Motive werden wie in einem musikalischen  
Werk vielfach variiert. Sie sind zwar im Text entworfen und er-  
stehen aus dem Text, werden aber nicht primär durch die Textin-  
halte gedanklich vermittelt, sondern sind verkörpert in den ver-  
schiedenen Figuren und Figurenkonstellationen des Stücks. In  
der "Achilleis" läßt sich dies an den Motiven der Liebe und  
des Todes besonders deutlich zeigen. Man kann sie als Leitmoti-  
ve betrachten, die während des ganzen Stücks in immer wieder  
neuer Gestalt auftauchen.

Der Eros, die naturhafte, alles durchdringende, lebenerhal-  
tende Liebe ist in der Göttin Aphrodite und ihrem menschlichen  
Erscheinungsbild Helena verkörpert. Paris und Menelaos sind ih-  
nen zugesellt, wobei Menelaos und Helena die eheliche Liebe,  
Paris und Aphrodite die freie Liebe versinnbildlichen. Die ehe-

---

69 Vgl. Kap. II. 1.1., S. 74 ff.

70 Vgl. Horaz: Ars poetica/Die Dichtkunst. Stuttgart 1972, S.  
13: "Wenn du etwa neu den hohen Achilleus darstellst, so be-  
stehe er rastlos, jähzornig, unerbittlich, heftig darauf...  
Falls du Unbekanntes auf die Bühne bringst, und es wagst,  
eine neue Person zu gestalten, so bleibe sie bis zum Ende,  
wie sie anfangs auftrat, und stimme mit sich selbst überein."  
Dies steht in klarem Gegensatz zum modernen, veränderbaren  
Menschen Brechts, Wyspiańskis u.a.

liche Liebe in ihrer schönsten Vollendung, vielfach besungen, zeigt auch das Beispiel von Hektor und Andromache, deren Abschied Wyspiański nicht weniger poetisch und ergreifend schildert als Homer und Schiller. Aber auch die freie Liebe wird in mehreren Konstellationen vor Augen geführt: in der romantischen Liebe von Rhesos und Achill zu Penthesilea, in der Liebe der eroberten Frauen zu ihren Eroberern (Chryseis zu Agamemnon, Hippodamia zu Achill), in der kleinen Episode des Patroklos mit dem gefangenen Trojanermädchen (Sz. XVI). Die homoerotische Beziehung wird in der Freundschaft zwischen Patroklos und Achill angedeutet und in dem eindeutigen Angebot eines Mädchens an Hippodamia (Sz. VII). Thematisiert ist in der I., XI., und XXIII. Szene die Vaterliebe in den Gestalten des Priesters Chryses, des Laokoon und des Priamos. Thetis und Hekuba verkörpern die Mutterliebe (Sz. XIX und XXVI) und die Elternliebe ist ausgedrückt im Schmerz von Priamos und Hekuba um den toten Hektor (Sz. XXI). In hohem Pathos wird einer besonderen Form der Liebe gehuldigt - der Freundschaft - im Bild des Achill und Patroklos, aber auch in der Hochachtung der beiden Helden, die sich bekämpfen müssen, Achill und Hektor.

Ebenso vielschichtig und bildhaft wird das Motiv des Todes vor dem Zuschauer entfaltet. Neben dem "kleinen Tod" des gemeinen Volkes, der Pest, steht der "große", erhabene Tod, die "Himmelfahrt" des Achill. Neben dem Opfertod der Chryseis steht der Selbstmord der Hippodamia. Neben dem Tod des Gerechten, Rhesos, steht der Tod des Ungerechten, Paris, - beide fallen einem Meuchelmord zum Opfer. Der grausame Mord an Penthesilea erscheint nur im Traum des Mörders, Diomedes, auf der Bühne. Vom Tod des Laokoon, den seine heiligen Schlangen-Söhne erwürgen, erfährt man durch Cassandra (Sz. XXIV). Der "Heldentod" des Patroklos und auch des Hektor ist von der Ironie des Schicksals überschattet - was als sinnvolles Opfer für das Vaterland gedacht war, wird als sinnloser Zufall dargestellt. Dieser Sinnlosigkeit des Krieges fallen auch die vielen Unschuldigen zum

Opfer, die Odysseus tötet und töten läßt.

Ein zentrales Motiv ist die Wechselbeziehung zwischen Tag und Nacht, Tat und Gedanke. Ganze Szenen sind der Versinnbildlichung dieses Ideenkomplexes gewidmet. In der III. Szene spricht Menelaos die entscheidenden Worte: "Der Tag sieht meine Taten, und die Nacht - Gedanken." Schon in der nächsten Szene kehrt das Motiv wieder: Achill als Repräsentant des Gedankens (Geistes) wird mit vier handelnden Figuren konfrontiert - Hippodamia, Patroklos, Thersites und Odysseus. Auch die Begegnung zwischen Diomedes und Odysseus wiederholt das Motiv (Sz. V). In Szene XIII erwacht Diomedes aus dem schrecklichen Traum, den nächtlichen Gedanken und Erscheinungen, und bekennt sich endlich zu Tag und Tat. In Szene XIV wird das Problem abstrahiert und es enthüllt sich als das Los, "vor dem der Mensch vergeblich flieht".

Auch kleinere Motive werden in der Wiederholung aufgeschlüsselt. Das Motiv der Prophezeiung, einer mythischen Verkleidung des Determinismus<sup>71</sup>, kehrt mehrfach wieder. Am eindrücklichsten tritt es vor Augen in der Szene VIII, wo Cassandra den Untergang Trojas und den Tod Hektors voraussagt, und in den Reden des halbhirren Laokoon (Sz. XI). Persifliert wird das Motiv der Prophezeiung in der Voraussage des Thersites, daß die "Bürger der Zukunft" eine "Pospolita-Rzecz" - eine publica res - gründen werden (Sz. XV).

Das Motiv des Wahnsinns ist in Ajax, Cassandra und Laokoon verkörpert. Für Odysseus ist aber auch Achill wahnsinnig - denn Wahnsinn ist das "heilige Feuer der Großen".

Andromache singt das Lied vom Parisurteil, in der darauffolgenden Szene (X) wiederholt es Paris selbst, aber in einer anderen Form.

---

71 Aniela Zempicka bezeichnet Wyspiański als "ausgeprägten Deterministen". Allerdings übernehme er nicht den Begriff des antiken Fatum, sondern sehe die Bestimmung des Menschen stets als Aufgabe, denkend und handelnd sein Schicksal zu bejahen indem er es zum selbstgewählten macht. Siehe: W. Pisarz dramat. Akompaniament metafizyczny. S. 76 ff.

Der Geist, als ein Gegner der Tat vielfach apostrophiert, bewegt die Gedanken. Thersites vergleicht den Gedanken mit dem Wein, der den Geist berauscht und fesselt (Sz. XIII). In Aphrodite ist der Geist durch den Körper entflammt (Sz. XXVI) - in der Schönheit wird der Geist sinnlich vermittelt!

Die Relativierung aller Probleme, auch der Grundfragen menschlichen Daseins durch den Künstler führt zu einer dialektischen Aufspaltung, die sich in der gedanklichen und formalen Vielschichtigkeit des Kunstwerks widerspiegelt. Der assoziativen Reihung der Gedanken entspricht die Montage der Bilder. Die Wiederholung erweist sich jedoch als strukturbildend, indem sie der Fülle der gedanklichen und sinnlichen Eindrücke Merkzeichen setzt und so zu einem ordnenden Prinzip wird.

Auch das beliebte Theatermittel der Verwechslung und Verkleidung dient in der "Achilleis" nicht nur der Belebung der Handlung, sondern wird, mehrfach wiederholt, zu einem Strukturelement. Auf der Ebene der Handlung sind die verschiedenen Verwechslungen Teil des Planes von Odysseus, der den Untergang Trojas vorbereitet. Auf der Ideenebene wird in den Verwechslungen die furchtbare Ironie des Schicksals gezeigt: Priamos vertraut am meisten seinem Todfeind (Odysseus) und tötet beinahe den, der ihm zur Hilfe eilt (Rhesos); zur Zerstörung Ilios statt zu seiner Rettung überreicht Troilos Pfeil und Boden dem vermeintlichen Freund in der Poseidormaske; Hippodamia begeht Selbstmord, weil sie den gefallenen "goldenen Ritter" für ihren Geliebten Achill hält; Menelaos, der das Schwert gegen die Göttererscheinung der Aphrodite erhebt, tötet fast seine Gattin Helena. Hier wird eine Idee - die Idee des Zufalls, der nur einer der vielen Aspekte der Determinierung des Schicksals ist - facettenhaft gebrochen zur Darstellung gebracht.

Die Struktur der inneren Handlung ist vielschichtig, ihre Konzeption ist von der Multiperspektivität bestimmt. Die Struktur der äußeren Handlung dagegen ist linear, aufsteigend und fallend, eindimensional, zielgerichtet. Die beiden Strukturen bilden eng miteinander verschlungen ein Ganzes, sind aber auch

in sich selbst abgeschlossene Systeme, die eigenen Gesetzen folgen. Im Protagonisten Achill und seiner Welt, denen der Geist, die Gedanken und die Nacht mit ihren Erscheinungen und Träumen zugeordnet sind, ist das zyklische System, in der Wiedergeburt symbolisiert, verwirklicht. Im Antagonisten Odysseus und der Welt des Tages und der Tat erscheint das zielgerichtete System der äußeren Handlung.

Unter diesen Gesichtspunkten kann man den Aufbau des Dramas mit dem eines komplizierten Gebäudes vergleichen. Auf dem Bauplan lassen sich einmal die äußeren Konturen ablesen (die Handlung) und einmal die innere Organisation vieler geschlossener Räume (die Ideen). Steht wie im ersten Teil (bis Szene XIV) die innere Organisation im Vordergrund, so treten alle Merkmale einer vielschichtigen Struktur auf: die Szenen sind akausal aneinandergefügt, es sind in sich abgeschlossene Bilder, die sich nur im größeren Zusammenhang zu einem Ganzen fügen.<sup>72</sup> Nach der XV. Szene, in der Thersites, der "Doppelgänger" des Odysseus, zum Handeln aufruft (allerdings im entgegengesetzten Sinn wie Odysseus), wird der Fortgang der Handlung sichtbar gemacht. An die Stelle der losen Fügung tritt plötzlich eine kausale Struktur.<sup>73</sup> Die Szenen XVI bis XXIII sind zeitlich und räumlich fol-

72 Es ist auffallend, daß im ersten Teil viele Szenen mit einer Sentenz schließen, die der jeweiligen Szene eigene Bedeutung verleiht und ihre Selbständigkeit betont. So schließt Szene IV mit den Worten des Achill: "Unschuldigen waren, die ich hingemordet. In solchen Taten sind die Edlen - tatenlos". Kontrapunktisch dazu steht die V. Szene, die mit den Worten des Odysseus schließt: "So wisse: Göttern ist's gegeben, Menschen umzubringen. Und wisse: Wer in sich erstickt jegliches Mitleid, der wird den Göttern zugerechnet bei den Menschen." Ähnlich gegensätzlich endet die zweite Szene mit einer Huldigung an den Tag, die dritte mit einer Huldigung an die Nacht. Es wird also bewußt auf eine Überleitung zwischen den Szenen verzichtet.

73 Vgl. dazu W.H.Sokel: "Figur - Handlung - Perspektive. Die Dramentheorie Bertolt Brechts." In: Deutsche Dramentheorien II. S.563 f. Dort schreibt Sokel über die Doppelstruktur der Brechtschen Dramen: "Die Fabel wahrt die Kausalität, ja benützt sie zur Demonstration der "wirklichen Zusammenhänge", im einzelnen aber spiegelt die "Zusammenhanglosigkeit" die Wirklichkeit, die nie "lückenlos" ist."

gerichtig miteinander verbunden, ihren Ablauf bestimmt die wie ein Uhrwerk in Gang gesetzte äußere Handlung, die Ereignisse, die zum Tod des Patroklos, des Hektor und des Achill führen. Auch die zwei vorletzten Szenen XXIV und XXV, in denen die Eroberung Trojas gezeigt wird, stehen unter dem Gesetz des Handlungsverlaufs. Sie sind eng miteinander verbunden durch den Botenbericht der Szene XXV, in dem Paris die Vorgänge aus Szene XXIV erfährt. Die letzte Szene gehört wieder der Nacht an, der mythischen Zeit, dem Zauberreich der Geister und Träume - die bewegten Bilder der letzten Handlungsszenen kommen zum Stillstand.

Bei sparsamer Verwendung von Bühnenanweisungen wird vom Künstler durch den Text die Gesamtstruktur entworfen. Die Bilder, ihre Anordnung, ihre Farbigkeit, ihr statisches Verharren oder ihr bewegter Verlauf und auch alle musikalischen Elemente werden im Text aufgebaut. Im Text ist die sinnliche Vermittlung mitentworfen. In der Architektur der "Achilleis" ist es Wyspiański gelungen, das stets angestrebte Gebilde eines theatralischen Gesamtkunstwerks zu verwirklichen. Die Bedeutung der sinnlichen, bildhaften und auditiven, Komponenten wird auch aus der Wahl der Stilmittel ersichtlich, der Personifizierung philosophischer Gedanken und seelischer Vorgänge und der musikalischen Ornamentalität von Bewegung und Sprache.

Die Organisation der komplizierten Doppelkonzeption von akausaler, zyklischer Ideenebene und kausaler, linearer Handlungsebene läßt sich in allen Komponenten des Gesamtaufbaus der "Achilleis" finden; sie ist erkennbar in den Zeit- und Raumstrukturen ebenso wie in der Figurenkonstellation und der Sprachstilisierung.

Neben den eigenwilligen Kompositionsprinzipien Wyspiańskis lassen sich in der "Achilleis" Ansätze zu einem traditionellen Dramenaufbau nachweisen. So kann man die Szene I durchaus als Exposition auffassen, die alle wichtigen vorausgegangenen und

folgenden Handlungsschritte andeutet und "in medias res"<sup>74</sup> führt. Auch eine Steigerung der Spannung läßt sich verfolgen, und obgleich der Höhepunkt, dem die gedankliche Schlüsselstellung zukommt, in der XIV. Szene liegt, kann man in Szene XIX die Peripetie erblicken, die zur Katastrophe, dem Tod des Achill, hinleitet. Aber dieses Schema wird auf so vielfache Weise durchbrochen, daß ihm keine eigentliche strukturbildende Funktion zukommt. Man könnte aber von einer gewissen handwerklichen Fertigkeit sprechen, die bestimmte überkommene und bewährte Regeln einhält. Vielleicht führte der Versuch, traditionelle Regeln der Dramenkomposition, die Wyspiański von den klassischen Dramen her vertraut waren, mit den modernen Gesichtspunkten der Akausalität und Multiperspektivität zu vereinbaren, zu dem Experiment einer konsequent durchgeführten Doppelstruktur.

Die Vielschichtigkeit und kontrapunktische Durchführung von Leitmotiven erinnert daran, daß Wyspiańskis ursprüngliches Vorbild Wagner und dessen Musikdrama war. Die Architektur der "Achilleis" läßt an eine vielstimmige musikalische Komposition denken. In der Musik widersprechen sich assoziative Aneinanderreihung und strenge Ordnung nicht. Strindberg verglich den Aufbau seines 1902 entstandenen "Traumspiels" mit dem einer Symphonie. Was er schreibt, kann auch für die fast gleichzeitig geschaffene "Achilleis" gelten:

Was die lose, unzusammenhängende Form des Dramas betrifft, ist auch sie nur scheinbar. Denn bei schärferer Betrachtung erweist sie sich als ziemlich fest - eine Symphonie, polyphon, hier und da als Fuge gestaltet durch Wiederkehr des Hauptmotivs, das wiederholt und variiert wird von den mehr als dreißig Stimmen in allen Tonarten. Es sind keine Soli mit Akkompagnement, d.h. keine Rollen, keine Charaktere oder Karikaturen wie man eigentlich sagen sollte, keine Intrigen, keine Aktschlüsse mit beifallheischenden Stellen - die Stimmführung ist streng durchgeführt...<sup>75</sup>

74 Horaz: *Ars poetica*/Die Dichtkunst. S. 12: "semper ad eventum festinat et in medias res..."

75 August Strindberg: *Ein Traumspiel*. Stuttgart 1978. S. 78. Es sei noch einmal daran erinnert, daß Wyspiański Strindberg in Paris begegnet war.

## II.5. GESCHICHTE ALS HANDLUNG. DIE RELATIVIERUNG DES KONFLIKTS

Die Handlung im Drama ist von Konflikten bestimmt, sie wird durch Konflikte ausgelöst - so will es die traditionelle Dramentheorie. Die Störung einer substantiellen Ordnung und ihre Wiederherstellung bzw. Neuschaffung sind die Handlungsinhalte des klassischen Dramas.<sup>76</sup> Im modernen epischen Drama, in dem nicht mehr die Pyramidenstruktur von Aufstieg, Höhe und Fall herrscht, ist notwendig auch die Handlung anders konzipiert. Sie kann auf den Konflikt als bewegendes Moment nicht verzichten; doch in der Relativierung aller Widersprüche verliert der Konflikt an Bedeutung für den Ablauf der gesamten inneren und äußeren Handlung. Die Handlung ist nicht aus der engen Perspektive eines individuellen Konflikts konzipiert, sondern aus einer Sicht, die über einzelne Konflikte hinausgreifend auf ein Allgemeines zielt.

Wovon also handelt die "Achilleis"? Machen die Ereignisse, die der "Zorn des Achill" ausgelöst hat, die Handlung aus? Oder ist die Eroberung der trojanischen Burg durch die List des Odysseus die äußere Handlung, die in Kontrast zur inneren Handlung, dem Erkenntnisprozeß des "nichthandelnden Helden" Achill, steht? Noch allgemeiner kann die Frage lauten: Ist es die Erzählung vom trojanischen Krieg, die hier zur dramatischen Handlung gestaltet ist? Werden hier in einem Stationendrama die verschiedenen Etappen des legendären Kriegs dargestellt und philosophisch gedeutet? Wird eine neue Mythologie des Krieges geschaffen?

Keiner der Versuche einer Interpretation entbehrt einer gewissen Schlüssigkeit und doch erscheinen alle bei genauerer Betrachtung zu eingeschränkt. Keine der Alternativen trifft die Fülle der Motive und Handlungskomplexe in ihrer Gesamtheit. Was

---

76 Siehe: G. Freytag: Die Technik des Dramas. S. 137.

wäre also allgemein genug, um als Handlung der "Achilleis" zu gelten?

Handlung ist an die individuelle Willensäußerung gebunden, an die Umsetzung von Willen in Tat; sie ist eine "Erscheinungsform der Willensfreiheit".<sup>77</sup> Wenn aber die Tat des Einzelnen nicht mehr im Mittelpunkt der dramatischen Gestaltung steht, wenn ihre Spontaneität nur mehr als Teil einer großen Willensbewegung, die sich Schicksal der Völker nennt, gesehen wird, verliert die Handlung den Charakter eines individuellen Aktes. An die Stelle der exemplarischen Handlung treten die Ereignisse, in denen die Handlungen vieler aufgehoben sind. Die individuelle Handlung wird nur mehr vor dem Hintergrund der kollektiven Handlung gesehen.<sup>78</sup> Der Einbruch außerindividueller Mächte wird im modernen Drama nicht mehr als Eingreifen einer göttlichen Kraft verstanden, sondern als Druck der Verhältnisse, der sozialen und geistigen Umwelt auf den Menschen. Diesem Druck antwortet der Einzelne durch den Versuch, Distanz in der Reflexion zu gewinnen. So ist seine dialektische Position bestimmt: Einerseits ist er ein Handelnder nur mehr in der Gemeinsamkeit des Handelns, andererseits versucht er sich im Gedanken den Freiraum zu bewahren, der ihn Individuum bleiben läßt. Im Drama findet dieses neue Verhältnis, der Verlust der exemplarischen Rolle des individuellen Handelns und der Einbruch der Reflexion in den Handlungsablauf, seinen Ausdruck in der Anwendung epischer Stilmittel. Die Idee wird nicht mehr in den handlungsintensiven Dialogen entwickelt, sondern zieht sich in den Monolog zurück. Es entsteht eine Kluft zwischen Handlungsebene und Ideenebene, die zur Vielschichtigkeit des modernen Dramas beiträgt. Die Reflexion des Einzelnen schafft Distanz

---

77 Philosophisches Wörterbuch. Stuttgart 1974, Kröner TB, Bd. 13, S. 244.

78 Wyspiański trug dem - vielleicht unbewußt - Rechnung, indem er sein Drama von "Achilles" in "Achilleis" umbenannte und damit den über die Figur des Helden hinausweisenden allgemeinen Charakter der Dramenhandlung andeutete.

zur Handlung, die selbst wieder in viele Handlungen zerfällt. Erst aus der Addition vieler gleichberechtigter Handlungen entsteht im epischen Drama der Spannungsbogen, der die Handlung als Ganzes umfaßt.

Die Summe aller menschlichen Gedanken und Handlungen in der Vergangenheit, die in die Gegenwart reicht, ist die Geschichte. Kann die Geschichte Gegenstand der dramatischen Handlung sein? Betrachtet man die Handlung der "Achilleis", oder vielmehr die Fülle der Handlungskomplexe, die den Gesamttablauf der Handlung konstituieren, so drängt sich der Gedanke auf, daß so sprunghaft, unvorhersehbar, grausam und schön, geheimnisvoll und überraschend, voller Komik und Tragik, nur das Leben selbst sein kann. Das epische Drama zeigt - nach Volker Klotz - in Ausschnitten ein Ganzes.<sup>79</sup> Die Totalität des Lebens, wie sie sich im Gang der Geschichte offenbart, kann als die eigentliche Handlung der "Achilleis" betrachtet werden.<sup>80</sup> Der Darstellung der Geschichte liegt ein zyklisches Geschichtsverständnis zugrunde. Der Gedanke der ewigen Wiederkehr aller Dinge und der Wiedergeburt des Menschen in den kommenden Geschlechtern und ihren Taten bildet den Kern der philosophischen Geschichtsauffassung Wyspiańskis, die er künstlerisch gestaltet. So zelebriert er die Geschichte als Mysterium auf der Bühne seines monumentalen Theaters. Dort sieht er im Geist "Menschen" und "Schatten" auftreten und den Gang der Geschichte beschwören: Sie wachsen, verlöschen, verschwinden, verstummen - und "erstehen neu, - kehren wieder gewaltig, riesig, lebendig -".<sup>81</sup> In diesem Mysterium wird Geschichte in Mythos umgewandelt. Dem

---

79 V. Klotz: Geschlossene und offene Form im Drama. S. 215

80 Deutlicher noch als in der "Achilleis" wird der Versuch Wyspiańskis, die Menschheitsgeschichte zum Gegenstand der Dramenhandlung zu machen, in seinem Drama "Akropolis". Dort fügen sich die Bilder verschiedener Kulturepochen zu einer Geschichte der (abendländisch.) Menschheit zusammen.

81 S.W. XI, S. 160.

Theater soll die ursprüngliche Funktion einer Kultstätte zurückgegeben werden, "wo das heilige Feuer auf dem Dreifuß lodert"<sup>82</sup>. Geschichte ist gemeinsames Erleben, und das Theater braucht Gemeinsamkeit. Diese Form einer Gemeinsamkeit schaffenden Theaters schwebte Wyspiański vor im Gedanken an das monumentale Freilichttheater nach antikem Vorbild.<sup>83</sup>

Um Geschichte in ihrer Wiederholbarkeit als Mythos darzustellen, muß von den Ereignissen abstrahiert werden. Jan Nowakowski schreibt über Wyspiańskis Verhältnis zur Geschichte und ihre künstlerische Umsetzung:

Die Geschichte ist also dauernd gegenwärtig in den Dramen Wyspiańskis, aber nicht als eine Anekdote bestimmter, konkreter vergangener Ereignisse, die sich zu dieser oder jener "Erzählung" eignen. Diese Dramen umfassen die im kollektiven Gedächtnis und in der Kunst bewahrten Vorstellungen der geschichtlichen Ereignisse...<sup>84</sup>

Mit welchen Darstellungsmitteln gelingt es dem Dichter, den Zuschauer die konkreten Ereignisse als Geschichte, die wiederum in Mythos transformiert wird, erfahren zu lassen? Es wurde schon das Motiv der Palingenese genannt. Dazu kommt als ein wichtiges Element die Relativierung des Konflikts. Die Darstellung des sich beständig wiederholenden Aufstiegs und Untergangs der Völker schließt eine Wertung weitgehend aus. Der Determinismus, der sich in der Unerbittlichkeit ausdrückt, mit der sich das Schicksal der Völker vollzieht, wird gemildert durch den Gedanken ewiger Wiederholung, der Fall und Aufstieg eher zufälligen Charakter verleiht. Menelaos sieht im kommenden Triumph des Odysseus kein siegreiches Ende: Auf die Schlange, die ihr Opfer

82 Ebd. S. 161.

83 Als Rilke seinen Malte L. Brügge angesichts des antiken Theaters in Orange den Verfall des modernen Theaters beklagen ließ, schrieb er an den Rand des Manuskripts: "Laßt uns doch aufrichtig sein, wir haben kein Theater, so wenig wir einen Gott haben: dazu gehört Gemeinsamkeit."  
R.M. Rilke: Ausgewählte Werke, Bd. 2. Insel-Verlag O.O.1948. S. 197.

84 J. Nowakowski: Wyspiański. Studia o dramatach. S. 187.

würgt, wartet selbst die verdiente Strafe (III, 48 f.). Hektor jedoch, den Untergang vor Augen, sieht neue Generationen heraufziehen, die neue Siege erringen (IX, 46 f.). Was Ostap Ortwin als ein Zeichen von äußerstem Pessimismus und von Resignation bezeichnet, nämlich daß Wyspiański die rohen und brutalen Kräfte der Griechen über die Trojaner siegen läßt,<sup>85</sup> ist nur Ausdruck der Relativierung der Wertmaßstäbe.<sup>86</sup>

Auf der Bühne drückt sich die Relativierung der Konflikte in der ständigen Verlagerung des Schwerpunkts aus, wie sie Wyspiański bewußt anstrebte.<sup>87</sup> Absichtlich soll der Zuschauer von einer einseitigen Perspektive und von der kausalen Verknüpfung der Ereignisse abgehalten werden. Das gelingt durch die Montage-technik. Die oft nur durch Assoziationen verbundenen Bilder<sup>88</sup> fluten am Zuschauer vorüber wie ein unüberschaubarer Strom. Das letzte Bild, weder Endpunkt noch Höhepunkt, enthält schon die unendliche Fortsetzung in sich.

Als besonderes Charakteristikum der historischen Dramen Wyspiańskis gilt die Mischung von konkreten Ausgangspunkten und symbolischer Durchdringung der konkreten Handlungsebene.<sup>89</sup> Auch in der "Achilleis" haben wir die Gebundenheit an den historischen Ort: Troja, das Schlachtfeld am Skamander, der Lande-

---

85 O. Ortwin: O Wyspiańskim i dramacie. S. 134 ff.

86 Unverkennbar wird hier der Einfluß der Philosophie Nietzsches. Vgl. auch Kap. II. 9.S. 159.

87 S.W. VII, S. 343. Brief an Adam Chmiel vom 25.7.1903: "Der Schwerpunkt verlagert sich dauernd wo anders hin. Was natürlich um so besser ist, als die vorhergehenden bleiben."

88 In der ersten Szene z.B. deutet Odysseus einen Plan an, dessen Inhalt unbekannt bleibt. In der zweiten Szene werden Rhesos und Penthesilea am Skamander gezeigt. Noch kennt der Zuschauer den Zusammenhang zwischen beiden Bildern nicht; auch hat die Szene am Skamander keine eigentliche Funktion für den Fortgang der Handlung. Das Bild ist gleichsam nur die Assoziation, die Odysseus in Gedanken an seinen Plan mit dem Ort verbindet. Ähnlich sind die Szenen XII und XIII, die Rückkehr des Odysseus von Troja und der Traum des Diomedes nur assoziativ miteinander verbunden.

89 Vgl. Kap. I.3. S. 34.

platz mit den Schiffen der Griechen und ihren Zelten am Hellespont. Schliemann hatte einige Jahre vor der Niederschrift der "Achilleis" sein Buch über Troja veröffentlicht, und es ist sehr wahrscheinlich, daß Wyspiański es kannte. Immer faszinierten ihn die konkreten Details der historischen Ereignisse und sie bilden die Grundlage für die Fiktion. Das konkrete Geschehen, historisch verbürgt, ist das Gerüst. Die Idee, in Bildhaftigkeit und sinnlicher Fülle vermittelt, weist über den konkreten Inhalt der Fabel hinaus. In der Idee werden die konkreten Ereignisse in zeichenhafte, symbolische verwandelt. Die Idee der Palingenese verwandelt das trojanische Kampffeld in die "Welt" und die Vergangenheit in eine "Allgegenwart".

Es gibt bestimmte literarische Stilmittel, die besonders geeignet sind, die konkrete Gegenwart mit der nur mehr im Bewußtsein lebenden Vergangenheit zu verknüpfen. Die Vergangenheit und mit ihr die Geschichte bleiben lebendig im Lied. Im Lied wird die Geschichte auf besonders sinnfällige, naive Weise bewahrt. Im Lied wird aber vor allem der Wiederholungscharakter der Geschichte verdeutlicht: Der Refrain setzt die Einmaligkeit und Konkretheit der Ereignisse außer Kraft. Es ist der gleiche Mechanismus wie beim Märchen: Es war einmal... aber - wenn sie nicht gestorben sind, so leben sie heute noch! So wird Geschichte zum Mythos. Denn die Kunst und das Volk bewahren die Geschichte im Mythos auf, der aus der Auflösung der Zeit in Bilder lebt.<sup>90</sup>

In der "Achilleis" ist, wie in allen Dramen Wyspiańskis, dem Lied eine wichtige Funktion zugedacht. Das feste Zeitgefüge, in das die Ereignisse der einzelnen Szenen scheinbar eingeschlossen sind, wird durch das Lied zerbrochen. Andromache singt über der Wiege ihres Kindes das Lied vom "Urteil des Paris" und verwandelt dadurch das, was eben noch lebendig war, in Vergangen-

---

90 Vgl. Mirca Eliade: Kosmos und Geschichte. Der Mythos der ewigen Wiederkehr. Düsseldorf 1953. S.41 ff. Eliade weist darauf hin, daß das kollektive Gedächtnis ungeschichtlich ist. Es bewahrt "Kategorien statt Ereignisse, Archetypen statt historische Gestalten... nicht das Individuelle, sondern das Exemplarische."

heit, das, was eben noch Erlebnis war, in Kunst. Hippodamia stimmt ein Lied an, um ihr früheres Leben zu erzählen, das ihr im "Heute" schon als fernste Vergangenheit erscheint und damit alle individuellen Züge verliert. Die XIV. Szene ist eine reine Liedszene. In ihr erleben wir, wie Achills Schicksal, die "Geschichte" seines Kampfes und Todes vor Troja, in seinem eigenen Bewußtsein zum Mythos gewandelt wird. Am Ende des Stücks erscheinen die Trojaner, eben noch in den Kampf gegen die Griechen verwickelt, als "Chor der Gefangenen": Die Kunst hebt sie über die Zufälligkeit ihres Schicksal hinaus und bewahrt ihr historisches Los in einem Bild, so wie das Los des Laokoon in der Kunst des Bildhauers für immer bewahrt bleibt.<sup>91</sup>

Auch Brecht hat in seiner "Mutter Courage" den Versuch unternommen, Historie darzustellen. Auch in diesem Stück, das in den einzelnen Bildern die Stationen des großen Krieges beschreibt, findet sich die Doppelstruktur der konkreten Ereignisse und ihrer Transformation in das Abstraktum "Geschichte". Auch bei Brecht verwandelt sich - wider Willen - durch die Kunst die Geschichte in Mythos.<sup>92</sup> Zwar wird jede Szene mit einem historischen Datum versehen, aber nicht diese "oberflächliche" Zeitmessung ist wichtig, sondern die Aufhebung der Zeitbegriffe in den Liedern, die ewiges menschliches Schicksal besingen. An einer Stelle des Stücks wird das Los der armen Sol-

---

91 In anderen Stücken Wyspiańskis symbolisiert der Tanz den Kreislauf von Leben und Geschichte. Vgl. Christa Vogel: Macht und Freiheit im modernen polnischen Drama. Berlin 1974. S. 181 ff.

92 Hans E. Holthusen: "Dramaturgie der Verfremdung". In "Merkur" 1961, Nr. 15, S. 542: "Was er [Brecht] "Veränderlichkeit" nannte, war gemeint als der hegelianisch-marxistische Weltprozeß, der zu einem bestimmten positiven Ziel führen sollte, und was herauskam, war eine an Luther, an Gryphius erinnernde große Melodie vom Fliehn der Dinge in "Rauch" und "Wind"."

daten mit dem Los des "Menschensohns" verglichen und so verewigt.<sup>93</sup>

In ihrem Versuch, auf der Bühne die Geschichte als das menschliche Los darzustellen, kommen Brecht und Wyspiański mit ähnlichen Mitteln zu ähnlichen Ergebnissen. Die lineare Geschichtsauffassung Brechts und Wyspiańskis zyklisches Geschichtsverständnis sind nicht miteinander zu vereinbaren. Doch wählen beide Künstler ein episches Sujet und bei beiden ist die Darstellung der Phänomene der Geschichte eine Darstellung menschlicher Daseinsbedingungen. Nur sieht Wyspiański diese als unveränderbar und ewig wiederholbar, während Brecht an ihre Veränderbarkeit glaubt. Beide Künstler verbindet die Ambition, den Zuschauer zum distanziierten Betrachter zu machen, ihn vom Miterlebenden zum Mitdenkenden zu erheben. Gerade in der Distanz vom einzelnen historischen Ereignis gewinnt die Historie mythische Qualität.

Die Reduzierung des individuellen Konflikts und die Verlagerung des Schwerpunkts auf die "kollektive Handlung"<sup>94</sup>, zeigt sich in der "Achilleis" einerseits in der großen Anzahl von Massenszenen und andererseits in einer Reihe von Monologen, die sich auf innere Konflikte beschränken. Es sind Monologe, die sich nicht in Handlung umsetzen, die das Geschehen nicht bewegen, sondern ein statisches Element darstellen. Die Massenszenen dagegen bringen Bewegung auf die Bühne. Sie sind im Text vorgegeben, aber erst wenn man sich ihre Realisierung im lebendigen Spiel der Aufführung vergegenwärtigt, wird ihre starke Wirkung deutlich. Man muß sie sich denken als lebende Bilder,

---

93 Über die Funktion des Liedes bei Brecht siehe: P.Pütz: Die Zeit im Drama. S. 143.

94 Schon der Kritiker Stanisław Lack, der mit Wyspiański befreundet war, nannte die "Achilleis" ein "dramat zbiorowości" - ein Kollektivdrama. Siehe: S.L.: Studia o St. Wyspiańskim. S. 57.

die oft pantomimisch konzipiert sind.<sup>95</sup> Im Kontrast zwischen den statischen Monologen, in denen sich die innere Handlung vollzieht, und den bewegten Massenszenen, in denen sich die äußere Handlung manifestiert, wird trotz der losen Aufreihung der Szenen Spannung erzielt. Diese Doppelstruktur, die stark auf die theatralische Wirksamkeit hin orientiert ist, ist kennzeichnend für den Aufbau der "Achilleis". Eine zentrale Bedeutung kommt der XIV. Szene zu, in der Monolog und Bewegung zusammentreffen. Die monotone Bewegung der Wellen versinnbildlicht den Fluß der Zeit, dem die Völker und der einzelne Mensch gleichermaßen ausgesetzt sind. Doch liegt in dieser Urbewegung auch ein Trost: "Dein Leben endet nicht mit einem Sein..." Man muß sich stets vergegenwärtigen, daß der Mythos, der in den Bildern der "Achilleis" zur Anschauung gebracht wurde, einer Nation zugeordnet war, die aus den Wechselfällen der Geschichte Hoffnung schöpfen sollte.

## II.6. ZEIT UND RAUM. DIE DOPPELSTRUKTUR VON MYTHOS UND GESCHICHTE

Im großen Zyklus von Aufstieg und Niedergang der Völker spiegelt sich das Gesetz allen menschlichen Lebens, das nichts ist als "eine Phantasie der Zeit" (Andreas Gryphius). Die Zeit wird zu einem zentralen Thema in dem Drama, das die Doppelgesichtigkeit des menschlichen Schicksals in Geschichte und Mythos zur Handlung erhoben hat. Geschichte reproduziert die Zeit in ihrem linearen Verlauf. In den Ordnungen der Geschichte erkennt sich der Mensch als handelnd und begrenzt. Geschichte ist in Quantität erfahrene und erlebte Zeit. Im Rückblick auf die Geschichte wird die Zeit gerafft und überschaubar gemacht. Der

---

95 Beispiele dafür sind die hektischen Bewegungen der Trojaner auf der Mauer in Szene XXI, die feierlichen Gesten der Priester in Szene III, der Zug des Chryses und seiner Begleiter zum Schiff u.a.

Mythos aber, in den die Kunst und das kollektive Bewußtsein die Geschichte verwandeln, dehnt die Zeit ins Ewige, das nicht meßbar ist - ja setzt sie außer Kraft, vernichtet sie. Im Mythos ist - schreibt Mircea Eliade - "die Vergangenheit nichts als die Präfiguration der Zukunft"<sup>96</sup>. Der rumänische Religionsphilosoph weist darauf hin, daß in der Auflehnung gegen die geschichtliche Zeit und in dem Versuch, der Zeit ihre zyklische, unendliche Qualität zurückzugeben, die zeitgenössische Literatur ein Bedürfnis des modernen Menschen artikuliert:

In jedem Fall ist die Beobachtung lohnend, daß sich durch das ganze Werk von zwei der bedeutendsten Schriftsteller unserer Zeit - T.S. Eliot und James Joyce - in seiner Tiefe das Verlangen nach dem Mythos von der ewigen Wiederholung und, letztlich, der Vernichtung der Zeit hindurchzieht.<sup>97</sup>

Das Phänomen der Zeit hat auf die Künstler stets Faszination ausgeübt. Die neuen Erkenntnisse der Naturwissenschaft und der Psychologie in den letzten hundert Jahren haben in besonderer Weise die Philosophen und Künstler angeregt, sich mit dem Problem der Zeit auseinanderzusetzen. Bereits am Ende des 19. Jahrhunderts hat der französische Philosoph Henri Bergson den Begriff der Zeit neu zu definieren versucht und hat dabei zwei Zeitkategorien unterschieden. Davon ist eine die in den Raum projizierte, quantitativ meßbare Zeit, die andere die subjektive, qualitativ "erlebbar" Zeit. Nur der letzteren kommt das Prädikat der Dauer zu. Diese Dauer entsteht in unserem Bewußtsein, wo die Gegenwart immer mit Vergangenheit befrachtet ist und fortwährend in Zukunft übergeht. Nur der Traum gibt eine Vorstellung von den Zeitbegriffen des reinen Bewußtseins - im Traum wird die Dauer nicht gemessen, sondern "kehrt aus der Quantität ins Qualitative zurück".<sup>98</sup>

---

96 M. Eliade: Kosmos und Geschichte. S. 77.

97 Ebd. S. 124. Vgl. auch Th. Ziolkowski: Strukturen des modernen Romans. S. 165. Ziolkowski nennt den modernen Roman einen "Aufruhr der Uhren".

98 Henri Bergson: Zeit und Freiheit. Meisenheim a.G. 1949. S. 106.

Die Spaltung der Zeit in zwei Kategorien kann als eine andere Form der Auseinandersetzung zwischen zeitmessender und zeit-schaffender Geschichte und zeitvernichtendem Mythos aufgefaßt werden.<sup>99</sup> Was Naturwissenschaft und Philosophie aus Berechnung und logischen Prämissen herleiten und womit eine neue Weltsicht begründet wird, erfaßt der Künstler intuitiv. In seinem Werk gestaltet er bereits das, was auf dem Weg über die Wissenschaft nur langsam ins allgemeine Bewußtsein dringt.

Für den Dramatiker Wyspiański, der die Geschichte des trojanischen Krieges als Mythos der Menschheitsgeschichte auf der Bühne darstellen wollte, galt es in Bezug auf die künstlerische Organisation der Zeitperspektive zwei Probleme zu lösen: Wie läßt sich die Spielzeit (auf der Bühne) mit der gespielten Zeit (im Drama) in Übereinstimmung bringen?<sup>100</sup> Und wie ist die Zeit innerhalb des Dramas zu strukturieren, um im symbolischen Umlauf eines Tages und einer Nacht die "Zeit der Irrfahrt, dieses großen Krieges Zeit" (III, 56) als mythisches Bild vor Augen zu führen?

Daß Wyspiański sich mit der ersten Frage befaßte, zeigt eine Stelle in der Hamletstudie:

Wer überzeugt den Zuschauer im Theater und redet ihm ein, daß es vor einer Weile Nacht war, jetzt aber wieder Tag ist - und in einer Weile wird es wieder Nacht, und dann wieder Tag?<sup>101</sup>

Das Stück ist schlecht gespielt - meint Wyspiański - wenn der Zuschauer merkt, daß auf der Bühne die Tageszeiten wechseln, während für ihn der Abend der Aufführung immer derselbe Abend bleibt. Dem Schauspieler fällt also die Aufgabe zu, Tag und

---

99 Schon Nietzsche nennt in seiner Schrift "Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben" (1873) als ein Gegenmittel gegen das "Übermaß von Historie", die die plastische Kraft des Lebens angreift, die Mächte, die den Blick vom Werden hin zum Sein lenken: Kunst und Religion. Werke. Bd.III.1. S. 244 ff.

100 Vgl. auch R. Petsch: Wesen und Formen des Dramas. S. 220. Petsch benützt die Begriffe "Darbietungszeit" und "Ablaufzeit".

101 S.W. XIII, S.52.

Nacht vor dem Zuschauer erstehen zu lassen, und zwar aus der gedanklichen Atmosphäre, die Tag und Nacht unterscheidet. denn

die Logik des Denkens derer dort auf der Bühne wird natürlich eine andere sein bei Tag als bei Nacht.<sup>102</sup>

Der Schauspieler kann aber die gedankliche Gestimmtheit nur dem Dramentext entnehmen, in dem der Autor sie verschlüsselt hat. Wir haben bei der Untersuchung des Dramenaufbaus gesehen, daß der Tag und die Nacht im Drama Wyspiański nicht nur Zeitbegriffe sind, sondern als wichtige Elemente der inneren Handlungsorganisation die Doppelstruktur des Dramas mitbegründen: der Tag, der die Taten sieht und die Nacht, der die Gedanken angehören. Nicht nur der eine Tag (der gespielten Zeit) spiegelt sich im raschen, aktiven Fortgang der äußeren Handlung, sondern alle Tage - der Tag wird zum Inbegriff der Tat. Und nicht die eine Nacht "erschüttert den Geist" und läßt die "Gedanken erwachen", sondern die Nacht als Inbegriff menschlicher "Sehnsucht nach den Räumen, in denen die Seele ihre eigene Bestimmung findet" (III, 20 f.). Die Spielzeit wird mit der gespielten Zeit nicht durch Erweckung von Illusion in Übereinstimmung gebracht, sondern durch die Transzendierung der Zeit in ihre ewigen Aspekte.

Wenngleich Wyspiański sich in dem oft zitierten Brief von 1894 an Lucjan Rydel<sup>103</sup> zur "Einheit der Zeit" bekennt, kann man wohl kaum für die Zeitstruktur der "Achilleis" dieselbe Auffassung von der Zeit-Einheit weiterhin als gültig betrachten. Zwar ist aus einer Bemerkung in der Hamletstudie ersichtlich, daß Wyspiański eine Spielzeit von ca. zwei Stunden für erstrebenswert hält, um dem Zuschauer das Gefühl eines einheitlichen Ganzen zu vermitteln<sup>104</sup>, doch hat die gespielte Zeit vom Einbruch der Nacht bis zum Abend des nächsten Tages in der "Achilleis" nur eine symbolische Bedeutung. Die polnische Literaturwissenschaftlerin Ewa Miodońska-Brooks hat sich in einer aus-

---

102 Ebd.

103 Vgl. Kap. I. 4.3., S. 49.

104 S.W. XIII, S. 192. Die Aufführung der "Achilleis" durch Leon Schiller dauerte trotz Kürzungen fast vier Stunden!

führlichen Studie mit dem Zeitproblem in der "Achilleis" beschäftigt. Sie kommt in Bezug auf die Zeiteinheit zu dem Schluß, daß es Wyspiański eher darum geht, den Eindruck zu erwecken, daß die Zeit gedrängt sei, daß es sich also nur um eine scheinbare Verdichtung der Zeit handelt.<sup>105</sup> Das heißt doch, daß die Einheit der Zeit in der klassischen Bedeutung nicht mehr berücksichtigt wird. Wyspiański, der sich allen Schemata widersetzte, interpretierte auch die Zeiteinheit auf seine Weise und experimentierte mit neuen Zeitbegriffen.

Beim Entwurf einer doppelten Struktur im Aufbau der "Achilleis" hat Wyspiański dem Zeitgefüge besondere Aufmerksamkeit gewidmet. In den beiden Zeitaspekten, der Zeit der äußeren Handlung in ihrem linearen Fortschreiten und der mythischen Zeit der inneren Handlung in ihrem zyklischen Charakter, kann man die Bergsonschen Zeitkategorien wiedererkennen. Die mythische Zeit ist die Zeit des reinen Bewußtseins, des Traums, der Dauer; die Zeit der äußeren Handlung entspricht der geschichtlichen, der meßbaren, der quantitativen Zeit.

In der Gesamtkonzeption der "Achilleis" hat die doppelte Zeitstruktur zwei wichtige Funktionen zu erfüllen: Zum einen verknüpft sie die äußeren Vorgänge und verklammert in Vor- und Rückschau die drei Zeitdimensionen miteinander. Zum andern verleiht sie in ihrer mythischen Qualität den Erscheinungen Dauer und überzeitliche Bedeutung. Diese beiden Funktionen erfüllt einerseits die Zeitraffung und andererseits die Zeitdehnung. Deutlich läßt sich die Anwendung dieser unterschiedlichen Zeitperspektiven in den beiden Teilen des Dramas verfolgen. Für den ersten Teil wurde die Technik der Montage, der akasalen Reihung von Einzelszenen und für den zweiten Teil die kausale Verknüpfung als charakteristisch erkannt.<sup>106</sup> Es herrscht also im ersten Teil, in dem die innere Handlung entwickelt wird, die

---

105 Ewa Miodońska-Brookes: "O kompozycji czasu dramatycznego w utworach S. Wyspiańskiego na przykładzie "Achilleis".  
In: "Ruch literacki" 1971, z. 3, S. 143.

106 Vgl. Kap. II. 4, S. 105.

Zeitdehnung als Mittel zur Darstellung der mythischen Dauer vor, im zweiten Teil aber die Zeitraffung, um den Lauf der Zeit sichtbar zu machen. Wiederum geht es nämlich Wyspiański primär um die Veranschaulichung, diesmal um die Veranschaulichung der Zeit. Der Zeitverlauf im Drama kann nicht nur, wie Peter Pütz meint, durch räumliche Veränderung wahrnehmbar gemacht werden.<sup>107</sup> Zwar wechselt Wyspiański in jeder Szene den Schauplatz, aber dies trägt, zumindest im ersten Teil, nicht zur Demonstration des Zeitverlaufs bei. Im Gegenteil - der ständige Wechsel in der einen Nachtzeit suggeriert Simultaneität weitaus mehr als zeitliche Veränderung. Nicht durch die Veränderung des Schauplatzes, sondern innerhalb der einzelnen Bilder, die aus dem Text erwachsen und durch den Text (das gesprochene Wort) transparent werden, veranschaulicht Wyspiański die beiden Zeitperspektiven, die mythische und die "reale" Zeit. Manchmal durchdringen sich in einer Szene beide Zeitaspekte, manchmal herrschen die reinen Zeitverhältnisse der Dauer oder des Verlaufs vor. An einigen Beispielen soll dies verdeutlicht werden.

In der ersten Szene, die noch im Tageslicht beginnt, wird der Zuschauer mitten in gegenwärtiges Geschehen geführt. Der Streit der Fürsten, der Opfertod der Chryseis, das Gespräch des Odysseus mit Agamemnon - dies sind lauter Dinge, die sich hic et nunc ereignen, sie fixieren einen gegenwärtigen Zeitpunkt und ermöglichen es dem Zuschauer, den Zeitablauf zu verfolgen. Dieser Fixierung der realen Zeit und ihrer Einbettung in ein Vorhergehendes und Nachfolgendes gilt im Text ein ganzes Netz von Zeitbezügen, die von den einzelnen Figuren hergestellt werden:

---

<sup>107</sup> Peter Pütz befaßt sich mit der "Zeit im Drama", geht aber das Problem der Zeitstrukturierung durch den Dramatiker eher zaghaft an. Da er dem epischen Drama keine grundsätzlich autonome Struktur zugesteht, ist er stets bemüht, die Zeitgestaltung und ihre Mittel auf die "dramatische" Konzeption zurückzuführen. Dadurch gehen ihm wertvolle Aspekte verloren. Der Verzicht auf weiterreichende Überlegungen verengt den Blickwinkel seiner im einzelnen aufschlußreichen Analysen.

Blank machte ich die Waffe heute morgen (I, 25)

... heute traf ihn der Sonne Pfeil, - zwei waren gestern  
(I, 73)

... die wunderbare Rüstung ... heut deckt sie meine Brust  
(I, 111)

Heut end'ich den Kampf... (I, 133)

... hab' ich heut begriffen ... (I, 146)

Doch heute, da entfesselt ist des Gottes Zorn (I, 230)

Daß ich sie diese Nacht schon bei mir habe (I, 272)

Was diese Nacht geschieht... (I, 285)

Die Nacht bringt Großes ... (I, 295)

Knapp ist die Zeit zur Tat (I, 299)

Kommt jemand diese Nacht zu dir (I, 310)

Wenn die Nacht verstreicht... (I, 316)

Außer diesen zahlreichen adverbialen Zeitbestimmungen, erschließen mehrere retrospektive Aussagen die zeitliche Situation.<sup>108</sup>

Z.B. spricht Achill über die Zeit vor seiner Ankunft in Troja und auch Odysseus erinnert an den Tag, als er Achill zum Kampf nach Troja lockte. Vorausweisend ist das ganze Gespräch zwischen Odysseus und Agamemnon am Schluß der Szene. So hat die Szene feste Zeitbezüge. Es gibt aber eine Figur in der ersten Szene, die die mythische Zeit in ihrer Dauer verkörpert und in die Bewegtheit des Bildes ein statisches Element bringt. Es ist der uralte Nestor. Man ist versucht, zu sagen, daß seine einzige Funktion darin besteht, die mythische Zeit in die Szene einzuführen. Die Erlebnisse Nestors sind bereits zu Mythen geworden. In der Dauer seiner Erinnerungen wird die Zeit relativiert. Seine Aussagen über die Zeit sind andere als die der anderen Figuren:

...zu meiner Zeit (I, 42 und 54)

... vor vielen Jahren (I, 49)

... damals (I, 56)

---

108 Dies ist eine geläufige Technik der Exposition im Drama. Aber auch Homer bettet in seinem Epos das Geschehen der "Ilias" zeitlich zwischen Vergangenheit in der Retrospektive und Zukunft in der Prophezeiung ein.

Wenn er an einer Stelle "heute" sagt, so wird dies "heute" so- gleich in die Dauer hineingenommen: In den Erzählungen des Vol- kes leben die Helden der Vergangenheit noch heute. In Nestor wird das kunstvoll geknüpft Netz der gegenwärtigen Zeitbezüge zerstört und Dauer strömt ein und hebt das Geschehen ins Mythi- sche.

Die zweite Szene scheint den realen Zeit- und Raumverhält- nissen ganz entrückt. Unvermittelt taucht das Bild der Lieben- den, Rhesos und Penthesilea, auf. In der Liebe sind, wie im Traum, die realen Zeitbegriffe außer Kraft gesetzt. Die Liebe wünscht, daß sich stets der gleiche Augenblick wiederholt. Von der Wiederholung des Augenblicks ist in der kurzen Szene die Rede und davon, daß er unwiederbringlich ist. Rhesos möchte dem Augenblick ewige Dauer verleihen durch Wiederholung: "Doch heu- te kehrt zurück der gleiche Augenblick" (II, 10). Und doch weiß er: "- dieser Augenblick kehrt nie uns wieder" (II, 32). Hier ist das Verlangen nach Dauer dargestellt in einer vollkommen statischen Szene, deren Farben und Geräusche eine märchenhafte Atmosphäre suggerieren. Und doch schiebt sich drohend die Zeit in ihrem realen Verlauf zwischen die Liebenden: Zweimal wird das nüchterne "Ab morgen" ausgesprochen. Nur der Zauber der Nacht hebt die Zeit auf. Am Morgen wird mit der Sonne die Zeit der Taten zurückkehren.

Die Szenen der Nacht, vorwiegend statisch konzipiert, erwek- ken den Eindruck eines einzigen großen Zeitkontinuums, dessen Dimensionen nicht überschaubar sind. Nicht der Fortgang der Nacht, sondern ihre ungeteilte Dauer läßt alle Ereignisse scheinbar gleichzeitig geschehen. Menelaos in der III. Szene und Paris in der X. Szene sehen gleichzeitig den Abendstern aufziehen - Aphrodite im Sternenmantel. Odysseus bei Diomedes und Ajas allein mit den symbolischen Gestalten des Wahnsinns - zwei Szenen, die kein zeitlicher Fortschritt trennt. Während Priamos bei Laokoon ist, nimmt Hektor Abschied von Andromache, Paris begegnet Aphrodite. Die Zeit in den nächtlichen Szenen

wird durch die Simultaneität gedehnt. Nur in wenigen Szenen gibt es Bewegung, die im Schutz der Nacht die äußere Handlung weiterführt, während die innere die Ideen entwickelt. Dunkelheit, Mondlicht, Stille, das Rauschen des Wassers, die Gedanken der Nacht, der Traum, die Seelengespräche beherrschen den ersten Teil der "Achilleis", der in zwei langen, fast ausschließlich monologischen Szenen zwei Höhepunkte erreicht - in der Laokoonszene und in der Wellenszene (XI und XIV). Beide sind Bühnenwirksam konzipiert. Laokoon sitzt im großen, halbdunklen Heiligtum unter dem geschmückten, hölzernen Poseidonpferd, im Hintergrund sieht man den gedeckten Brunnen, in dem die Schlangen-Söhne wohnen. In dieser archaischen Umgebung setzt der Mythos das reale Zeitmaß außer Kraft:

"Es blicken auf mich hundert Alter, tausend Jahre -"  
(XI, 117)

"Das Rauschen und das Flüstern jener Bäume hör ich.  
Die einstmals über diesen Höhlen, ein heiliger Hain,  
aufstrebend wachsen." (XI, 120-122)

Laokoons Schmerz, festgehalten in der berühmten Skulptur, ist ein Beispiel für die Verewigung, die das menschliche Schicksal in Kunst und Mythos erfährt. Die Prophezeiung - "Und mich, Laokoon, könnt ihr erblicken, in der Umarmung meiner Schlangen-Söhne" - ist zweideutig: Die Voraussage des nahen Todes des sterblichen Laokoon in der Zeit und gleichzeitig Prophezeiung seiner Unsterblichkeit in der Kunst.

Die XIV. Szene lebt ganz aus einer musikalischen Struktur. Sie besteht nur aus Liedern und dem lyrischen Dialog zwischen Achill und Penthesilea, dem aber der unwirkliche Charakter eines Traums anhaftet. In dieser Szene werden alle gedanklichen Themen und Motive in dunklen Sinnsprüchen, Prophezeiungen und mystischen Andeutungen zusammengefaßt. Die Woge, im ewigen Wechsel der Gezeiten ein Sinnbild für die Zeit in ihrer Vergänglichkeit und Ewigkeit, verheißt Achill die Wiedergeburt: "Dein Leben endet nicht mit diesem einen Sein." Auf Christus weisen die Prophezeiungen der Wellen hin als auf eine Reinkarnation des

Achill in einer anderen Menschheitsepoche.<sup>109</sup> Durch Słowackis "Król Duch" inspiriert läßt Wyspiański die Wellen von den "Wanderungen des Geistes" singen.

Im Lied des Wassers und seiner Bewegung wird die Zeit zum Bild, im Bewußtsein des Achill wird ihr Dauer verliehen - alles, was er am nächtlichen Fluß zu hören glaubt, ist ja "Gespräch der Seele". Seelengespräch ist auch der mystische Dialog mit der toten Penthesilea, die von den Wellen hergetragen wird: noch einmal wird die Vergänglichkeit des Irdischen beschworen, die Todessehnsucht der Seele. Aber auch Erinnerungen erwachen. Sie sind verkörpert in Chiron, dem Centauren, dem Erzieher des Achill, der das Lied vom jungen Helden singt.

Die Tendenz des Dramatikers, alle Gedanken so auszudrücken, daß sie in Bilder umgesetzt werden können, wird in der XIV. Szene besonders deutlich. An Stelle eines Monologs - und um einen inneren Monolog handelt es sich ja - treten Bilder, Figuren, Bewegungen. Die Bilderwelt der Bühne wird dem Text ebenbürtig. Die Bilderwelt als unmittelbarer Ausdruck des Gedanken ist die mythische Welt.

Aus der Welt der Nacht und der Gedanken wird der Zuschauer abrupt in die Tageswelt versetzt, aus dem lyrischen Element in das prosaische, Tagesprosa spricht Thersites und verwandelt Achills hohe Gedanken in Platitüden. Ironisch wird die Traumwelt des Geistes relativiert. War die Zeit für eine lange Nacht angehalten, schien ihr Lauf vernichtet, so beginnt sie jetzt, am Tag wieder abzulaufen wie ein Uhrwerk. In den folgenden zehn Szenen (XVI-XXV) tritt die lineare Zeitstruktur an die Oberfläche. Es ist auffallend, daß in den meisten dieser Szenen fast gar keine konkreten zeitlichen Hinweise und Bestimmungen gegeben werden, ganz im Gegensatz zu den Nachtszenen, wo die lineare Zeitstruktur betont werden mußte, um einen Fortgang der ä-

---

109 Vgl. Kap. II. 9. S. 164 f.

Beren Handlung anzudeuten. Im zweiten Teil werden solche Hilfskonstruktionen überflüssig. Es tritt nämlich an die Stelle der assoziativen, akausalen Struktur der kausale Ablauf des Geschehens. In den Szenen XVI bis XXIII läuft eine Serie von Ereignissen ab, die alle miteinander in direkter zeitlicher und logischer Verbindung stehen. Vom Gespräch des Patroklos mit Achill, den er um seine Rüstung bittet, bis zum Tod des Achill läßt sich die Kette der Ursachen und Wirkungen von Szene zu Szene verfolgen. Gleichzeitig wird in der XVIII. Szene schon der Verlauf der letzten drei Szenen vorbereitet: Odysseus taucht auf und deutet die Vollendung seines Plans an, Rhesos wird nach Troja zurück geschickt, mit dem Tod des Patroklos wird ein rasender Ablauf des Geschehens eingeleitet. Jetzt nämlich wird die Zeit gerafft. Den gleichmäßigen, ruhigen Bewegungen der Nacht folgen die hektischen des Tages. Die Massenszenen, bisher als Hintergrund für die Gedankenentwicklung dienend, gewinnen Leben, werden zum Ausdruck von Aktion und Teilhabe aller an dem "Fortschritt" der Zeit. War die Bühne im ersten Teil Schauplatz einzelner statischer Bilder, so zieht jetzt ein flüchtiger Film bewegter Bilder am Zuschauer vorüber: Männer fallen, Wagen zerschellen, die Trojaner rennen verzweifelt von einem Ende der Mauer zum anderen. Auch die Eroberung Trojas wird in dynamischen Bildern vorgeführt. Nur an einigen wenigen Stellen ragt die mythische Zeit mahnend und tröstend in den realen Zeitablauf hinein. So in der XIX. Szene, in den Liedern der Wasserjungfrauen und der Prophezeiung der Thetis: "Sohn des Peleus, dein Ruhm währt ewig". Oder in der XXIII. Szene, wenn Priamos den Achill um Hektors Leichnam bittet und dem Helden den nahen Tod voraussagt.<sup>110</sup>

---

110 Der scheinbar logische Zeitablauf wird noch einmal in Frage gestellt durch Priamos' Worte: "Du schaffest Ruhm dem, den du gestern (!) umgebracht. Die Tat, kurz vorher geschehen (Szene XX), wird willkürlich zurückverlegt: nicht die realen Zeitverhältnisse sind maßgebend, sondern die vom Dichter geschaffene mythische Zeit.

In der vorletzten Szene wird der lineare Zeitablauf noch einmal ausdrücklich hervorgehoben: Zwölfmal knüpft das Wort "gestern" die Ereignisse an den Beginn des Dramas an. Wo im ersten Teil Dauer suggeriert wurde, wird jetzt die Flüchtigkeit der Zeit dargestellt. "Erst" gestern begann, was heute zum Untergang Ilioms führt.

Der Lauf der Ereignisse kommt in der letzten Szene wieder zum Stillstand, der Kreis schließt sich, der Abendstern - Aphrodite - erscheint. In Aphrodite-Helena, in der Liebe und in der Schönheit triumphiert die mythische Zeit über die reale, der Mythos über die Geschichte, das Leben über den Tod.

Die Doppelung der Zeitstruktur ist auch für andere Dramen Wyspiańskis charakteristisch. In der "Achilleis" ist sie jedoch stärker abstrahiert und geht im Gesamtkonzept des Dramas auf. In historischen Dramen wie "Noc listopadowa" (andeutungsweise schon in "Warszawianka") ist der Kontrast zwischen beiden Zeitebenen deutlich sichtbar. In "Noc listopadowa" bezeichnet einerseits das genaue Datum den historischen Augenblick der Ereignisse, andererseits spricht die Nacht in wundersamen Erscheinungen: Demeter und Kora halten ein nächtliches Zwiegespräch inmitten der polnischen Aufständischen. So ragt der Mythos unvermittelt in die historische Realität. Dieser Kontrast ist in der "Achilleis" thematisiert. Er wird innerhalb der Komposition des Ganzen vereinfacht und gedeutet. In der Architektur des Gesamtentwurfs der "Achilleis" ist die zeitliche Doppelstruktur eines der tragenden Elemente. Was Wyspiański mehrfach versucht hat - das Ineinandergreifen mehrerer Ebenen und gleichzeitig ihre Sichtbarmachung - ist in der "Achilleis" überzeugend verwirklicht.

Die epische Konzeption des Dramas führt zwangsläufig zu einer Auflösung der strengen dramatischen Zeitstruktur. Shakespeare verfügte in vielen seiner Dramen beliebig über Zeiten und Räume, obgleich er bemüht war, durch entsprechende Hinweise im

Text<sup>111</sup> die Fabel für den Zuschauer überschaubar zu machen. Im romantischen Drama mit seiner Vorliebe für Geister und Personifikationen und der ironischen Relativierung der Realität findet man den Gegensatz von mythischer und realer Zeit schon vorgebildet. Hier bleibt aber, wie beispielsweise in Mickiewicz' "Dziady", alles chaotischer Entwurf, der sich der Aufführung auf der Bühne widersetzt.<sup>112</sup> Wyspiański war sich ohne Zweifel der Schwierigkeiten bewußt, die eine epische Theaterkonzeption in Bezug auf die Zeitstruktur im Drama bot. Mit dem Versuch, die Aufgabe durch eine nur scheinbar lose, in Wahrheit aber polyphone Komposition und eine bewußt durchgeführte zeitliche Doppelstruktur zu lösen, fand Wyspiański den Weg zum modernen epischen Drama.<sup>113</sup> Nicht der Sekundenstil des Naturalismus und nicht das der "Wirklichkeit" abgeschautete Kausalitätsprinzip wurde für das Theater im 20. Jahrhundert maßgebend, sondern die moderne Zeitauffassung, in der die subjektive Zeit die meßbare außer Kraft setzen kann. In den Werken der fortschrittlichsten Zeitgenossen Wyspiańskis kann die Tendenz zu einer Auflösung der dramatischen Formen und ihre Neukonstituierung durch vielschichtige, polyphone Ordnungen beobachtet werden. Strindberg, und für Polen Miciński, wurden genannt. Auch Claudel entwickel-

---

111 Gelegentlich wurde der Wechsel des Schauplatzes durch Tafeln angekündigt oder eine "Prologus" setzte den Zuschauer über die Zeitverhältnisse ins Bild (Troilus and Cressida).

112 Bekanntlich brachte die Romantik nur wenige bedeutende, bühengerechte Dramen hervor. Die Gattung des Dramas mit ihren hohen Ansprüchen an formale Bändigung widersetzte sich dem Fragmentarischen und der unbekümmerten Mischung verschiedener Stile und Dichtungsformen. Wyspiańskis freier Einsatz epischer und lyrischer Stilmittel ist gewiß zum Teil auf das Vorbild der polnischen Romantiker, vor allem Mickiewicz zurückzuführen. Das Streben nach architektonischer Klarheit führte ihn allerdings von der romantischen Konzeption weg zu eigenen Experimenten.

113 Bei der Erläuterung der Funktion des Liedes im epischen Drama wurde schon auf eine ähnliche Doppelstruktur in Brechts "Mutter Courage" hingewiesen. Auch dort herrscht der gleiche Kontrast zwischen linearem Zeitverlauf, durch genaue Datierung fixiert, und der Suggestion eines zyklischen Zeitkontinuums.

te seine monumentalen Schauspiele aus dem Prinzip der vielstimmigen Komposition. Akausalität und damit verbunden die Zerstörung der linearen Zeitkategorie, sowie das Ineinandergreifen verschiedener Zeitebenen kennzeichnen später nicht nur das absurde Theater (Beckett: *Warten auf Godot*), sondern auch andere bedeutende Theaterexperimente wie Gombrowicz' *"Trauung"*, Witkiewicz' *"Schuster"*<sup>114</sup>, Dramen von Thornton Wilder und Arthur Miller, Cocteau oder T.S. Eliot.

Die Architektur im engeren Sinn, nämlich die räumliche Gestaltung der Bühne ist im Gegensatz zur genau durchdachten Zeitstruktur in der *"Achilleis"* von Wyspiański nur sehr skizzenhaft angedeutet. Vergleicht man die ausführlichen Didaskalia zu den Bühnenbildern von *"Wesele"*, *"Bolesław Smiały"* oder *"Noc listopadowa"* mit den knappen Szenenbezeichnungen in der *"Achilleis"*, so kann man von einem erstmaligen Versuch Wyspiańskis sprechen, eine abstrakte Raumkonzeption zu verwirklichen. Die lakonischen Angaben lassen an eine äußerst sparsame Dekoration denken, an eine Raumgestaltung, die nur bestimmte plastische und farbige Akzente setzt. Acht Szenen spielen im ersten Teil in geschlossenen Räumen, im zweiten Teil nur drei. erinnert man sich an Wyspiańskis Entwurf einer Freilichtbühne, in dem eine Art Arena für Massenszenen oder größere Bewegungen vorgesehen ist, so kann man sich die meisten der Szenen, die offene Räume voraussetzen, auf diesem runden, der eigentlichen Bühne vorgelagerten Terrain vorstellen.<sup>115</sup> Die Abstraktion des Raums hat in dem "historischen Mysterienspiel" der *"Achilleis"* wohl die Funktion, das "Überall und Immer", die Gültigkeit der Bilder über Zeiten und Räume hinweg, auszudrücken. Dies bedeutet jedoch nicht, daß Wyspiański keine konkreten bildlichen Vorstellungen hatte, die er auf den Bühnenraum übertragen wissen wollte. Innerhalb des Haupttextes finden sich genügend Hinweise auf die räumliche Ge-

---

114 Für Gombrowicz' *"Trauung"* oder Witkiewicz' *"Schuster"* können Wyspiańskis formale Experimente, gerade in Bezug auf die Zeitstruktur, als wegweisend betrachtet werden.

115 Vgl. Kap. II. 1.2., S. 86.

staltung einzelner Szenen: auf die Raamtiefe (z.B. in Sz. XI) und bestimmte perspektivische Raumverhältnisse (in Sz. VII, XXI, XXVI), sowie auf Farbeffekte und Hell-Dunkel-Wirkungen. Aus den Kostümentwürfen für "Protesilas und Laodamia" und "Bolesław Smiały" wird ersichtlich, daß der Künstler auch hier nach Stilisierung, d.h. nach ornamentaler Vereinfachung, strebte.<sup>116</sup>

Räumliche Tiefe und Sparsamkeit der Dekoration ermöglichen eine Konzentration auf die Bewegung einzelner Schauspieler und die rhythmische Gliederung der Massenszenen.<sup>117</sup> Auf dem Hintergrund der räumlichen Abstraktionen und eingebettet in die komplizierte Zeitstruktur unterliegt auch das Figurenspiel den Prinzipien der Doppelung und des mehrschichtigen Aufbaus.

## II.7. DIE FIGURENKONSTELLATION

Wyspiański, der die Fabel der "Ilias" vollständig in sein Drama einarbeitet, erlegte sich auch hinsichtlich des Figurenreichtums, den ihm das Epos bot, keine Beschränkung auf. Alle wichtigen Gestalten aus der "Ilias" übernahm er als personae dramatis in die "Achilleis"; aus den anderen Quellen fügte er Cassandra, Laokoon und Penthesilea hinzu, und als Personifikationen des Wahnsinns Marsyas und die Nacht. Insgesamt treten einundvierzig Einzelfiguren auf. In achtzehn der sechsundzwanzig Szenen sind kleinere oder größere Gruppen auf der Bühne: Diener, Priester, Gefangene, Festzüge, Gesandte oder einfach Volksmassen (tłum). Alle Massenszenen sind musikalisch geprägt. In acht Szenen erscheinen Chöre. An einigen Stellen hat der Autor wohl an Balletteinlagen gedacht, so z.B. in der X., XIV. und letzten Szene. Die Gruppen agieren oft pantomimisch, ihre Gestik schließt sich zu bewegten Bildern zusammen.

<sup>116</sup> Die Kostümentwürfe für beide Stücke entstanden im selben Jahr wie die "Achilleis" - 1903. Siehe: S.W. VII, S. 341.

<sup>117</sup> Vgl. den Bericht über Leon Schillers Aufführung in Kap. II. 10, S. 173 ff.

Eine ausgewogene Figurenanordnung, d.h. ein wie immer gear- tetes Figurengleichgewicht zwischen den beiden streitenden Kräften, gibt es in der "Achilleis" nicht. Sechszwanzig Ein- zelfiguren auf der Seite der Griechen stehen fünfzehn Figuren im trojanischen Lager gegenüber. Zwar bilden die Helden Achill und Hektor, und die Völkerkönige Agamemnon und Priamos Gegen- paare - aber Achill tritt in acht teilweise langen Szenen auf, Hektor dagegen nur viermal; Agamemnon sehen wir in sieben Sze- nen, Priamos nur in vier (einschließlich der Pantomime in Sze- ne XXI). Man könnte überlegen ob sich in dieser Figurenkonstel- lation eine bestimmte Perspektive ausdrückt, ob der Autor etwa das Geschehen aus der Sicht der Griechen darstellt, ob er gar auf der Seite der Griechen steht. Von den polnischen Interpre- ten wurde dieses Problem nicht formal betrachtet, sondern rein ideologisch. Bei Wyspiański, dem Dichter der polnischen "Akro- polis", wurde immer zuerst nach der polnischen Perspektive ge- fragt. Obgleich Grzymała-Siedliecki in der "Achilleis" die Uni- versalität der Thematik betont, glaubte er doch eine gewisse "polnische Gefühlsbetontheit in dem immerhin tieferen Respekt für die Trojaner als die Besiegten" zu erkennen.<sup>118</sup> Noch ein- deutiger vertritt diese Ansicht Wilam Horzyca, der mit Leon Schiller zusammen 1925 die Erstaufführung der "Achilleis" ins- zenierte. Er sieht in dem Ringen der beiden Völker "polnische Gegenwart", d.h. "das sich verteidigende Troja und die fremden Eindringlinge und Verfolger".<sup>119</sup> Ganz anders deutet Karol Wró- blewski die Sympathien des Autors für seine Figuren: Die Grie- chen in ihrer Uneinigkeit, in ihrem schrankenlosen Individualis- mus und in ihrem gespaltenen Verhältnis zur Tat gleichen den Polen, und Wyspiański zeichnet in der "Achilleis" ein "klini- sches Bild der chronischen Krankheit der polnischen Seele".<sup>120</sup>

---

118 Adam Grzymała-Siedliecki: O twórczości Wyspiańskiego. Kra- ków 1970. S. 320

119 Wilam Horzyca: O dramacie. Warszawa 1969. S. 163.

120 Karol Wróblewski: Achilleis. S. 97.

Beide Standpunkte sind bis zu einem gewissen Grad bedenkenswert. Wyspiańskis monumentales Theater sollte ja nicht nur ein Theater für die Nation sein, dort wollte er auch "die Nation darstellen" (naród przedstawić). In Stücken wie "Bolesław Smiały", "Wesele" oder "Wyzwolenie" standen Themen der polnischen Geschichte und Gegenwart eindeutig im Vordergrund. Andererseits waren die frühen antiken Dramen "Meleager" und "Protesilas und Laodamia" frei von nationaler Problematik und können als Versuche gewertet werden, den antiken Mythos im modernen psychologischen Drama zu reproduzieren. In dem 1904 entstandenen Stück "Noc listopadowa" führte Wyspiański die Götter der griechischen Mythologie unmittelbar in ein polnisches Nationaldrama ein. Er führte sie ein als Kräfte, als Schicksalsmächte, die überzeitlich sind. Er band mit dieser künstlerischen Verflechtung zweier geistiger Epochen die polnische Geschichte in den großen Zusammenhang der abendländischen Kultur ein. Daß es sich dabei eben nicht nur um "künstlerisches Hybridentum" (A. Żempicka) handelt, wird deutlich in den beiden späten großen szenischen Werken - "Achilleis" und "Akropolis". In diesen beiden Werken ging es Wyspiański in erster Linie um die theatrale Darstellung seiner Weltsicht, um das Gesamtkunstwerk einer Welt-Anschauung. Der "lechitische Traum" (K. Wróblewski) wurde dabei integriert in die künstlerische Umsetzung persönlicher philosophischer und historischer Erkenntnis. In der "Achilleis" und ihren Figuren ist die polnische Geschichte nur insoweit enthalten, als das Schicksal dieses Volkes sub specie aeternitatis dem Schicksal aller Völker gleicht.

Die Figuren auf der Bühne des Theaters vollführen nur das, "was sich gleichzeitig auf der Szene der großen Welt ereignet".<sup>121</sup> Die göttliche Vorsehung schreibt die "lebendige Geschichte", der Dichter enthüllt in den "Wechselfällen des Dramas" die Gedanken, in denen die Taten aufgehoben sind:

---

121 S.W. XIII, S. 159 f.

Der Mensch selbst schafft die Freiheit und die Unfreiheit.  
Was er zur Tat verknüpft - das löst er in Gedanken. -<sup>122</sup>

In seinem "Welttheater" möchte Wyspiański das Gewissen seiner Landsleute und Zeitgenossen schärfen, möchte er einen Prozeß der Entwicklung und Erkenntnis in Gang setzen. Wahrheitsfindung ist Aufgabe der Kunst, die Teil des Lebens ist.

Von den Figuren des Welttheaters erwartet man, daß sie typische Schicksale, typische Seinszustände, typische Betrachtungsweisen repräsentieren. Das Individuum tritt zurück hinter seiner Rolle. Der Einzelne wird "entpersönlicht", in den einen großen Weltplan eingeordnet und vertritt nur mehr verschiedene Aspekte dieses Plans.

Sind nun die Figuren der "Achilleis" solche Typen, bloße Träger von Ideen oder Schicksalen? Die Verfremdung, die die Geschichte im Mythos erfährt, bewirkt eine Aufhebung der Vereinzelung des Individuums im Prozeß der fortwährenden Wiederholung des Seins auf immer neuen Bewußtseinstufen. Aber indem der moderne Dichter den Prozeß als eine Aneinanderreihung von Zuständen festhalten will, indem er in der multiperspektivischen Sicht jeweils Erkanntes sofort wieder relativiert, verwirft und wieder aufnimmt, kann er nie zu einem eindeutigen, typenhaften Bild seiner Figuren gelangen.

In einer Studie über "Gestalten und Gestaltung im modernen Drama" versucht Werner Mittenzwei die dramatische Figur vom dramatischen Charakter zu unterscheiden. Während im psychologischen Drama der vielschichtige Charakter durch das Sujet bedingt ist, erfolgt im Parabelstück - also im philosophischen oder ideologischen Drama - eine Reduzierung individueller Züge, die Figur wird zum Träger relativ eng begrenzter Merkmale oder Ideen. Daß sich im Drama beide Gestaltungsmodi überschneiden und eine eindeutige Abgrenzung nicht möglich ist, sieht Mittenzwei sehr genau. Er dringt jedoch nicht zum eigentlichen Pro-

---

122 S.W. XIII, S. 160.

blem durch, da er die gesellschaftliche Funktion der Figurenkonzeption im sogenannten "bürgerlichen" bzw. im modernen sozialistischen Theater in den Vordergrund stellt.<sup>123</sup> Entscheidend für die dramatische Figur ist jedoch, daß sie eine synthetische Schöpfung des Autors ist. Nicht nur das Parabelstück, sondern auch das psychologische oder historische Drama präsentiert nie einen "wirklichen" Charakter, sondern immer einen fiktiven. Hofmannsthal nennt den dramatischen Charakter eine "Allotropie" des wirklichen: wie in der Natur derselbe Stoff in zwei verschiedenen Kristallisationsformen erscheinen kann, so gibt es auch zwei Erscheinungsformen des Charakters, einmal im Leben und einmal in der Kunst.<sup>124</sup> Der Grad der Annäherung des synthetischen Charakters an den wirklichen wird weniger von der gesellschaftlichen Funktion der Fabel abhängen, wie Mittenzwei meint, sondern von der Figurenkonzeption des Autors, die einmal extrem illusionistisch sein kann (wie im naturalistischen Theater) oder extrem desillusionistisch (wie im Puppenspiel oder der Commedia dell' arte). Die Figurenkonzeption, die auf "vraisemblance" des Charakters bedacht ist, wird immer illusionistisch wirken. Je mehr aber der Kunstcharakter der Figur betont wird, um so mehr wird über die Verfremdung (Hyperbolisierung, Typisierung usw.) die Desillusionierung des Zuschauers erreicht werden.

Aniela Żempicka, die an Wyspiańskis Dramen deren "Künstlichkeit" betont, d.h. die Stilisierung, Übertreibung, Deformation der künstlerischen Mittel, schreibt über die dramatischen Figuren:

Im "künstlichen Drama" treten "künstliche" Personen auf. Die Bühnengestalten Wyspiańskis sind nur in einem gewissen Ausmaß Menschen, in anderer Hinsicht aber sind sie Motive der szenischen Vision. In das Korsett der Stilisierung gezwängt, dem Rhythmus unterworfen, mit dem der Autor ihre eigene Geste, die Bewegung, das Wort ausgestattet hat, be-

---

123 W. Mittenzwei: Gestalten und Gestaltung im modernen Drama. Berlin 1969, S. 13 ff.

124 H.v. Hofmannsthal: Gesammelte Werke. Frankfurt 1959. Bd. II. S. 37.

hindert durch die Beschränkungen einer übergeordneten rhythmischen und plastischen Komposition, haben sie etwas von Puppen an sich.<sup>125</sup>

Wie oft bei der Interpretation Wyspiańskis trifft diese Charakterisierung nur auf einen Teil seiner Werke zu. Augenfällig ist die Tendenz zum "Puppenspiel" in "Wesele" und in "Wyzwolenie". Auch Dramen wie "Bolesław Śmiały" und "Legion" mit der exemplarischen Konzeption ihrer Figuren, können den Versuchen einer Typisierung der dramatis personae zugerechnet werden. A. Żempicka bezeichnet dies als "Verwandlung der Personen in Figuren". In einer Reihe von Dramen aber, vor allem in den drei letzten großen Stücken "Achilleis", "Akropolis" und "Noc listopadowa" kann man Bemühungen des Autors wahrnehmen, diese Vereinfachungen der dramatischen Figur zu modifizieren und neue Konzepte zu erproben. In der "Akropolis" treibt er die Vereinfachung der Figur auf die Spitze, indem er ein vollkommen künstliches Gebilde aus voneinander unabhängigen Einzelteilen errichtet und darin auch der Figur nur mehr den formalen Charakter eines Kompositionselements zugesteht - eine Technik, die Witkacys Konzeption der "reinen Form" sehr nahe kommt. In der "Achilleis" dagegen wendet er sich der multiperspektivischen "Untersuchung" der Figuren zu, wie wir sie später bei Brecht oder Gombrowicz finden. Er geht - wie er selbst sagt - um seine Figuren herum.<sup>126</sup> Er fördert nicht nur extreme Widersprüche des Charakters zutage, sondern läßt diese Widersprüche auch in die formale Komposition eingehen. Achill wird nicht nur in verschiedenen Situationen gezeigt, seine Brutalität neben das zarteste Gefühl, sein gläubiger Optimismus unvermittelt neben finstere Menschenverachtung gestellt, sondern bis in Wort und Geste werden die Widersprüche verfolgt und nach außen sichtbar gemacht.<sup>127</sup> Allein in der ersten Szene wird Achills Rede in min-

125 S.W. I, S. CVIII.

126 Vgl. Kap. II. 1.1. S. 75.

127 St. Kolaczowski schrieb mit einiger Verwunderung über die Figuren der "Achilleis", sie seien so konzipiert, "als ob sogar eine und dieselbe Figur in immer wieder neuer Gestalt aus dem Geist des Dichters erstanden sei". S.K.: Stanisł. Wyspiański. Rzec o tragedjach i tragiczmie. Posen 1922. S. 122.

destens fünf unterschiedlichen rhythmischen Versionen wiedergegeben: in den getragenen Dreizehnsilbern, den etwas bewegteren Elfsilbern, in freien Rhythmen (kurze Verszeilen mit langen alternierend), in Amphibrachien und Trochäen, in Kreuzreim und Schweifreim und reimlos. In der IV. Szene erscheint Achill heftig bewegt, jähzornig, dann wieder lächelnd, gleichgültig, ungerührt. Bewußt sprengt also Wyspiański auch äußerlich die Einheitlichkeit der Figur. An die Stelle der illusionistischen Charakterzeichnung tritt nicht die Puppe als Trägerin eines künstlich vereinfachten Charakters, sondern als Provokation für den Zuschauer der synthetische Charakter, der in seiner Künstlichkeit gezeigt wird. Seine Kompliziertheit wird gesteigert und demonstriert. Hier wird die Tendenz des modernen Künstlers sichtbar, über sein Kunstgebilde und über den Schaffensprozeß selbst nachzudenken und diese Reflexion zu thematisieren. Auch diese Technik der Figurengestaltung desillusioniert den Zuschauer, aber eben nicht durch die Komprimierung des Charakters in der Puppe, sondern durch die Entfaltung von Widersprüchen, die nicht versöhnt werden.

Im modernen epischen Theater Brechts ist der Mensch kein Wesen, das als bekannt vorausgesetzt wird, sondern ein "Gegenstand der Untersuchung"<sup>128</sup> - einer Untersuchung, kann man hinzufügen, die nie beendet sein wird. So bleibt auch die Zeichnung der Figuren in der "Achilleis" ständig in Fluß.<sup>129</sup> Sie erreichen nie eindeutige Identität. Zwar gibt es auch in Wyspiańskis Welttheater die Grundtatsachen des menschlichen Schicksals, Leben und Tod, aber es gibt keine vorgegebenen Welthaltungen und Wertmaßstäbe, die nicht durch das Leben selbst in Frage gestellt werden könnten. Wyspiański bedient sich für die Darstellung menschlicher Widersprüchlichkeit nicht der Mittel des psy-

---

128 B. Brecht: Schriften zum Theater. Frankfurt 1978, S. 20.

129 Wyspiański glaubt, daß Shakespeare, wenn er seinen Hamlet "durch die Tür der künstlerischen Gestaltung auf die Bühne entläßt", dieser "keine fertige Schablone seines Charakters hat". S.W. XII, S. 147.

chologischen Dramas wie seine Zeitgenossen Przybyszewski oder Strindberg, denen es vorwiegend um persönliche Konflikte ging. Was er darstellen wollte, war der Erkenntnisprozeß, der den Menschen befähigt, sein Schicksal als ein individuelles und gleichzeitig als ein kollektives zu erfassen. Beide Schicksale sind untrennbar miteinander verflochten, aber während das kollektive Schicksal gleichförmig ist, ist das individuelle Schicksal so vielgestaltig wie das Leben - "eine nicht abreißende Kette von Dramen"<sup>130</sup>.

Kann es in einem "Kollektivdrama" die Figur des individuellen Helden geben? Oder sind Achill und Hektor, über die Menge hinausgewachsen, doch nur Emanationen des kollektiven Bewußtseins? Der Tod der beiden Helden beendet das Drama nicht und auch die endliche Eroberung Trojas scheint nur zufällig mit dem Untergang der Protagonisten verknüpft. Trojas Vernichtung, in Homers Epos von den Göttern beschlossen, ist in der "Achilleis" das brutale Werk des schlaun und rücksichtslosen Odysseus. Die Welt der Gedanken bleibt auf immer von der Welt der Taten getrennt wie Tag und Nacht. Aber erst beide Welten zusammen machen das Leben aus, gestalten das menschliche Schicksal.

Wyspiański hat in der Hamletstudie den Begriff des "intelligenten Helden" geprägt, der zu der ihm bestimmten Tat reift und sie als sein Los begreift. Ist Achill ein moderner Hamlet? Für den Konflikt zwischen Gedanke und Tat kann die Gestalt Hamlets Vorbild gewesen sein.<sup>131</sup> Shakespeares Held ist jedoch bei aller Widersprüchlichkeit des Charakters dramatisch konzipiert und in seinem Widerspruch konsequent dargestellt, während das Bild Achills vielfach gebrochen erscheint und seine Unbestimmtheit nicht dramatisch genützt wird. Achills Handeln (und sein Nicht-Handeln) bestimmen nicht in dem Maße das Drama wie bei Hamlet.

---

130 S.W. V, S. 141.

131 Mehr noch als an Hamlet kann Wyspiański an die unheilvolle Rolle des Zögerns in der polnischen Geschichte gedacht haben. Ist nicht auch Kordian (Słowacki) von "des Gedankens Blässe angekränkelt"?

Für einen dramatischen Helden fehlt Achill der Impetus der Zielgerichtetheit. Die Technik der Figurenkomposition ist eine epische, multiperspektivische: Bild um Bild wird deskriptiv einandergereiht, das Gesamtbild bleibt uneinheitlich. Auch der Erkenntnisprozeß, der von Achill ausgehend andere Figuren ergreift, wird nur in seiner Entwicklung gezeigt, am Ende jedoch relativiert wie die Aktionen der Handelnden. Persönliches Schicksal, persönliche Einsichten treten zurück vor dem Weltlauf.

Um die Relativität der Wertmaßstäbe vor den unerbittlichen Tatsachen der Geschichte zu zeigen und um die einzelne Figur in ihrem Eingebundensein in das Ganze abzubilden, bedient sich der Autor wieder der Technik der Doppelstruktur. Alle wichtigen Figuren haben ihre "Doppelgänger", ihre Zerrbilder.<sup>132</sup> So wird die Entwicklung von einer Bewußtseinsstufe zur anderen in zwei verschiedenen Figuren verkörpert. Ajas ist der "Affe" des Achill: er beneidet und bewundert Achill, der für ihn unerreichbar ist. Aber auch sein schwacher Geist beginnt, sich seiner selbst bewußt zu werden:

So viele schon erschlug ich, doch der Geist blieb schwach.  
Und da - als dieser Halbgott seinen Blick geheftet  
Auf den Atriden - plötzlich fühlte ich mich selbst. (VII, 20ff)

Ehe Achill in den Tod geht, übergibt er Ajas seine Rüstung. Aber die überheblichen Worte des Ajas lassen ahnen, daß er das Vorbild nie erreichen wird. Er bleibt der "niedere Aspekt" des Achill. Wenn dieser im "heiligen Feuer der Großen" göttliche Züge annimmt, so wird Ajas dieses Feuer in den Wahnsinn treiben, den ihm Marsyas prophezeit.

Auch Odysseus, der Mann der Tat, der Antipode des Achill, hat seinen Doppelgänger in Thersites. In ihm werden die Züge des Odysseus ins Lächerliche verzerrt. Aber - so sagt Thersites -

---

132 Vgl. Hamletstudie, S.W. XIII, S. 149. Laertes ist - nach Wyspiańskis Meinung - "niemand anderes als Hamlet selbst aus dem alten Theater." Er setzt also auch hier eine Doppelung der Rolle voraus. Der Laertes aus dem alten Theater ist noch nicht zur Erkenntnis des intelligenten Helden Hamlet gereift.

"wir gehen beide gleichermaßen als Schurken in die Nachwelt ein."

Am sinnfälligsten wird die Doppelstruktur in der Gestalt der Aphrodite, des göttlichen Aspekts der Helena. Bis zum Schluß bleibt dem Zuschauer verborgen, ob er die Göttin oder die göttlich schöne Frau, um die der trojanische Krieg geführt wird, auf der Bühne sieht. Für Menelaos verschmelzen beide zu einer Gestalt. Achill dagegen verweist die göttliche Erscheinung ins Reich der Märchen: Die Atriden gaukeln dem Volk vor, daß ein heller Stern übers Meer entflohen sei, nur damit sie reiche Beute machen können (I, 161 f.).

Es gibt aber nicht nur die enge Verbindung zweier Figuren, die auf verschiedenen Entwicklungsstufen stehen und so eigentlich nur eine Figur in ihrer Entwicklung zeigen. Daneben tritt die Verdopplung von Figuren auf gleicher Stufe jeweils im griechischen und im trojanischen Lager: die Könige Agamemnon und Priamos, die Priester Chryses und Laokoon, die gerechten Herrscher Menelaos und Rhesos, die Helden Achill und Hektor. Die Relativierung der ethischen Maßstäbe und die Zufälligkeit von Aufstieg und Niedergang in der Geschichte wird noch einmal deutlich: es gibt keinen Unterschied in der Wertung zwischen Besiegten und Siegern. Die Resignation der Besiegten wird gemildert durch den Glauben, daß das Rad der Geschichte sich dreht. Ist doch die wahre Siegerin Aphrodite, Konflikt gebärend und Leben verheißend.

Die Konstellation der Figuren erschöpft sich nicht in den symmetrischen Doppelstrukturen, sondern eine Vielzahl von Motiven verbinden die verschiedenen Einzelfiguren und Gruppen - wie in Abschnitt II.5. gezeigt wurde. Auch das Verhältnis zwischen Achill und Odysseus ist nicht das klare Verhältnis des Antagonisten zum Protagonisten. Beide sind nahe verbunden wie Brüder. Vielleicht sind sie nur die Verkörperung zweier Seiten einer Figur. Keine Figur wird zum alleinigen Ideenträger, da ihre Identität in einer anderen Figur aufgehoben wird. Indem

eine Figur durch eine andere verfremdet wird, ironisch relativiert oder unter einem anderen Aspekt verdoppelt, wird auch der Zuschauer an der Identifikation mit den Figuren des Dramas gehindert und soll den Prozeß im Einzelnen verfolgen, um die Gesetzmäßigkeit im Ganzen zu begreifen. Nicht mehr das Schicksal eines "Helden" im klassischen Verständnis steht im Mittelpunkt des modernen epischen Theaters, sondern die vielfältigen Aspekte des Seins in der Welt.

Ein bemerkenswerter Unterschied zwischen der Personenstruktur der homerischen "Ilias" und der Figurenkonstellation der "Achilleis" wurde bereits erwähnt<sup>133</sup>: der fast vollständige Verzicht auf die Welt der Götter in Wyspiańskis Drama. Während bei Homer die Götter das gesamte Geschehen auslösen und das Schicksal des Einzelnen bestimmen, ja seine Träume und Gedanken lenken, ist die Anrufung der Götter bei Wyspiański zu einer erstarrten Formel geworden. Wenn die Figuren der "Achilleis" von den Göttern sprechen, dann sind es nur mehr Reflexe der alten Frömmigkeit. Die formelhafte Benützung der göttlichen Namen und ihre Sinnentleerung wird im Verlauf des Dramas an mehreren Stellen deutlich. Achill spricht von der Pest im Griechenlager als von einem Strafgericht Apolls, gleichzeitig aber erklärt er sie rational als eine Krankheit, die durch die große Hitze hervorgerufen wird, in der das Ungeziefer die Krankheit überträgt. Deshalb muß Regen fallen. Wenn nach dem Tod der Chryseis endlich das ersehnte Gewitter kommt, so glaubt das Volk an ein Wunder; aber wenig später wird aus dem Gespräch zwischen dem Opferpriester und Agamemnon ersichtlich, daß die heiligen Opferzeremonien nur Manipulationen des Volkswillens sind. - Priamos hat lange nicht mehr den Tempel des Poseidon betreten; er tut es jetzt nur in letzter Verzweiflung, einem alten Brauch genügend, und ordnet die Waschung des heiligen Pferdes an. In der Tiefe seines Herzens glaubt er, daß auf dieser Welt nicht die Götter sondern die Könige herrschen:

---

133 Vgl. Kap. II. 3. S. 101.

Möge mein Haus zerfallen, wenn es Gott so will.  
Doch ich - ein Mensch - bin Herrscher hier,  
und nicht der Gott. (XI, 23-24)

Laokoon hält sich in seiner Geistesverwirrung selbst für einen Gott und richtet seine Gebete an sich selbst. Die Welt der "Achilleis" ist eine Welt der Götterdämmerung. An den wenigen Stellen, an denen Wyspiański Götter auftreten läßt, sind es nur Sinnestäuschungen, Pallas' Schatten an der Mauer der Burg täuscht Achill und Hektor: Ist es Deiphobos, ein Gespenst? Oder nur der eigene Schatten an der Mauer? Als Pallas dem Achill vor dessen Selbstmord erscheint, ist sie nur die Personifikation des Todes, eine innere Vision des Achill.

Die alte Welt der Götter ist untergegangen und doch sind die Gestalten der "Achilleis" keine "Gottlosen". Das Bewußtsein des Menschen ist auf eine neue Stufe erhoben, auf der die Mächte des Schicksals als göttlich erkannt werden. In der Unsterblichkeit der Seele begreift sich der Mensch als unzerstörbar und "den Göttern näher" (XXIII, 99). Die verschiedenen Stufen der Frömmigkeit und des Unglaubens werden an den einzelnen Figuren verdeutlicht: in der alten Frömmigkeit lebt noch Hektor, die neue läßt in Achill "den Geist erwachen". Laokoons Tragik liegt in seinem Unglauben.

Der Bildcharakter der einzelnen Szenen wird besonders betont durch die Geschlossenheit der Personenkonstellation. Sie ist in jeder Szene eine andere. Nur ganz selten treten dieselben Personen in aufeinanderfolgenden Szenen auf. So bekommt jede Szene ihre eigene Aussagekraft. Nie tritt eine Person allein auf; immer steht sie im Umfeld anderer, vor dem Hintergrund starrer oder bewegter Gruppen. Auch auf diese Weise wird der Eindruck eines "kollektiven" Geschehens verstärkt.

Hinweise auf das Aussehen der Figuren sind spärlich und stets sehr allgemein gehalten. Auch hier unterbleibt eine stärkere Ak-

zentuierung des Einzelnen.<sup>134</sup>

Der Gestik der Figuren wird im Haupt- und im Nebentext große Sorgfalt zugewendet. Dadurch treten sie in der Bewegung plastisch hervor. Der Kontrast zwischen statischen und bewegten Szenen erwächst aus der Gestik. Eine kurze Bemerkung im Text setzt Bilder in Bewegung und läßt sie erstarren.

Marianne Kesting bezeichnet das moderne Weltanschauungstheater als eine der für unsere Zeit relevanten Formen des Theaters. Man könnte die "Achilleis" ein Weltanschauungs-drama nennen. Den Begriff "Weltanschauung" muß man bei Wyspiański allerdings in erweitertem Sinn verstehen: als Weltverständnis, das aus dem Text erhellt, und als Weltbild, das in der sinnlichen Vermittlung die Ideen des Autors reproduziert. Auch die Figuren der "Achilleis" sind mehr als Träger von Weltanschauungen, sie sind selbst "Welt", die in der Anschauung und im "Angeschautsein" lebt und sich mitteilt.

## II.8. DIE SPRACHE

### 8.1. DIE FUNKTION DER SPRACHE IM THEATERKUNSTWERK

Die Sprache im theatralischen Kunstwerk hat gegenüber der Sprache des geschriebenen Textes eine erweiterte Funktion. In einigen Untersuchungen zu diesem Thema ist vor allem darauf hingewiesen worden, daß die kommunikative Funktion der Sprache in der Theateraufführung eine doppelte ist: Die Figuren des Stücks verständigen sich gegenseitig durch Sprache und sind zugleich Kommunikationsträger zwischen Bühne und Zuschauer.<sup>135</sup> Diese Doppelfunktion kann man allerdings auch dem Dialog in einem Ro-

134 Die Illustrationen zur "Ilias" könnten nur sehr allgemein auf die Vorstellungen Wyspiańskis von den Bühnenfiguren hindeuten.

135 Vgl. z.B. Manfred Wekwerth: Theater und Wissenschaft. München 1974. Ab Seite 66 ff. Und R. Ingarden: Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel. Tübingen 1965. S. 408 ff.

man zuschreiben, der sowohl die (fiktive) Verständigung zwischen Personen der Romanwelt herstellt, als auch den außer dieser Welt Stehenden, den Leser, in die Kommunikation einbezieht. Die eigentliche Erweiterung der Funktion der Sprache im Theater liegt aber darin, daß das gesprochene Wort über die Bedeutungsvermittlung hinaus ein sinnliches Moment hinzugewinnt. Auf diese Weise wird die Sprache zu einem der Gestaltungsmittel des Theaters, die nicht nur auf die intellektuelle Erfassung der Bedeutung hinzielen, sondern auf die sinnliche Wahrnehmung einwirken. Die sinnlichen Qualitäten der Sprache gewinnen erhöhte Bedeutung, weil sie der Zuschauer direkt und lebendig - nicht über die Zeichen des Textes - wahrnimmt. Diese sinnlichen Qualitäten der Sprache vermittelt nicht nur die Intonation, bestimmte Sprechstile oder die Verstärkung der Wortwirkung durch Mimik und Gestik. Dies alles spielt zwar eine wichtige Rolle, aber es handelt sich dabei um Qualitäten, die der Sprache äußerlich sind. Wichtiger sind jedoch die der Sprache immanenten sinnlichen Qualitäten, ihre eigene lautliche Ausdruckskraft, die beliebig gesteigert werden kann durch Wiederholung, Lautmalerei, Alliteration, ja durch eine allgemeine Poetisierung der Sprache, und die ebenso auf ein Minimum reduziert werden kann in der bloßen Vermittlung von Information. Roman Ingarden spricht davon, daß

im nichtnaturalistischen Theaterschauspiel [...] die zu dem Haupttexte des Theaterschauspiels gehörenden Worte (Sprachgebilde) gewisse Eigentümlichkeiten gewinnen, die sie dazu befähigt, auf das Publikum im Zuschauerraum ästhetisch zu wirken, d.h. grob gesagt, ihm zu gefallen.<sup>136</sup>

Diese ästhetische Wirkung ist jedoch nur ein Aspekt der Funktionen des gesprochenen Wortes. Ebenso wichtig ist, daß

die lautlichen Eigenschaften des "theatralisch ausgesprochenen" Wortes zu Trägern von Bedeutungen werden können.<sup>137</sup>

---

136 R. Ingarden ebd. S. 424.

137 Janusz Degler: Pismo teatralne Stanisława Wyspiańskiego. S. 64.

Das heißt, das theatralische Wort kann gleichzeitig zum Baustein der ästhetischen Komposition des Theaterkunstwerks werden und in seiner sinnlichen Gestalt zusätzlich Bedeutung vermitteln, die über den informativen Gehalt der einzelnen Mitteilung hinausreicht. Dazu kommt, daß im dramatischen Text das Wort zu einem Zeichen für die Realisierung außerliterarischer Intentionen des Autors werden kann. Es kann hinweisen auf Art, Form und Farbe der Dekoration, auf Kostüm, Bewegung, Musik und Lichtgestaltung.

Die Dramatiker haben sich zu allen Zeiten dieser erweiterten Möglichkeiten des theatralischen Wortes in unterschiedlichem Maße bedient. Zwischen den Extremen einer streng informativen Funktionalität und einer poetischen Expressivität (verbunden mit einer Veräußerlichung der Bedeutung) liegen alle möglichen Zwischenstufen und Überschneidungen. Immerhin wird im absurden Theater eine fast vollständige Aufhebung der informativen Funktionen des dramatischen Textes angestrebt, während im Realismus und Naturalismus die informative Funktion dominiert und die sinnlichen Qualitäten der Sprache eher Nebenprodukte sind. Eine Sonderstellung nimmt stets das Versdrama ein. Hier liegt schon vom Autor her eine bewußte Formung, Stilisierung und Ästhetisierung des Wortmaterials vor. Mit der Poesie als einer künstlerisch geformten, rhythmisch geordneten Sprache eröffnet sich der Dramatiker die Möglichkeit, über die intellektuelle Kommunikation hinaus unmittelbar auf die Sinne des Zuschauers einzuwirken. Das poetische Drama verfremdet die theatralische Kommunikation und erreicht dafür ein Mehr an sinnlicher Wirkungskraft.

## 8.2. WYSPIAŃSKIS THEATRALISCHE SPRACHE

Ganz im Gegensatz zu der allgemeinen Anerkennung Wyspiańskis als eines Meisters der theatralischen Komposition, war seine Sprache sehr oft einer teilweise vernichtenden Kritik ausge-

setzt. Es wurde bereits Wacław Borowy zitiert, der Wyspiański einen großen Dichter, aber einen schlechten Schriftsteller nannte.<sup>138</sup> Borowy selbst versuchte, dieses Paradoxon zu lösen, indem er Wyspiański die Fähigkeit zuschrieb, mit außerliterarischen Mitteln eine Art von "literarischer Musikalität" (muzyka literacka) zu erreichen. Worin liegt aber dann seine Größe als Dichter? Fünfundzwanzig Jahre später fand Zbigniew Raszewski eine andere Lösung für diesen Widerspruch als Borowy. Der Rückblick auf die Entwicklung des modernen Theaters zu einem autonomen Kunstwerk ermöglicht es, Wyspiańskis dramatischen Text als nur ein künstlerisches Mittel unter anderen, nicht literarischen, zu bewerten. Dabei fallen - so Raszewski - den nichtliterarischen Mitteln die grundlegenden, primären Funktionen bei der Konstitution des theatralischen Kunstwerkes zu.<sup>139</sup> Das würde allerdings bedeuten, daß dem Dramentext, der bisher Träger der kommunikativ-informativen Funktionen war, nicht mehr die entscheidende Rolle in der Theateraufführung zukommen würde. Wyspiańskis Vorstellungen würde das sicherlich widersprechen, da er ja dem dramatischen Text eine Schlüssel-funktion zugeordnet hatte: Aus dem dramatischen Text soll sich das gesamte theatralische Kunstwerk mit allen seinen nichtliterarischen Komponenten entfalten. Es wäre jedoch zu fragen, ob nicht nur eine gewisse Verschiebung der Funktionen des dramatischen Textes erfolgte, von seiner primär informativen, semantischen Aufgabe weg, hin zu einer ästhetisch-semiotischen Einwirkung auf den Zuschauer.

Wenn man im modernen Theater des 20. Jahrhunderts eine gewisse Tendenz zur Reduzierung der informativen Funktion des Dramentextes beobachten kann<sup>140</sup>, so wurde der Boden für diese Ent-

---

138 Vgl. Kap. I.3. Anm. 86. S. 36.

139 Z. Raszewski: Paradoxs Wyspiańskiego. S. 438.

140 Dies geht immerhin so weit, daß in der Interpretation von Goethes "Tasso" der Regisseur Peymann den Schlußtext des Dramas willkürlich auswählte. Diese beliebige Austauschbarkeit des Textes deutet auf einen Rückgang der Relevanz seiner informativen Funktionen.

wicklung schon im Symbolismus bereitet, wo das Wort bewußt aller Eindeutigkeit entkleidet wurde und so seinen sinnlichen Qualitäten suggestive Funktion zukam. Diese Tendenz erreichte einen Höhepunkt im Futurismus, wo teilweise die Worte als bloße formale Bausteine zu abstrakten Wortkunstwerken gefügt wurden. Dies kam einer Synthetisierung der Sprache gleich. Damit versuchte der Künstler oft auch die innere Sprache des Unterbewußtseins in ihrer Ungereimtheit und traumhaften Alogik nach außen zu wenden und die Konventionen und Normen der Alltagssprache zu durchbrechen. Im absurden Theater drückt sich die gestörte Kommunikation des Menschen mit seiner Umwelt in der Sinnlosigkeit des Dramentextes aus. Im modernen Realismus wurden die Bestrebungen, Informationen durch "Sprachlosigkeit" zu ersetzen, wieder zurückgedrängt; es blieb jedoch die erweiterte Verfügbarkeit der Sprache, die Tendenz, ihren synthetischen Charakter zu betonen und an die Stelle der Logik sinnliche Transparenz zu setzen.

Betrachtet man Wyspiańskis Theaterstücke hinsichtlich des dramatischen Textes, so ist der "künstliche" Charakter der Texte auffallend. In den frühen dramatischen Werken läßt sich beobachten, wie der Dichter mit der musikalischen Technik der leitmotivischen Gliederung ein vielfältiges Sprachmaterial zur Einheit zu verschmelzen versuchte. Schon in "Warszawianka" und "Protesilas und Laodamia" verselbständigten sich die sinnlichen Ausdruckskräfte der Sprache - doch dienten sie der Kommunikation zwischen Bühne und Zuschauer auf der semantischen Ebene. In "Wesele" aber errang die sinnliche Qualität der Sprache den Sieg über ihre informativ-kommunikative Funktion. Es wird berichtet, daß die Schauspieler in der Uraufführung des Stückes offen zugaben, daß sie den Text des Stückes nicht verstehen könnten! Aber gerade von dem Schauspieler - dem Darsteller des Hausherrn - der beständig betonte, daß er "gar nichts verstehe", konnte nach der Aufführung Wyspiański mit Überzeugung sagen,

daß er am besten gespielt habe.<sup>141</sup> Der Eindruck der Aufführung war überwältigend, und ein sonst nüchterner Kritiker schilderte das Gefühl der Zuschauer, die alle in den Bann der poetischen Kraft des Stückes geraten waren:

Alle, vom Herrn bis zum armen Schlucker, ohne Ansehen von Besitz, Geburt, Bildung und Alter, alle erlagen wir der Hypnose durch den Autor.<sup>142</sup>

"Poesie" - sagt Konrad-Wyspiański - "das sind nicht Verse".<sup>143</sup> Die Poesie liegt in der gestalterischen Kraft der Gesamtwirkung, wobei das Wort über seine informative Funktion hinaus vom Künstler "bearbeitet" wird. Wyspiański verwandelt im theatralischen Kunstwerk das Wort zum farbigen Ornament, zum Klangkörper, zum provozierenden Sprachfragment. Die Sprache wird stilisiert und deformiert im Wort- und Sprachexperiment. In den späteren Werken verfährt der Dichter immer kühner mit den Möglichkeiten der Sprachstilisierung. Auch die sprachlichen Kunstmittel versucht er im theatralischen Gesamtkunstwerk in einen architektonischen Aufbau einzufügen. Dies geschieht vor allem durch die bewußte Kontrastierung verschiedener Sprachstile und Sprachformen: Poesie und Prosa, hoher Stil und Alltagssprache, Kürze und Länge der Satzmelodien, Wechsel zwischen langen monologischen Phrasen und Stichomythien als Ausdruck wechselnder Emotionen, Lautmalerei und Alliteration neben schmuckloser Prosa. Das Schweigen, das der Pantomime breiten Raum läßt, wird bewußt zu einem Stilmittel erhoben, das dem vorangehenden und nachfolgenden Wort neue Spannung verleiht.<sup>144</sup> Wyspiańskis Sprachexperimente kann man nicht immer als gelungen bezeichnen. Oft wirkt die Sprache gekünstelt, grammatikalisch vergewaltigt.<sup>145</sup> Diese

---

141 St. Wyspiański: Wesele. Tekst i inscenizacja z roku 1901 opracował Jerzy Got. Warszawa 1977. S. 289.

142 Ebd.

143 S.W. V, S. 102

144 Vgl. Szene VIII der "Achilleis": Elfmal wird der Redseligkeit des Thersites die Bühnenanweisung entgegengesetzt: Alle schweigen.

145 Vgl. Zenon Klemensiewicz: Swoiste właściwości języka Wyspiańskiego i jego utworów. Warszawa 1961.

Sprache ist ebenso weit entfernt von Słowackis Musikalität und Geschmeidigkeit wie von der realistischen Abbildefähigkeit der psychologischen Dramen von Wyspiański's Zeitgenossen.

Die "Achilleis" kann nicht als ein typisches Beispiel für den hermetischen Sprachstil des Autors gelten. Man gewinnt eher den Eindruck, daß er hier versucht hat, die sinnlichen Qualitäten der Sprache mit der informativen, intellektuellen Aussagekraft in Einklang zu bringen. Man darf nicht vergessen, daß Wyspiański mit seinen Dramen auf den Zuschauer geistig, ja, im weitesten Sinne gefaßt, politisch einwirken wollte. Keinesfalls wollte er nur "Stimmung" erzeugen, sondern er wollte das Publikum für die großen Fragen der Nation und der Geschichte sensibilisieren. So konnte er neben der poetischen Komposition und der Lösung formaler, künstlerischer Probleme, die geistige Einwirkung durch die Kunst im Theater nicht aus dem Auge verlieren. In der "Achilleis" ist diese doppelte Aufgabe in souveräner Weise gelöst, vielleicht weil das Sujet eine so weiträumige Behandlung geistiger und künstlerischer Probleme erlaubte.

Durch die Selbständigkeit und in sich abgeschlossene Bedeutungseinheit der einzelnen Szenen wird der Zuschauer in die Lage versetzt, das Stück als eine Folge von Bildern zu erfassen, zu denen der dramatische Text einen poetischen Kommentar liefert. Das bedeutet, daß das Publikum nicht wie bei "Wesele" vorwiegend einem hypnotischen Wortzauber erliegt. Die informative Funktion der Sprache ist nicht extrem reduziert<sup>146</sup>, sondern im Gegenteil durch eine starke Expressivität gesteigert. So werden z.B. in den Monologen des Laokoon die seelischen Vorgänge durch die Sprache unmittelbar nach außen projiziert. Sie werden in der Sprache sinnlich abgebildet und gleichzeitig geistig vermittelt. Wie im Expressionismus und später im Futurismus

---

146 Eine andere Frage ist es, ob nicht die Bildhaftigkeit des Gesamtkonzeptes der "Achilleis" die Funktion der Sprache für den Zuschauer allgemein reduziert. Inwieweit das beabsichtigt ist, ist schwer zu beurteilen. Vgl. den Bericht über die Aufführung von W. Zawistowski in Kap. II. 10. S. 174 f.

mus zerreißt die syntaktische Geschlossenheit der Sprache. Wortfetzen, Gestammel, pathetische Ausrufe, visionäre Bildhaftigkeit kennzeichnen den expressiven Stil dieser Szene, die als ein in sich abgeschlossenes kleines Kunstwerk innerhalb des Stücks gelten kann.

Es lassen sich auch in der "Achilleis" die Kontraststrukturen einer synthetischen Textgestaltung nachweisen. In groteskem Gegensatz zur Klage des Laokoon steht die folgende Szene, in der Odysseus seinen Prosamonolog mit den Worten beginnt: "Vor allem gebt mir mal den Weinschlauch her..." Nicht zufällig folgt auch unmittelbar auf die hochpoetische Szene XIV mit den Schicksalsliedern der Wellen und Achills Zwiegespräch mit der toten Penthesilea die prosaische Rede des Demagogen Thersites - eine Parodie auf die sozialistischen "Volksredner" der neunziger Jahre in Polen.

Nicht nur von Szene zu Szene werden Kontraste aufgebaut, sondern auch innerhalb der einzelnen Szenen. Es gibt Ansätze zu einer Charakterisierung der verschiedenen Personen durch einen bestimmten Sprechstil, durch Reim, Versmaß oder Zeilenlänge. Der alte Nestor spricht in der I. Szene stets in gemessenen, etwas langatmigen Elf- oder Dreizehnsilbern (mit regelmäßigen Zäsuren!). Achill antwortet ihm in unregelmäßig betonten, verschieden langen Verszeilen, deren Abruptheit einen scharfen Kontrast zu Nestors Rede bildet. Dem poetischen Liebeswerben des Rhesos antwortet Penthesilea zweimal mit einem "prosaischen" Satz, der den Reim unterbricht:

- |      |  |            |
|------|--|------------|
| Rh.: | Wóz zaprzęgniemy w czworo białyh koni      | (11)       |
|      | i w pełnym słońcu będziemy w Ilionie       | (11)       |
| P.:  | Mowią, że Parys jest piękny.               | ( 8)       |
| Rh.: | Niech więc od jutra, gdy pięknym się zjawi | (11)       |
|      | Swoją pięknością jak dziewczka cię bawi    | (11)       |
| P.:  | Że nikt nie sprostą mocy Achillesa         | (11)       |
|      |  | (II,23-28) |

Unvermittelt gehen auch die gereimten Verse der VI. Szene in Prosa über, als Ajas nach dem Gespräch mit Marsyas zu einem jungen Mädchen, der Nacht, spricht.

Letztlich verhindert die Kontraststruktur der Sprache, die dem plastischen Aufbau des poetischen Gesamtbildes dient, eine eindeutige Charakteristik der Figuren: Achill wechselt seinen Sprachstil in jeder Szene, manchmal sogar innerhalb einer Szene (I). Hektor im Streit mit Paris, über der Wiege seiner Kinder, im Kampf mit Achill, ist immer wieder ein anderer. Auch hier bestimmt die multiperspektivische Konzeption die Wahl der künstlerischen Mittel.

In Wyspiańskis dramatischem Werk gibt es keine einheitliche Konzeption, keine Lösung formaler Probleme, sondern nur Lösungen und Experimente. Auch mit dem dramatischen Text experimentiert der Autor. Die Sprache der Dramen Wyspiańskis ist künstlerisch manipulierte Sprache, geformte und deformierte Sprache. Darin liegt ihre Schwäche, aber auch ihre Stärke. Was den Zeitgenossen Wyspiańskis teilweise unverständlich und vom künstlerischen Standpunkt aus nicht zulässig erschien, ist für den heutigen Rezipienten, der das futuristische, surrealistische und absurde Theater kennt, nicht mehr ungewöhnlich. Man kann deshalb Zbigniew Raszewski nicht ganz zustimmen, wenn er schreibt:

Er selbst, Wyspiański, [Anm.d.Verf.] errichtete eine Barriere, die ihn am allerwirksamsten vom heutigen Publikum trennt: er mißachtete die Sprache.<sup>147</sup>

Daß einer der großen Experimentatoren des modernen Theaters in Polen, Grotowski, Wyspiańskis Stücke auf seine Bühne brachte und sich mit ihrem Text in besonderer Weise auseinandersetzte<sup>148</sup>, ist ein Beweis, daß die synthetischen Damentexte Wyspiańskis eher der Zukunft, als der Vergangenheit angehören.

## II.9. DIE DIALEKTIK VON GEDANKE UND TAT

Bisher war die Rede vom vielschichtigen Aufbau der Szenen der "Achilleis", von Doppelstrukturen und akausalen Fügungen. Das

<sup>147</sup> Z. Raszewski: Paradoks Wyspiańskiego. S. 460.

<sup>148</sup> Siehe: Z. Osiński: Teatr Dionizosa. S. 172 ff.

Stück erwies sich als ein kompliziertes, aesthetisches Gebilde, eine kunstvoll komponierte "Welt". Es spiegelt sich in der formalen Widersprüchlichkeit und Sprunghaftigkeit, in der Fülle und Farbigkeit dieses theatralischen Bilderbogens die Lebenswelt. Wyspiański hat in kaum einem anderen seiner Dramen trotz der sich vielfältig durchdringenden formalen Kompositionselemente solche Geschlossenheit erreicht wie in der "Achilleis". Diese Geschlossenheit verdankt das Werk vor allem einer überschaubaren, klaren geistigen Konzeption. Wyspiański hat in diesem Stück die Grundgedanken seiner Lebensphilosophie in einer Einfachheit und Durchsichtigkeit formuliert, die den meisten anderen seiner Bühnenwerke fehlt.

In der doppelten Zeitstruktur der "Achilleis" ist der gedankliche Dualismus, der das Weltbild des Dichters bestimmt, schon vorgezeichnet. Die dem Drama als Kunstwerk immanente Totalität leitet sich aus der Dialektik der sich feindlich gesinnten Kräfte des Tages und der Nacht her. Das Leben - als Leben des Einzelnen und als Geschichte der Völker - ist ebenfalls ein beständiges Zusammenwirken und Auseinanderstreben zweier Kräfte, die sich gegenseitig bedingen und gegenseitig ausschließen. Tag und Nacht als Naturkräfte<sup>149</sup> symbolisieren die beiden dasein-

---

149 In den Didaskalia der "Achilleis" finden sich immer wieder Hinweise auf die Gestirne, die die Tageszeit bestimmen. In der letzten Szene wird durch eine Mondfinsternis die enge Verbindung zwischen den kosmischen Kräften der Naturwelt und den Schicksalsmächten angedeutet. (XXVI, 3-4) Diese Einbeziehung der Natur in die menschliche Schicksalswelt, die bis zur Identifikation des Menschen als eines Naturwesens mit den kosmischen Kräften geht, ist im Symbolismus, vor allem bei Maeterlinck, aber auch bei Hauptmann (Die versunkene Glocke), sehr ausgeprägt. Sie kann als Reaktion auf die Bedrohung der Natur durch die aufstrebende Technik und auf die Überbetonung der sozialen Umwelt im Gegensatz zur natürlichen Umwelt angesehen werden. Bei Wyspiański zeigt sich diese Naturmystik in den frühen Werken (Legenda) und ist wohl auch mit der Verehrung für Wagner zu erklären. In der "Achilleis" ist die Einbeziehung der Natur in das mythische Geschehen stark abstrahiert. Die Natur setzt nur Zeichen, die auf den Zusammenhang alles Seins hinweisen.

schaffenden Ausdrucksmöglichkeiten des Menschen: Handeln und Denken. Diese wiederum sind begründet in der Zweiheit von Körper und Geist.

Dem Tag und der Nacht sind im Drama bestimmte Aspekte des menschlichen Lebens zugeordnet: dem Tag die Taten, der lebendige Fluß der Ereignisse, die großen Bewegungen, mit denen die Geschichte der Völker fortschreitet, die Brutalität, mit der das Gesetz des Stärkeren siegt und die Schuld, die aus dem Handeln des Menschen zwangsläufig erwächst. Der Nacht gehört das Seelengespräch an, der Gedankenflug, die Zauberkraft der Liebe, aber auch Wahnsinn, Verrat und Verbrechen. Im kollektiven Leben, das sich in der Geschichte manifestiert, ist der Widerspruch zwischen Gedanke und Tat verdeckt durch die Anonymität der wechselnden Geschehnisse der Völker. Im Leben des Einzelnen aber entsteht ein tragischer Konflikt zwischen aus dem Geist geborenen Gedanken und der leidenschaftlichen und schuldbewirkenden Tat. Der Mensch gehört immer beiden Lebensformen an: als Handelnder ist er Teil der Gemeinschaft, als Denkender ist er Individuum und überschreitet die Grenzen, die ihm seine Zugehörigkeit zur Gemeinschaft setzt. In der Figur des Achill wird dieser Konflikt am deutlichsten sichtbar gemacht. Achill, der Mann, dessen Geist erwacht ist, erkennt, daß seine Heldentaten, die er für die Gemeinschaft vollbracht hat, Verbrechen waren. In Hektor, dem Feind, erblickt er den einzig Edlen, den Menschen, den er so lange gesucht hat. Er möchte ihm Frieden anbieten und den schrecklichen Krieg beenden. Am Ende muß aber Achill als Mitglied einer Gemeinschaft nach den Gesetzen dieser Gemeinschaft handeln. Entgegen seiner Erkenntnis, daß "Blut nichts vermag", tötet er Hektor. Und die Tat läßt den Täter schuldig werden, denn - "unschuldig sind.. nur die Tatenlosen". Odysseus, den die "Seuche des Geistes" noch nicht erreicht hat, der "dem Verstand folgend" die Gesetze des Überlebens kennt, handelt ohne Rücksicht auf moralische Bedenken. Doch weiß er um die Schuldhaftigkeit seiner Taten. Nach der Eroberung Trojas muß er bekennen:

Das Werk hab ich vollbracht und weiß, daß ein  
Verbrechen ich vollbrachte (XXV, 103)

Schicksale haben die Individuen, Schicksale haben auch die Völker. Von der "großen Bewegung der Massen", dem Schicksal der Völker, und von den kleinen "zufälligen Ereignissen" des einzelnen Lebens, spricht Konrad in "Wyzwolenie".<sup>150</sup>

Die großen Schicksalsbewegungen der Völker (ruch wielkich mas) laufen mit unwiderruflicher Zwangsläufigkeit ab (nieodwołalną koniecznością). Aber in diese Bewegung hineingerissen, mit ihr verbunden und doch nur zufällig von ihr betroffen, ist das Los des Einzelnen. Aus den Schicksalen der Einzelnen, die nicht zwangsläufig, sondern "zufällig und unfehlbar" sind, bildet sich die Bewegung der Geschichte. Sie spielt sich ab als eine "Serie zufälliger Ereignisse" wie die "Episoden eines Dramas".<sup>151</sup>

Die Szenen der "Achilleis" sind die Episoden eines Dramas, das "Geschichte der Völker" heißt. Wyspiański hat hier seine Geschichtsphilosophie und seinen Schicksalsglauben künstlerisch umgesetzt: Innerhalb der einen großen Bewegung des Ganzen erscheinen die einzelnen kleinen Bewegungen als Episoden. Das Leben des Einzelnen, sein Leiden, sein Denken, seine Größe oder Niedrigkeit, können die große "zwangsläufige" Bewegung nicht aufhalten, denn in dieser Bewegung manifestiert sich das Leben selbst. Wyspiański hat sich hier - bewußt oder unbewußt - Nietzsches Gedanken über das "Urfaktum aller Geschichte" zu eigen gemacht, daß nämlich Leben nach Ausdehnung seiner Macht strebt:

---

150 S.W. V, S. 89 ff.

151 Von dem Gegensatz zwischen dem anonymen Los der Masse und dem tragischen Schicksal des Einzelnen spricht Konrad auch an anderer Stelle. Dort ist die Rede von den "Mikroorganismen", den kleinen Geschöpfen, die sich in der Masse fortbewegen, aber einzeln zugrunde gehen. Der Dichter hat sich vorgenommen, diese "ununterbrochene Kette von Dramen" zu betrachten. Konrad meint die Schaben, die in den extra bei Nacht aufgestellten Gefäßen ertrinken. Er suggeriert aber den makabren Vergleich mit dem Schicksal des Menschen, der zugleich winziger Teil einer Gemeinschaft ist, und doch als Einzelner sein Drama erleidet. S.W. V. S. 89 f.



den in den Gedanken des Einzelnen. Achills Gedanken können den Lauf der Geschichte nicht aufhalten. Was von den göttlichen Mächten des Schicksals bestimmt ist, geschieht: Hektor wird getötet, Troja fällt, die Griechen werden mächtig im Aufstieg. Achill hat aber in seinen Gedanken die Wahrheit erkannt und die Lüge aufgedeckt. Dafür wird ihm "mit einem tödlichen Stoß" Ruhm zuteil, in ihm enthüllt sich die Stärke des Menschen (XIV, 18-19). Der Mensch kann versuchen, den tragischen Konflikt zwischen Gedanke und Tat zu versöhnen. Seine geistige Kraft bleibt bewahrt für die kommenden Generationen. Der Körper ist nur eine "zerbrechliche Hülle", aber der Geist fliegt frei zwischen den Sternen, bis ihn ein neues Leben ruft (XIV, 24-27).

Wyspiański's Auseinandersetzung mit dem Problem von Gedanke und Tat findet in verschiedenen Werken ihren Ausdruck. Der individuelle Konflikt als philosophisches Problem steht in der Hamletstudie im Vordergrund. Wyspiański verband hier seine Betrachtungen über Shakespeares Helden und über den Zwiespalt zwischen Gedanke und Tat mit Diskursen über Fragen der künstlerischen Gestaltung. Vor allem beschäftigte ihn die Entwicklung der Figur eines "neuen Helden" für das neue Theater. Er polemisierte gegen Goethes Wort von "der großen Tat, auf eine Seele gelegt, die dieser Tat nicht gewachsen war". "Entwicklung!" ruft Wyspiański dagegen, "sein Gedanke hat ein Ziel. Das Ziel ist Entwicklung."<sup>155</sup> Dem Zuschauer die Entwicklung des Helden vor Augen zu führen, ist die Absicht des Autors - Wyspiański's, der Shakespeare in seinem Sinn interpretiert. Die Monologe des Helden sind weder Beichten, noch verraten sie einen "pathologischen Charakter", sondern sie zeigen "die Etappen des Denkens" an.<sup>156</sup> Und die große Tat ist nicht der Mord und die Rache am Ende des Stücks, sondern die Entdeckung von Lüge und Verrat und das Opfer, das Hamlet mit seinem eigenen Leben bringt, als er den König zwingt, seine Untat einzugestehen.

---

155 S.W.XIII, S. 146.

156 S.W. ebd., S. 166.

Es gibt offensichtliche Übereinstimmungen in der Konzeption der Figuren Hamlets und Achills. Achills Tat und sein Opfer gehören aber einem anderen Kulturkreis an und einer anderen Epoche und werden deshalb anders gestaltet. Die Thematik der "Achilleis" ist erweitert, das Problem abstrahiert. Entscheidend im Vergleich ist die Funktion, die der Gedankenentwicklung zukommt - nicht nur in den Antagonisten des Helden, sondern vor allem im Zuschauer das Gewissen zu wecken und das Gefühl für die Verantwortung des Einzelnen zu schärfen.

Hamlet ist die literarische Gestalt, an deren Beispiel Wyspiański seine Idee vom Widerspruch zwischen Gedanke und Tat entwickelt. Der tiefere Ursprung für die philosophische Auseinandersetzung liegt aber im historischen und politischen Konflikt, in der Kontroverse zwischen dem Geist des polnischen Messianismus (für den der Gedanke steht oder in "Wyzwolenie" sogar die Poesie) und der Bereitschaft der Nation zur befreienden Tat. Während in der "Achilleis" der Schwerpunkt auf der Gleichberechtigung von Gedanke und Tat liegt und ihre dialektischen Funktionen im Leben des Einzelnen und der Völker betont werden, konkretisiert Wyspiański das Problem in den Dramen um Mickiewicz. Er geht mit der Ideologie des Messianismus scharf ins Gericht. Die Idee des Opfers, das Polen als Christus der Nationen bringt, um aus dem Geist des Todes die Wiederauferstehung zu feiern, führt in die Resignation. Resignation und Stagnation kennzeichneten die Jahre, in denen Wyspiański in der engen, politisch unfruchtbaren Atmosphäre Krakaus lebte. So gewinnt in Dramen wie "Wyzwolenie" oder "Noc listopadowa" der Konflikt zwischen Gedanke und Tat aktuelle Bedeutung. Der befreienden Tat gebührt Vorrang vor einer Poesie, die den Geist nur betäubt. "Poezjo, precz!!!! Jesteś Tyranem!" ruft Konrad dem Genius Mikiewicz' zu. Nur der Gedanke, der die Tat weckt, ist wert gedacht zu werden. Nur die Kunst, die zur Tat wird, kann im Thea-

ter der Nation ihre Stimme erheben.<sup>157</sup> Im Vergleich zur abstrakt formulierten philosophischen Idee des Konflikts zwischen Gedanke und Tat in der "Achilleis" ist die politisch-ideologische Interpretation dieses Konflikts wesentlich pointierter, aber auch einseitiger.

Wyspiański's Lebensphilosophie war von zwei äußeren Umständen geprägt: von seiner schweren Krankheit, die seinem Leben eine nur knapp bemessene Frist setzte, und von der hoffnungslos erscheinenden Lage Polens. Er wußte, daß die Schaffung seines künstlerischen Werkes ein Wettlauf mit dem Tod war. Auch ihm wurde der Ruhm "mit einem tödlichen Stoß" von Gott gesandt. Er wußte, daß sein Geist die "zerbrechliche Hülle" seines Körpers bald verlassen würde. Im Juli 1903, als Wyspiański zur Kur in Rymanów war und dort an der "Achilleis" arbeitete, schrieb er ein Gedicht, in dem sich die Gedanken des Achill, der den Schicksalssprüchen der Wellen am Skamander lauscht, in den Gedanken des Dichters wiederfinden, der über seinen eigenen, nahen Tod grübelte und in dem Glauben an die Palingenese Trost fand:

Zertrümmern werd' ich dieses Haus  
Einst, einst, wenn lange ich gelegen.  
Noch einmal trete ich heraus,  
Der Sonne eile ich entgegen.

Wenn ihr voll Klarheit mich erblickt  
Im Flug zu hohem Orte,  
So ruft mich noch einmal zurück  
Kraft dieser meiner Worte.<sup>158</sup>

---

157 In den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts entbrannten in den literarischen Kreisen der *Młoda Polska* heftige Diskussionen über das Problem der Kunst und der Ideologie der Tat. Dabei bezog man sowohl die Kontroverse mit den polnischen Romantikern in den Streit ein, als auch Reflexionen über die Gestalt Hamlets. Siehe: *Programy i dyskusje liter.* S. 557 ff. *Ofensywa ideologii czynu.* Vgl. Kap. I.2., S. 23.

158 S.W. XI, S. 155. Verse 4 und 5. (Übersetzung d. Verf.).

Ebenso sehr wie sein persönliches Schicksal bewegte den Dichter die politische Lage Polens und die Resignation seiner Landsleute, die ihm eine Mission auferlegt hatten, als sie ihn zum "wieszcz" ernannten.<sup>159</sup> Der doppelte Aspekt eines unabwendbaren Verhängnisses, dem der Einzelne ebenso erliegt wie ganze Völker, spiegelt sich in der engen Verflechtung von individuellem und kollektivem Schicksal in der Konzeption der "Achilleis". In diesem Drama dominiert die Abgeklärtheit des philosophischen Gedankens, der nach universeller Gültigkeit strebt. Die einseitig-emotionale Bewertung der nationalen Tat tritt zurück. Die Kontroverse zwischen Tat und Gedanke wird auf eine höhere Ebene verlegt, auf der sich beide Aspekte versöhnen lassen.

Unsterblich ist nicht nur der Einzelne durch den Geist, sondern auch die Völker, die Thersites mit den Wellen des Meeres vergleicht, die sich aus der Tiefe beständig erneuern. Die Hoffnung der Völker liegt in ihrer Wiedergeburt aus der Tat, die sich dem Geist verbindet. Auch Polen konnte wieder aus der Tiefe emporgetragen werden, wenn es dem Gesetz des Lebens vertraute, das die Tat des Starken begünstigt. Diese Tat, die dem Einzelnen Schuld auflädt, kann aber nur durch den Gedanken gerechtfertigt werden. Gedanke und Tat sind Kräfte, die sich gegenseitig bedingen: Achill, der Denkende und Odysseus, der Handelnde, gehören zusammen - sie erkennen sich gegenseitig, ihre Stärke und ihre Schwäche (IV, 69-87). Das Drama, das in den kollektiven Bewegungen der Handlung die Taten vorführt, zeigt in den Gedanken der Figuren die Entwicklung des Geistes. Die Wahrheiten, die das Spiel auf der Bühne enthüllt, sind allen verständlich:

Spiel Hamlet, wo immer du willst in Polen. Überall werden die Worte: Unrecht, Lüge, Diebstahl, Schurkerei eben das bedeuten: Schurkerei, Lüge, Unrecht! Und nach Rache rufen!<sup>160</sup>

---

159 Siehe Kap. I.3. Anm. 75.

160 S.W. XIII, S. 100.

Ist es also nicht müßig, zu fragen, ob die "Achilleis" ein "polnisches Drama ist oder eines der "hybriden Gebilde", in denen Wyspiański Taten und Gedanken verschiedener Epochen vermischt? Das immer und überall Gültige spricht die Kunst aus:

Das hohe Können der Kunst (wysoki artyzm sztuki). Die Tragödie! Die erhabenste Kunst soll sprechen und ihre dramatis personae herausführen. So mag heraustreten die polnische Antigone und der polnische Ödipus...<sup>161</sup>

Der polnische Achill, der polnische Odysseus - ihr Denken und Handeln werden verstanden, weil durch das Medium der Kunst ewig gültige Wahrheiten ausgesprochen werden.

Die Frage, ob die Welthaltung Wyspiańskis, wie sie sich in der "Achilleis" darstellt, pessimistisch oder optimistisch ist<sup>162</sup>, kann nicht eindeutig beantwortet werden. In der "Achilleis" ersteht vor den Augen des Zuschauers ein Bild des Lebens, in dem Widersprüche nebeneinander stehen und letzte Rätsel nicht gelöst werden. Auch der tragische Widerstreit von Gedanke und Tat ist ein Phänomen, das dem Leben innewohnt. Die Tat ohne den Gedanken bleibt sinnlos, der Gedanke ohne die Tat wirkungslos. Auch Achill, der Denkende, muß handeln und hat so Teil an der Schuld, der er sich als einer, "an dem sich das Los des Menschen erfüllt" nicht entziehen kann. Und Odysseus, der Handelnde, kommt zur Erkenntnis, daß er verbrecherisch handelt und gewinnt so Einsicht, die der Geist vermittelt. Jenseits von Gedanke und Tat stehen nur die metaphysischen Mächte des Schicksals und die Naturkräfte, aus denen sich das Leben beständig erneuert. Der Mensch ist ein Zwischenwesen, das "halb auf Erden, halb im Himmel" lebt (VI, 24).

Hanna Filipowska hat darauf hingewiesen, daß Wyspiański die Gestalt des Achill in Verbindung mit der Gestalt Christi bringt.<sup>163</sup> Aus einem Vergleich der Prophezeihungen der Wellen in Szene XIV mit Worten aus dem Neuen Testament kann man schließen, daß Wyspiański in Achill eine Präfiguration von Christus

161 S.W. V, S. 124.

162 Vgl. z.B.O.Ortwin: Achilleis St.W. S. 134 ff. und A.Żempicka: W.Pisarz dramatyczny. S. 110.

163 H. Filipowska: Wśród bogów i bohaterów. S. 93. ff.

darstellen wollte. Auf das Problem des Konflikts zwischen Tat und Gedanke bezogen, könnte man sagen, daß in Christus Tat und Gedanke endgültig versöhnt sind. Seine Tat, das Opfer, ist ohne Schuld wie der Gedanke. Der freiwillige Tod des Achill ist eine Vorstufe zum Opfertod Christi. Auch hier finden sich noch einmal Vergleichsstellen zum Neuen Testament. Vor seinem Tod spricht Achill von einem "brüderlichen Mahl", das er ausrichten will. Wie die Kriegsknechte sich in die Kleider Christi teilen, verteilt auch Achill seine Habe unter die Krieger. Und wie Christus ruft: "Ich befehle meinen Geist in Deine Hände", so ruft Achill: "O Pallas, meinen Geist empfangen du". Die für Wyspiański nicht ungewöhnliche Assoziierung verschiedener Epochen und Kulturkreise steht im Zusammenhang mit der Idee der Palingenese, die den Entwicklungsgedanken mit einschließt. Die Gestalt des Achill steht an der Schwelle einer neuen Zeit, die das Bild der alten Götter verblasen läßt und im Menschen ein neues Bewußtsein weckt. Noch ist Achill der alten Welt verhaftet, sein Tod ist mit Schuld verbunden - er ist nur ein Halbgott, aber er weist auf den hin, der nach ihm kommt. So ragt die christliche Zukunft in die antike Welt der "Achilleis" und der Gedanke der Palingenese gewinnt neue Dimensionen im Hinblick auf die christliche Wiedergeburt aus dem Geist.

In der "Achilleis" ist es Wyspiański gelungen, Abstand von den konkreten Problemen seines persönlichen Lebens zu gewinnen und das Schicksalsproblem seiner Nation ins Allgemeingültige zu erheben. Die Konzeption der "Achilleis" geht über die Konzeption des nationalen Theaters hinaus - sie ist Welttheater, bestimmt für die Bühne des "teatr ogromy".

## II.10. DIE AUFFÜHRUNG DER "ACHILLEIS" 1925<sup>164</sup>

Da Wyspiański, der sonst sehr bemüht darum war, seine Stücke auf die Bühne zu bringen, selbst keinen Versuch machte, die "Achilleis" zur Inszenierung vorzuschlagen, ist kaum anzunehmen, daß Kotarbiński, der Direktor des Krakauer Theaters, der schon einige Stücke des Künstlers erfolgreich aufgeführt hatte, interessiert daran war, ein Stück zu spielen, das den Rahmen jeder normalen Bühne sprengen mußte.

Auch Wyspiański verzichtete auf die Aufführung aus dem Bewußtsein heraus, daß die Möglichkeiten eines kleinen Theaters ohne technische Perfektion keinesfalls ausreichend waren, sein monumentales Bühnenwerk adäquat zur Wirkung zu bringen.<sup>165</sup>

Öfters wird darüber diskutiert, ob die "Achilleis" sich nicht besser als Drehbuch für einen Film eignen würde.<sup>166</sup> Der Film wäre von den technischen Mitteln her ohne Zweifel imstande, die Probleme der Massenszenen, der Montage, Zeitraffung und

---

164 Die folgenden Ausführungen stützen sich im wesentlichen auf zwei Arbeiten polnischer Theatrolagen:

a) A. Okońska: Scenografia Wyspiańskiego. "Achilleis". S. 226 ff.

b) Z. Osiański: Teatr Dionizosa. O dwóch inscenizacjach "Achilleis". S. 41 ff.

Außerdem stellte Jerzy Timoszewicz, der Redakteur des "Pamiętnik Teatralny" der Verf. das Manuskript eines Aufsatzes zur Verfügung, der 1981 in dieser Zeitschrift erscheinen wird:

Anna Ślęzak: Schillerowska inscenizacja "Achilleis" Stanisława Wyspiańskiego.

Diese Arbeit enthält wertvolle Hinweise auf Einzelheiten der Inszenierung von 1925.

Unberücksichtigt bleibt die (stark gekürzte) Aufführung der "Achilleis" von 1928 unter Zygmunt Nowakowski und Josef Sosnowski in Krakau sowie die Neuinszenierung unter Jerzy Zegalski im "Teatr Polski" in Posen 1968, die allgemein enttäuschte. (Vgl. dazu: Stanisław Wyspiański w stulecie urodzin 1869-1969. IBL/PAN, Maszynopis 795/1, S. 24 f.).

165 Vgl. Kap. II. 2., S. 85.

166 Vgl. S.W. I, S. XXVI f.

Simultaneität besser zu lösen als das Theater. Alicja Okońska geht sogar so weit, die sechszwanzig Szenen der "Achilleis" mit den ebenso vielen Sequenzen der vollen Metrage eines Spielfilms zu vergleichen. Mit einer Simultanbühne, wie sie Wyspiański für den "Hamlet" entworfen hatte, um fließende Übergänge von einer Szene in die andere zu erreichen, hätte man ähnliche Effekte erzielen können wie mit der Kamera, die über verschiedene Schauplätze "wandert".<sup>167</sup> Mit Recht aber warnt Aniela Żempicka davor, den Vergleich der Dramenkonzeption Wyspiańskis mit der Konzeption des Films - vor allem Eisensteins frühe Stummfilmexperimente kommen hier in Betracht - zu weit zu treiben.<sup>168</sup> Wyspiański und Eisenstein verbindet der Versuch, Ideen in Bildern zu übermitteln. Der Dramatiker aber bleibt bei aller Neigung, den bildnerischen Mitteln des Theaters einen gewissen Vorrang einzuräumen, stark an das Wort gebunden. Die sinnliche Realisation seiner Ideen aus dem Wort kann nicht mit der Bildersprache des Stummfilms verglichen werden. Auch der Wunsch nach einer unmittelbaren Erlebniseinheit mit dem Zuschauer hätte Wyspiański vermutlich zögern lassen, seine Ideen durch das Medium des Films zu vermitteln. Trotzdem gibt es verwandte Züge in den Werken Wyspiańskis und Eisensteins:

Das große Drama, die Dominanz bildhafter Komposition, der Symbolismus, Monumentalismus und Expressionismus der Vision, die Verbundung des Epischen mit dem Dramatischen - das ist eine unvollständige Aufzählung gemeinsamer Eigenschaften in der Kunst dieser beiden schöpferischen Persönlichkeiten, von denen eine vom monumentalen Theater träumte, die andere vom monumentalen Film.<sup>169</sup>

Bemerkenswert bleibt, daß es im epischen Drama Wyspiańskis formale Ansätze gab, die mit der Arbeitsweise und den Intentionen des Films zumindest verwandt waren.

Wyspiański, sonst sehr erfindungsreich im Improvisieren auf der unzulänglichen Krakauer Bühne, resignierte zwar in Bezug

---

167 A.Okońska: Scenografia Wyspiańskiego. S. 232 und 246.

168 S.W. I, S. XXVI f.

169 S.W. I, S. XXVII (A.Żempicka).

auf die Aufführung der "Achilleis", aber es unterliegt keinem Zweifel, daß das Stück für die Bühne konzipiert war. In welche Richtung die Vorstellungen Wyspiańskis gingen, kann man aus einer Bearbeitung von Shakespeares "Julius Cäsar" ersehen, über die Adam Grzymała-Siedlicki berichtet.<sup>170</sup> Im Gegensatz zur traditionellen Theaterpraxis kürzte Wyspiański das Stück nicht, sondern wollte alle achtzehn Szenen voll ausgespielt haben, obwohl jede Szene eigentlich einen Dekorationswechsel verlangt. Der Vorhang sollte nur dreimal fallen. Der Wechsel der Dekorationen sollte vor den Augen der Zuschauer vonstatten gehen - ein Gedanke, den der Künstler in "Wyzwolenie" schon teilweise verwirklicht hatte. Wohl um eine derartige Konzeption des Szenenwechsels zu erleichtern, war Wyspiański beim Entwurf der szenischen Bilder für die "Achilleis" so sparsam mit Angaben in Bezug auf konkrete Raumgestaltung. Nur durch abstrakte Raumbilder konnte der erforderliche Wechsel in den sechsundzwanzig Szenen der "Achilleis" ermöglicht werden. Die Abstraktion des Raumbildes entsprach dabei auch der Universalität der Idee des Stückes.<sup>171</sup>

Daß es Leon Schiller war, der sich als erster Regisseur, achtzehn Jahre nach Wyspiańskis Tod, an die Inszenierung der "Achilleis" wagte, kann man als besonderen Glücksfall bezeichnen. Es war jedoch nicht verwunderlich. Wenn jemand Wyspiańskis Theaterpläne in die Tat umsetzen konnte, und dies aus einem tiefen Verständnis für die theatralischen Visionen des Künstlers heraus, so war es Schiller. Sein Aufsatz von 1909 in "The Mask"<sup>172</sup> befaßte sich ausschließlich mit dem Theaterkünstler Wyspiański und hob die spezielle theatralische Wirksamkeit seiner Stücke hervor. 1913 schrieb Schiller Aufsätze über die "Wiedergeburt

---

170 Siehe: A. Okońska: Scenografia W. S. 247.

171 A. Okońska weist darauf hin, daß eine entscheidende Veränderung in der Bildkomposition Wyspiańskis erfolgt war gegenüber den frühen antiken Dramen. "Keine schablonenhaften antiken Rekonstruktionen, keine Einzelheiten in Gerät oder Kleidung..." S. 226.

172 Vgl. Kap.I.1. S. 13.

des Theaters" und über "Eine neue Richtung in der Theaterwissenschaft":

Das Theater muß wieder zum Theater werden: künstlich - im Sinne von maximaler Bildhaftigkeit; monumental - wie die Architektur, die reine Musik und die kultische Malerei und Skulptur; hieratisch - als ein Sanktuarium des öffentlichen Lebens und als Manifestation der edelsten Leidenschaften der Nation, der Rasse, des Menschen.<sup>173</sup>

Übereinstimmend mit diesen hohen Anforderungen an das Theater muß man auch Schillers Versuch einer theatralischen Interpretation der "Achilleis" sehen:

Schillers Inszenierung der "Achilleis" strebte also danach...., eine universale, allgemein menschliche, mythische Wahrheit zutage zu fördern und zu unterstreichen.<sup>174</sup>

Am 13. Januar 1925 fand die Uraufführung der "Achilleis" im Teatr im. Bogusławskiego in Warschau statt. Neben Leon Schiller wirkten Wilam Horzyca und Aleksander Zelwerowicz bei der Inszenierung mit.

Das Teatr im. Bogusławskiego war ein Experimentiertheater, das 1924-1926 unter der Regie Leon Schillers aufsehenerregende Inszenierungen erlebte: Ein großer Zuschauerraum, eine riesige Bühne, ein großes Ensemble, im Repertoire Stücke aus der ganzen Welt (Z. Raszewski)... Charakteristisch für Schillers Regie auf dieser Bühne war ein Zusammenwirken von künstlerischen Ideen, die noch aus der Zeit der *Młoda Polska* lebendig waren, mit Elementen der Moderne. Mit den Gedanken des Gesamtkunstwerks und der Mission des Theaters für die Massen verbanden sich neue formale Ausdrucksmittel. So gehörten die Brüder Pronaszko, die für die "Achilleis" die Bühnenbilder entwarfen, zu den sogenannten Formisten, die ähnliche künstlerische Ansichten vertraten wie

---

173 L. Schiller: Nowy kierunek badań teatrologicznych. In: Na progu n.t. S. 157. Die unterstrichenen Stellen sind im Original hervorgehoben.

174 Z. Osiński: Teatr Dionizosa. S. 47 f.

die Kubisten im westlichen Europa.<sup>175</sup>

Zbigniew Osipiński macht den Versuch, die Warschauer Aufführung aus zeitgenössischen Berichten zu rekonstruieren. Er ist sich durchaus darüber im klaren, daß die Rekonstruktion einer Theateraufführung stets problematisch bleiben wird. Die Theaterwissenschaft bemüht sich in letzter Zeit verstärkt darum, das "akzidentielle Ereignis" der Theateraufführung mit verschiedenen Mitteln festzuhalten.<sup>176</sup> Aber auch die vollkommenste technische Aufzeichnung kann nicht die unwiederholbare Atmosphäre der einzelnen Vorstellung fixieren, die nicht zuletzt aus der jeweils einmaligen kommunikativen Situation im Theaterraum entsteht:

"Die Aufzählung der Komponenten an sich ist eine tote Liste",<sup>177</sup> schreibt Jan Mukařowski, und für die Theaterwissenschaft ergibt sich die Forderung

...daß die Konzeption des Theaters als einer Gesamtheit unstofflicher Beziehungen zur Methode und zum Ziel seiner Erforschung werde.<sup>178</sup>

Die theoretische Aufgabe liegt [...] darin, zu zeigen, daß das Theater trotz der Greifbarkeit seiner Mittel (Gebäude, Maschinen, Dekorationen, Requisiten, die Unzahl des Personals) nur die Grundlage für ein unstoffliches Zusammenspiel von Kräften ist, die sich in Raum und Zeit verschieben und den Zuschauer in ihre veränderliche Spannung hineinziehen, in das Zusammenspiel, das wir Bühnenaufführung, Vorstellung nennen.<sup>179</sup>

175 Siehe: Z. Raszewski: Krótka historia t.p. S. 203 ff. Andrzej Pronaszko bestreitet allerdings den Einfluß des Kubismus auf sein Schaffen und bezeichnet als seine Vorbilder Giotto und Wyspiański. Als er sich der Szenografie zuwandte waren seine Vorstellungen vom Theater durch die Idee des "teatr ogromny" von Wyspiański geprägt. (Siehe: A. Pronaszko: Zapiski scenografa. Warszawa 1976. S. 45 ff.)

176 Siehe: Dietrich Steinbeck: Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft.

177 Jan Mukařowski: Zum heutigen Stand einer Theorie des Theaters. S. 84.

178 Ebd.

179 Ebd. S. 78.

Es kann also unter Umständen der subjektive, unmittelbare Eindruck, den ein Zuschauer wiedergibt, ebenso wichtig für die Rekonstruktion einer Aufführung sein wie der Versuch einer technischen Fixierung. Für ältere Aufführungen - wie im Falle der "Achilleis" - bleibt ohnehin oft nur der Rückgriff auf Rezensionen, Standfotos, Berichte oder Erinnerungen von Augenzeugen. Dieser Quellen bediente sich auch Osiński, mit allem Vorbehalt, den eine solch subjektive Synthese erwecken muß. Immerhin hat sie den Vorteil unmittelbarer Lebendigkeit, die keine noch so präzise Auflistung von Fakten vermitteln kann.

Selbst Leon Schiller, der bemüht war, das Werk möglichst getreu den Vorstellungen des Dichters auf der Bühne zu verwirklichen,<sup>180</sup> mußte Kompromisse schließen, um die technischen Probleme der Aufführung zu lösen. Er teilte die sechsundzwanzig Szenen in vier Akte (części = eigentl. Teile) mit zweiundzwanzig Aufzügen.<sup>181</sup> Einschneidender war die Umstellung einiger Szenen. So nahm Schiller die Szene II (Rhesos und Penthesilea) zwischen die Szenen VI und VII hinein. Auf diese Weise wird ein kausaler Zusammenhang begründet, der ganz entschieden den Absichten des Autors widerspricht.<sup>182</sup> Ebenso greift die Verlegung der Szene XI an den Schluß des zweiten Teils (nach Szene XIII) in die Komposition Wyspiańskis ein, der die Szenen auf der trojanischen Burg offensichtlich mit Absicht nebeneinander ordnete. Der Text wurde gekürzt - inwieweit läßt sich leider nicht feststellen -, die Aufführung dauerte von 8 Uhr bis 11<sup>40</sup> abends.

---

180 "Nie aber schmarotzte Schiller am Korpus des Kunstwerks, wie es viele "einfallsreiche" Regisseure tun, die sich im Theater nach vorne drängen und das Werk nur als Hilfsmittel für die Regie ausnützen."

"Er achtete sorgfältig auf den Versrhythmus Wyspiańskis und die bildnerischen Möglichkeiten jeder Szene." (W. Brumer in: "Życie teatru" 1925, Nr. 48/49. Zitiert nach Z. Osiński, S. 46.)

181 K. Wróblewski teilte das Werk in drei Akte (Sz. I-VII, VIII-XI und XII-26), T. Sinko in fünf Akte (Sz. I-VI, VII-X, XI-XIV, XV-XXII und XXIII-XXVI).

182 Vgl. Kap. II. 3. S. 90.

Vor der Uraufführung gab Wilam Horzyca in den "Wiadomości literackie" eine Einführung in das Stück, die sich mit den Grundgedanken der "Achilleis" auseinandersetzte. Zwar nannte er die "Achilleis" eine "Weiterführung des großen Nationaldramas, das die Seele Wyspiańskis ersonnen hat", aber dann kam er zu dem Schluß, daß der höchste Wert des Dramas darin liegt, daß es über enge gesellschaftliche Horizonte hinausführt und daß in "der religiösen Substanz des Menschen der Mittelpunkt gefunden wurde, der über den Wert all dessen entscheidet, was menschlich ist."<sup>183</sup>

Ebenfalls vor der Aufführung äußerten sich die Brüder Pronaszko zu der von ihnen gestalteten Bühnendekoration. Sie waren der Ansicht, daß die Dekoration in ihren Farben und Linien die Empfindung (uczucie) des Dramas ausdrücken müsse. Dabei komme es nicht auf Einzelheiten an oder auf deren sogenannte "Korrektheit":

Es wird also völlig gleichgültig sein, ob z.B. die Säulen auf der Bühne aus richtigem Marmor sind oder nicht, weil es vielleicht überhaupt keine Säulen sind, sondern nur Andeutungen, die Suggestion von Säulen, irgendwelche riesigen Lichter und Schatten. Man muß szenische Symbole schaffen...<sup>184</sup>

Die von den Brüdern Pronaszko entworfenen Dekorationen und Kostüme waren die ideale Ergänzung zur Inszenierung Schillers. Sie übersetzten die Ideen des Stücks in die strenge, abstrakte Linienführung des Formismus, die jedoch nie ins Mechanistische abglitt, sondern stets den Bezug zur natürlichen Formwelt wahrte. Die Kostüme waren in die abstrakte Komposition miteinbezogen; sie waren steif und blockig und zwangen den Schauspielern bestimmte Bewegungen auf. Andrzej Pronaszko nannte die Kostüme "belebte Skulpturen" (ożywione rzeźby), "vielfarbige plastisch-malerische Phantasien" (polichromowane fantazje rzeźbiarsko-

---

<sup>183</sup> W. Horzyca: O dramacie. S. 164 und 169. In seiner enthusiastischen Einschätzung des Dramas übersah Horzyca die zwiespältige Wertung, die Wyspiański selbst in seinem Stück den Erscheinungen des Lebens gegenüber erkennen läßt.

<sup>184</sup> Z. Osiński: Teatr Dionizosa. S. 47.

malarskie).<sup>185</sup> Nicht nur die Linienführung, sondern auch die Farbgebung der Bühnenbilder und Kostüme war ungewöhnlich und die Farbzusammenstellung teilweise gewagt (rote Perücken, grüne Bärte). Die ganze Aufführung war farbenprächtig. Anna Ślęzak versucht, den Eindruck wiederzugeben, den die Zuschauer empfinden, als der Vorhang sich zur ersten Szene öffnete:

Die Handlung vollzieht sich auf drei Ebenen, die durch Treppen miteinander verbunden sind. Zu beiden Seiten bilden vier schwarze Vorhänge eine in allen Szenen gleichbleibende Kulisse. Im Hintergrund erinnern wellenförmige Zeichnungen auf einem großen (10 Meter breiten) bräunlichen Prospekt an Wolken. Eine riesige orangefarbene Kulisse von vier Metern Höhe stellt den Eingang zu einem Zelt dar. Während in der Mitte Agamemnon und Achill streiten, sind die griechischen Streitmächte links und rechts aufgestellt. Je nach dem Inhalt des gesprochenen Textes bewegen sich die Massen rhythmisch.<sup>186</sup>

Mit Hilfe der Bühnenentwürfe der Brüder Pronaszko gelang es Leon Schiller, seine Vorstellungen auf die Gesamtkonzeption der Aufführung zu übertragen. Auch die Schauspieler

wurden hier einfach in die Totalität der Aufführung hineinverwoben. Sie wurden zu einem Element ihrer bildhaft-musikalischen Struktur. Der Text der Dichtung Wyspiańskis wurde von ihnen - wie die Pronaszkos betonen - "zelebriert",

---

185 Die Originale der Kostümentwürfe von A. Pronaszko wurden nach dem Krieg aufgefunden und befinden sich im Archiv des Muzeum Teatralne in Warschau. Dort werden auch die szenografischen Pläne von Wincenty Drabik aufbewahrt. Sie muten in ihrer sparsamen Strenge selbst wie abstrakte Zeichnungen an.

In den Zeitungen "Tygodnik Warszawy" und "Tygodnik Ilustrowany" (1925) sind die Kostümentwürfe Pronaszkos abgedruckt; dort findet man auch zahlreiche Abbildungen der Aufführung der "Achilleis", d.h. der Bühnenbilder. Ein Sonderheft des "Pamiętnik Teatralny" von 1964 ist der Arbeit der Brüder Pronaszko gewidmet, auch hier sind u.a. die Kostümentwürfe zur "Achilleis" abgebildet.

186 Anna Ślęzak: Schillerowska inscenizacja "Achilleis".

bekam den Charakter eines magischen Gesangs, sowohl in den Massenszenen als auch in den einzelnen Rollen.<sup>187</sup>

Die Beurteilung der Aufführung in Rezensionen und Berichten war im allgemeinen positiv - die Inszenierung der "Achilleis" durch Schiller war "eine epochale Tat".<sup>188</sup> Außer zahlreichen Besprechungen in Zeitungen und Zeitschriften erschienen drei Aufsätze in "Życie teatru" und ein ausführlicher Artikel in der Monatsschrift "Droga" von Władysław Zawistowski.<sup>189</sup> Ausschnitte aus dieser Analyse sollen hier wiedergegeben werden, um den Gesamteindruck eines Zuschauers zu vermitteln, der als Kritiker und exzellenter Kenner der Warschauer Bühnen die Besonderheiten der Aufführung im einzelnen erfaßt hat.

Zawistowski spricht zunächst von der Komposition der Szenen, von denen jede ihr gesondertes Milieu verlangte:

Daher mußte die Struktur des "szenischen Raums", den Andrzej und Zbigniew Pronaszko gestalteten, von den technischen Grundbedingungen her schlicht und unkompliziert im Aufbau sein. [...] Die riesigen Leinwände, mit denen die Pronaszko's die einzelnen Szenen der "Achilleis" ausfüllten, suggerierten durch ihre Farben die Grundstimmung und zielten nicht auf eine architektonische Komposition ab [...]. Nur in einigen wenigen Szenen [...] befanden sich auf der Bühne [...] konkrete Abbilder der Wirklichkeit; sogar in den Bildern, in denen das Drama seine Aktion sehr deutlich lokalisierte, wie in der Szene, wo die siegreichen Griechen in den Palast eindringen, wurden konkrete Gegenstände (z.B. Türen) nur durch geometrische

- 
- 187 Zbigniew Osipiński: Teatr Dionizosa. S. 49. Tadeusz Boy-Żeleński kritisierte den "pathetischen Sprechgesang" der Schauspieler. Er war auch der Meinung, daß die Dekorationen der Pronaszkos - wirksamer als jedes realistische Bühnenbild - "brutal mit dem Autor konkurrieren". Für den Autor bleibe nur noch die Rolle des Kommentators, wie beim Film. Die Brüder Pronaszko hätten sozusagen die "Achilleis" verfilmt!! (Zitiert nach A. Ślęzak).
- 188 M. Orlicz: Polski teatr współczesny. Zitiert nach Osipiński, S. 55.
- 189 Bibliographie siehe: S.W. XV, Bd. 3, S. 35 ff. Die Aufsätze waren verschiedenen Themen gewidmet. W. Brumer analysierte die ganze Aufführung; W. Husarski befaßte sich mit der Dekoration der Pronaszkos; P. Lamowa behandelte die Funktion der Musik im modernen Theater am Beispiel der "Achilleis". Zawistowskis Aufsatz ist vollständig abgedruckt in einer Auswahl seiner Rezensionen: Teatr Warszawski między wojnami. Warszawa 1971, S. 242-306.

Zeichnungen angedeutet. Bloße Flächen und Raumpörper dagegen bildeten eine den Vorstellungen der Regie genau entsprechende räumliche Konstruktion oder dienten als Bildflächen für Lichteffekte, die in der Inszenierung eine sehr große Rolle spielten. Die Beleuchtung wurde ebenfalls sehr eigenwillig gehandhabt - sie war nicht irgendein zusammenhangloses Element, sondern war der Regie untergeordnet, d.h. bei den verschiedenen Regieeinfällen dienten Farbe und Intensität der Beleuchtung dazu, einzelne Ausdruckselemente hervorzuheben oder zu eliminieren. Der Schwerpunkt der dekorativen Mittel war im übrigen auf die Figurenkomposition verlagert. Hier bildete die Regie am stärksten mit den bildnerischen Faktoren zusammen eine Einheit. Kostüm und Charakterisierung bestimmten den funktionalen Wert jeder Figur auf sinnlich wahrnehmbare Weise oder kamen der Regie zu Hilfe bei der Komposition der Gruppen- und Massenszenen.

.....

Es ist eine dramatische Technik, die die einzelnen Bilder aufeinanderschichtet, so, daß der dramatische Fortgang erst in der Kontinuität sichtbar wird, da die Mehrzahl der einzelnen Einheiten einen eher statischen Charakter besitzt. Schiller montierte jede Szene synthetisch und unterstrich eindrücklich ihre grundlegende Funktion vor allem durch sinnlichen Ausdruck, d.h. er drückte das für die Entwicklung der Ideologie einer gegebenen Szene wesentliche Element durch theatralische Faktoren aus, mit einem großen Aufgebot interpretierender Mittel.

Zawistowski schildert die XIV. Szene (Am Skamander), die Schiller besonders effektiv gestaltetete, indem er die Wellen durch Frauen in langen blauen Gewändern darstellen ließ. Sie bewegten sich in fließendem, rhythmischem Tanz über die Bühne. Allerdings "opferte Schiller" die "zentrale Stellung Achills in dieser Szene" und den "monologischen Charakter" dem theatralischen Effekt.

Auch die XXV. Szene (Einzug der Griechen in Priamos' Burg) benützte Schiller, um die Universalität der Idee des Dramas in monumentalen Bildern auszudrücken:

Schiller [...] faßte das Ereignis selbst nur als eine Art von Parabel der aufeinanderprallenden geistigen Kräfte auf. Die Trojaner wurden als passive Kraft gesehen, lebensuntüchtig; das Eindringen der Griechen wurde in der Rhythmisierung und Schematisierung der Massenbewegungen dargestellt: Der Zuschauer hatte den Eindruck, daß in den kraftlosen Körper der Trojaner die unaufhaltsame Kraft

der Griechen eindringt, die im Finale dieser Szene zusammen mit den Trojanern so etwas wie ein lebendes Bild formten, ein plastisch modelliertes "Gruppenereignis". Dessen beabsichtigte Statik bildete einen viel ausgeprägteren Rahmen für die künstlerische Komposition als die üblicherweise in solchen Fällen durch die Regie angewandte Kinetik, die ein mehr oder minder organisiertes Chaos visueller und auditiver Eindrücke in sich vereinen will.

.....

Komponiert in durchscheinenden Farben von vorwiegend dunkler Tönung, eingehüllt in die Stimmung der komplizierten Musik Lucjan Marczewskis, erfaßt in der strengen Linie einer gezielten Komposition, die sich ausdrückte im Rhythmus der Worte, der Bewegungen, der Vibration der Massen und in der äußersten Plastizität der Figuren, zog an den Augen der Zuschauer die "Achilleis" vorbei als ein faszinierendes, tief durchdachtes und kunstvoll durchgeführtes Bühnenschauspiel.<sup>188</sup>

Aus Zawistowskis Bericht wird deutlich, daß es Leon Schiller verstanden hat, Wyspiańskis Vorstellungen vom monumentalen Theater zu verwirklichen, in dem "Architektur, Malerei und dramatische Kunst zur Einheit verknüpft sind" und den "Sinnen der Zuschauer, der Welt und dem Geist des Jahrhunderts ihre Gestalt und ihr Zeichen" offenbaren.<sup>189</sup> Allerdings ist in den Überlegungen Zawistowski ein Problem angedeutet, das wohl in der Diskrepanz zwischen Dichter und Regisseur als zwei selbständigen künstlerischen Persönlichkeiten seinen Ursprung hat. Schiller hat offensichtlich den theatralischen, sinnlich wahrnehmbaren Mitteln in der Aufführung ein Übergewicht gegenüber dem Text verliehen. Dies geht u.a. aus Zawistowskis Bemerkung über die Wellenszene hervor. In der starken Bildhaftigkeit der einzelnen Szenen und in ihrer synthetischen Komposition wird der dramatische Text zu einem bloßen Textbuch, zur Partitur. Liegt aber nicht im Textentwurf des Maler-Dichters Wyspiański die Priorität der sinnlich wahrnehmbaren Elemente in der Gesamtkonzeption des Theaterschauspiels schon begründet?

---

188 Władysław Zawistowski: "Teatr imienia W. Bogusławskiego". In: "Droga" 1928. Zitiert nach: Z. Osipiński: Teatr Dionizosa. S. 52 ff.

189 Vgl. Kap. I.4., S. 59.

### KAPITEL III. DIE BILDHAFTEN ELEMENTE IM THEATRALISCHEN ENT- WURF

#### III.1. THEATERVISION. THEATERPARTITUR

In seinem Aufsatz "Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel", der als Anhang dem Buch "Das literarische Kunstwerk" beigelegt ist, behandelt Roman Ingarden das Problem der Überschreitung der Kategorie des literarischen Werkes durch das Drama in seiner theatralischen Realisation.<sup>1</sup> Das Theaterschauspiel, wie er das realisierte Drama nennt, läßt sich nämlich innerhalb des sprachlichen Systems der vier Schichten des literarischen Kunstwerkes nicht hinreichend beschreiben.<sup>2</sup> So nimmt Ingarden in einer gesonderten Strukturanalyse des Theaterschauspiels eine Dreiteilung vor, in die eine Darstellungsschicht aufgenommen ist, die "ausschließlich auf wahrnehmungsmäßige Weise" den Sinn des Werkes enthält - und enthüllt.<sup>3</sup> Daneben gibt es die Darstellung mit rein sprachlichen Mitteln und die Darstellung mit sowohl sprachlichen als auch sinnlich wahrnehmbaren Mitteln.<sup>4</sup> Wenn auch Ingarden das Theaterstück aus dem Zusammenhang seiner Schichtentheorie des literarischen Kunstwerks aussondert, stellt

---

1 Roman Ingarden: Das literarische Kunstwerk. Tübingen 1965 S. 403 ff.

2 Die vier Schichten, die das literarische Kunstwerk lt. Ingarden begründen, werden von ihm folgendermaßen definiert:  
1. Die Schicht der sprachlichen Lautgebilde, die "erste, äußere Schicht des Aufbaus". 2. Die Schicht der Bedeutungseinheiten (Satzsinne). 3. Die Schicht der dargestellten Gegenständlichkeiten. 4. Die Schicht der schematisierten Ansichten, die jeweils vom Leser aktualisiert werden. Das Theaterschauspiel bezeichnet Ingarden als einen Grenzfall des literarischen Kunstwerks, da in ihm neben der Sprache noch ein anderes Darstellungsmittel wirksam wird, nämlich die "konkretisierten, visuellen Ansichten".

3 R. Ingarden ebd. S. 405.

4 Vgl. Rudolf Stamm: "The Shaping Powers at Work". Heidelberg 1967. Stamm nennt in seiner Untersuchung des Shakespearetextes die Stellen, in denen das auf der Bühne Gezeigte im Text wiederholt oder beschrieben wird "Spiegelstellen". Sie bewirken eine besonders starke Verklammerung von Bild und Wort.

er es doch wiederum auf besondere Weise in diesen Zusammenhang hinein. Die sprachlichen Darstellungsmittel sind von den bildhaften nämlich nicht zu trennen, sondern ergänzen, erläutern und erweitern diese. Man könnte sagen, daß sich die Bildhaftigkeit der Sprache (die als gesprochene Sprache auf der Bühne ein sinnliches Moment zugewinnt) mit der Bildersprache der sinnlich wahrnehmbar dargestellten Welt vereint. Unter Bildhaftigkeit der Sprache sind hier nicht bloße onomatopoetische Qualitäten oder metaphorischer Sinnschmuck gemeint, sondern eine der Sprache immanente Fähigkeit durch Analogien Imagination im Hörer oder Leser zu erzeugen. Der Bühnenautor kann seine Vision im Idealfall also doppelt verwirklicht sehen: durch das Sinn und zugleich Bild vermittelnde Bühnenwort und durch alle sinnlich wahrnehmbaren Darstellungsmittel wie Gestik, Mimik, Tanz, Farbe, Licht, Architektur. Dazu kommt die Musik als Kunstform, die ihren geistigen Gehalt unmittelbar in der sinnlich wahrnehmbaren Qualität enthüllt, während für das literarische Kunstwerk, wie Ingarden sagt, "der Durchgang durch das Rationale unverzichtbar ist".<sup>5</sup>

Wir können annehmen, daß es im Drama nicht nur eine Schicht der intendierten Bedeutung gibt, die im Theaterkunstwerk durch die wechselseitige Bemühung der Schauspieler und des Publikums enträtselt und interpretiert wird, sondern auch eine Schicht der intendierten Bildhaftigkeit, die die erstere versinnlicht und unterstützt und eben wie diese der Interpretation und der Zustimmung oder Ablehnung von Regisseur, Schauspieler und Publikum preisgegeben ist.

---

5 R. Ingarden: Das literarische Kunstwerk. S. 224.

Inwieweit aber ist die Bühnenvision<sup>6</sup> auf allen Ebenen der Darstellung vom Autor des Theaterstückes von vornherein bewußt im Text mitgestaltet? Und wie weitgehend kann die Absicht des Autors in der Realisation auf der Bühne bewahrt bleiben?

Rufen wir uns nochmals ins Gedächtnis, daß die Reform des Theaters um die Jahrhundertwende ihren Ausgang nahm von der Kritik an der Verselbständigung der einzelnen Darstellungsmittel. Der dramatische Text war nur ein Teil, der im Dialog realisiert wurde; die Dekoration, die Gestik und Mimik (sehr unterschiedlich in den Didaskalia vorgeschrieben) standen oft in krassem Gegensatz dazu.<sup>7</sup> Um eine so weit wie möglich dem Text entsprechende Darstellung mit einer szenischen Präsentation zu verbinden, die dem Schau- und Spielcharakter des Theaters gerecht würde, sollte der Regisseur in den Rang eines Orchesterdirigenten erhoben werden, der das poetische Libretto instrumentiert.<sup>8</sup> Die Kompetenzen des Regisseurs wurden also erweitert, um eine größere Übereinstimmung von Textbedeutung und Bildbedeutung zu erzielen.<sup>9</sup> Die großen Regisseure zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die sich um die Lösung dieser Aufgabe bemühten, wie Stanislavskij, Reinhardt oder Brecht, waren maßgebend daran beteiligt, daß

---

6 Der Begriff der "Vision" wird gerade im Zusammenhang mit Wyspiańskis Bühnenwerken oft gebraucht. Siehe I. Sławińska: O bądaniu wizji teatralnej Wyspiańskiego. In: Pam.Lit. 1958/Bd. 49. S. 407 ff.

Sławińska übt Kritik an diesem häufigen Gebrauch eines nicht klar umrissenen Begriffs. Wenn man von Vision spricht - so Sławińska - dann kann es nur die theatralische Vision sein, Wyspiańskis Fähigkeit das Theater als Schau-spiel zu begreifen.

7 Eine allgemein verbreitete Praxis war z.B. die Verwendung derselben Kulissen und Kostüme für verschiedene Stücke. Gegen den Starkult der Schauspieler richtete sich die Kritik Gordon Craigs und Stanislavskijs.

8 Vgl. Leon Schiller: "Myśl o odrodzeniu teatru." In: Myśl teatralna M.P. S. 393 ff.

9 Eben dies bezeichnet Wyspiański als die Logik des Textes und die Logik der Architektur, die sich entsprechen sollen. S.W., XIII, S. 15.

das Theater als Kunstwerk Autonomie erlangte.<sup>10</sup> Der Dramentext wurde dabei jedoch nicht zum bloßen "Anlaß" degradiert, sondern vielmehr ins Gesamtkunstwerk Theater integriert.

Dem Bewußtsein des Dramendichters, daß sein Werk erst auf der Bühne die volle Entfaltung erfährt, verlieh Friedrich Schiller im Vorwort zur "Braut von Messina" Ausdruck:

Aber das tragische Dichterwerk wird erst durch die theatralische Vorstellung zu einem Ganzen: nur die Worte gibt der Dichter, Musik und Tanz müssen hinzukommen.

Ebenso eindeutig sagt es Witold Gombrowicz in einem Kommentar zur argentinischen Ausgabe seines Stücks "Die Trauung":

Dieser Text ist dem Theater zubestimmt und kann nur auf der Bühne seinen Stil ganz entwickeln.<sup>11</sup>

Die Idee des Gesamtkunstwerkes ist von Anfang an mit dem Theater verknüpft. In seiner Dissertation vertritt A.R. Neumann die Ansicht, daß der Wunsch nach einem harmonischen Zusammenspiel der Künste dem Streben einer Epoche entspricht, die in Leben und Kunst nach Totalität verlangt, wobei die als ursprünglich angenommene Einheit der Künste zum Symbol für die Sehnsucht des Menschen nach einem harmonischen Weltgefühl wird.<sup>12</sup> In Abwandlung dieses Gedankens könnte man sagen, daß in solchen Zeitabschnitten, in denen die künstlerische Krise mit der weltan-

---

10 Leon Schiller schrieb 1913: "Das Theater fordert Autonomie. Das theatralische Werk (die künstlerische Schöpfung des Theaters), das in der Seele des Zuschauers die spezifische theatralische Sensation hervorzurufen vermag - das ist das unerreichte Ideal der Reformatoren des heutigen Theaters." In: *Myśl teatralna* M.P. S. 383.

11 Francois Bondy/Constantin Jelenski: Witold Gombrowicz. Dramatiker des Welttheaters. München 1978. S. 64.

12 Alfred Robert Neumann: *The Evolution of the Concept Gesamtkunstwerk in German Romanticism*. Michigan 1951. Neuman zitiert Herder und Novalis, die von einer Urverwandtschaft von Musik und Sprache ausgehen (S. 88 ff., 171) und A.W. von Schlegel, der schon das Theater als ein Ideal für das Zusammenwirken der Künste betrachtete. (S. 143 ff.)

schaulich-gesellschaftlichen korrespondiert, das Theater stets den Versuch macht, sich vom Zwang der aristotelischen Regeln zu befreien. Dies geschieht im Bewußtsein der Aufgabe, den großen Weltzusammenhang darzustellen. Wenn man Shakespeare und Calderon, Goethe mit seinem "Faust" und Mickiewicz mit seinen "Dziady" als Beispiele nimmt, so kann man Hofmannsthal, Wyspiański und Brecht hinzufügen. Sie alle begnügen sich in ihren Stücken nicht damit, nur einen Ausschnitt der Welt zu zeigen, sondern für sie ist Theater immer "teatrum mundi".<sup>13</sup> Die symbolische Bilder Gewalt ist es, die dann den Rahmen des klassischen Aufbaus und einer gedanklichen Beschränkung im Drama sprengt. Das Symbol in seiner mystisch-vagen Verknüpfung von Idee und Bild, als Sichtbarmachung eines vieldeutigen, unsichtbaren Zusammenhangs ist im "visionären Theater" allgegenwärtig.

Alle Elemente des Theaters können Symbolfunktion übernehmen, vom Wort ausgehend über die Architektur zu Licht, Farbe, Ton, Gestik und Tanz. Der Dramendichter kann sich all dieser Elemente potentiell bedienen. Er kann bei der Niederschrift seiner Stücke mit der Verfügbarkeit dieser Mittel rechnen. Ja, selbst die Unzulänglichkeit der ihm zur Verfügung stehenden realen Bühne kann ihn nicht hindern, sein Stück auf der idealen Bühne als Vision verwirklicht zu sehen. Um wiederum mit Friedrich Schiller zu sprechen:

Der zufällige Mangel an Hilfsmitteln darf die schaffende Einbildungskraft des Dichters nicht beschränken. Das Würdigste setzt er sich zum Ziel, einem Ideale strebt er nach, die ausübende Kunst mag sich nach den Umständen bequemen.<sup>14</sup>

Wyspiański war überzeugt davon, daß schon im dramatischen Text die Vision - das heißt die volle sinnliche Potenz der theatralischen Realisation gegeben ist. In seiner Hamletstudie

---

13 In diesem Zusammenhang sei an die Definition des offenen Dramas durch Volker Klotz erinnert: Das offene Drama zeigt das Ganze in Ausschnitten. Volker Klotz: Geschlossene und offene Form in Drama. München 1972. S. 215.

14 Friedrich Schiller: Vorwort zur "Braut von Messina". Sämtliche Werke in 16 Bd., Stuttgart 1893, Bd. 6, S. 175 ff.

spricht er über die exakten und realitätsbezogenen Vorstellungen Shakespeares bei der Abfassung seiner Stücke. Aus diesen Vorstellungen heraus

ist der Text geschrieben, gut und in Übereinstimmung mit dem Terrain; und in dem Moment, sobald es einmal so ist, bleibt es völlig gleichgültig, ob irgendein Theater darüber nachdenkt oder nicht. Das Stück ist so geschrieben, daß die unsinnigste Dekoration nicht imstande ist den Text umzubringen. Ja, viel mehr, selbst wenn es gar keine Dekoration gäbe, würde das Drama nichts einbüßen, und der Eindruck wäre der gleiche. Das heißt nicht, daß man Shakespeare ohne Dekoration spielen soll oder mit solchen gedankenlos kombinierten Dekorationen, wie es auf der ganzen Welt (in Europa) geschieht.<sup>15</sup>

Wyspiański ging also aus von einer engen Beziehung zwischen dramatischem Text und theatralischer Vision, wobei nur scheinbar dem Text der Vorrang eingeräumt wird insofern als er genügend Bildkraft besitzen muß, um dem Rezipienten selbst gegen den Augenschein einer unangemessenen Dekoration das ursprünglich vom Dichter gesehene Bild zu vermitteln. Das Theater war, wie Adam Grzymała-Siedliecki schreibt, "bis zu einem gewissen Grad Ausgangspunkt für Wyspiańskis Dramen. Es steht am Beginn und nicht am Ende wie bei den Dramen, die man literarisch nennen könnte."<sup>16</sup>

Es gab immer wieder Versuche, das Theater vom dramatischen Text zu emanzipieren. Zu erinnern wäre z.B. an Artauds "Theater der Grausamkeit", das zugleich ein Theater der Sprachlosigkeit war.<sup>17</sup> In dem schon erwähnten Artikel von 1913 spricht Leon Schiller von den "Puristen", die alle Fremdkörper aus dem Theater entfernen wollten, sogar Wort und Klang. Auch das absurde Theater ist wortfeindlich, es degradiert das Wort zu ei-

<sup>15</sup> S.W., XIII, S. 14 f.

<sup>16</sup> Adam Grzymała-Siedliecki: W. Cechy i elementy S. 183.

<sup>17</sup> Über das Theater Antonin Artauds siehe: Jarmila Hoensch: Das Schauspiel und seine Zeichen. Frankfurt 1977. S. 84 f.

ner Art von Dekoration. Nach wie vor aber bleibt es die schwierigste und zugleich lohnendste Aufgabe des Theaters, dem Wort in der Aufführung zu seiner geistigen Deutung und sinnlichen Fülle zu verhelfen.

Wenn der Sichtbarmachung der Intentionen des Autors auf der Bühne eine überragende Bedeutung zukommt, dann bedarf der Dramatiker einer gewissen visuellen Begabung, einer bildlichen Vorstellungsgabe, um den dramatischen Text zu verfassen, der in sich schon die theatralische Vision enthält. Die Bühnenkonzeption eines solchen Autors würde auf drei schöpferischen Vorgängen beruhen: der theatralischen Vision, einem "Schaubild", das der Autor zum einen Teil in den Haupttext, zum anderen in den Nebentext einfließen läßt, und der sinnlichen Repräsentation und geistigen Interpretation in der jeweiligen Aufführung vor dem Publikum.

In Shakespeares "Heinrich V.", in dem der Dichter durch den Chorus das Publikum direkt anspricht, wird deutlich, wie stark er in erster Linie an die bildliche Vorstellungskraft der Zuschauer appelliert:

"...laßt uns... auf Eure einbildsamen Kräfte wirken!"  
 "Spielt mit der Phantasie und seht in ihr ..." <sup>18</sup>

In der Aufführung sollen Bild und Gedanke wieder in die Übereinstimmung gebracht werden, die sie in der Vision des Künstlers besaßen. Dabei reicht sowohl die Einbildungskraft des Künstlers als auch die des Rezipienten über den engen Rahmen der Bühne hinaus. Die Bühne ist nur ein Zeichen für die Fülle, die die Welt bedeutet, ist ein sinnliches Stimulans für die Phantasie des Zuschauers, die sich eben im Darüberhinausschauen mit der Phantasie des Künstlers trifft. <sup>19</sup> Darin liegt der akzidentielle Charakter der theatralischen Aufführung, die den einmal festge-

18 William Shakespeare: Heinrich V. 1. Akt, Prolog. 3. Akt, Prolog.

19 Ebd. 4. Akt. Prolog: "Doch sitzt und seht, das Wahre denkend, wo sein Scheinbild steht."

legten Text immer neu zu einem jeweils unvorhersehbaren Erlebnis werden lassen kann. Darin liegt aber auch eine Gefahr der Fehlinterpretation der Intentionen des Autors, hervorgerufen durch eine unangemessene bildliche Übertragung des Textes in der Theateraufführung.

Die Schicht der Bildhaftigkeit im dramatischen Werk konstituiert sich so als eine selbständige, potentiell im Gesamttext des Dramas mehr oder weniger vorhandene, je nach der visuellen Gestaltungskraft des Dramatikers. Realisiert wird diese Schicht erst in der szenischen Repräsentation, wo sie eine vorrangige Bedeutung erhält, da das Publikum primär Zuschauer und erst sekundär Zuhörer ist.<sup>20</sup>

Selbstverständlich besitzt jedes literarische Werk diese Schicht der Bildhaftigkeit, ohne die eine Darstellung der äußeren Welt nicht möglich wäre und eine Darstellung der inneren Welt sich des Symbols beraubt sähe. Der Leser des literarischen Werkes, den der Autor mit seinen Gedanken an sich bindet in Zustimmung und Widerspruch, bleibt jedoch auf der Ebene der Bildhaftigkeit von ihm getrennt durch die unendliche Vielfalt der Vorstellungsmöglichkeiten. Wie der Leser das noch so genau beschriebene Detail im Roman sieht, kann der Autor nicht vorausbestimmen. Im besten Fall kann er seine eigene Vorstellung suggerieren. Dagegen ist - so schreibt Ernst Bloch

das Theater zum Unterschied von seinem Buch die sinnliche Erlebniswirklichkeit, worin Ungehörtes öffentlich gehört wird, worin das der Erlebniswirklichkeit Entlegene plastisch publik wird, worin das Gedichtete-Verdichtete, das Voll-endete wirklich auftritt als wäre es Fleisch.<sup>21</sup>

---

20 A. Grzymała-Siedlcecki schreibt: "Der Bühnenschriftsteller - in seiner idealen Ausprägung - nützt diese Gewißheit, daß der Theaterbesucher zehnmal stärker mit dem Auge als mit dem Ohr arbeitet." A.G.-S.: Wypiański. S. 180.

21 Ernst Bloch: Das Prinzip Hoffnung. Frankfurt 1959. S. 487.

Wo aber liegen die Grenzen dieser "fiktiven Realität" des Theaters zur Wirklichkeit?

Jean P. Sartre befaßt sich in seinem Buch über das Imaginäre<sup>22</sup> auch mit dem Theater. Wie das Bild des Malers, der von einer Vorstellung ausgeht, am Ende nicht real ist - "real sind Leinwand, Farbe etc." -<sup>23</sup>, sondern nur ein Analogon der künstlerischen Vorstellung, so ist auch der Schauspieler nur ein "Analogon des Hamlet"<sup>24</sup>. Auch in der Theateraufführung ist, wie beim Gemälde, das Reale nur das Materielle. Der künstlerische Entwurf, in der Vorstellung des Künstlers entstanden, wird dem Betrachter als etwas Irreales vermittelt, und er nimmt ihn durch ein imaginatives Bewußtsein (conscience imageante) auf.

Die ästhetische Betrachtung ist ein provoziertes Traum<sup>25</sup> und der Übergang zum Realen ein authentisches Erwachen.

Im Theater wird das Bewußtsein des Rezipienten doppelt angesprochen, durch Worte und Bilder. Aber, so Sartre -

Worte sind keine Bilder. Der einzige gemeinsame Zug zwischen dem Zeichen- und dem Bildbewußtsein ist, daß jedes auf seine Weise ein Objekt durch ein anderes Objekt anvisiert<sup>26</sup>.

Beim Lesen (auf der Wortebene) richtet sich das Bewußtsein auf Objekte, die abwesend sind, beim Betrachten (auf der Bildebene) auf Objekte, die durch ein mit Vollmacht ausgestattetes Analogon vertreten werden. Im Theater wird aber auch das (gesprochene) Wort zu einem Analogon und Bild und Wort treten in engste Verbindung. Der Bühnenautor ist sich dessen bewußt und entwirft im Gesamttext des Dramas ein ästhetisch-gedankliches Doppelgebilde. Die Bedeutung der verschiedenen Komponenten des Theaters - wie Bühnenraum, Kostüme, Schauspieler, Regisseur, Publikum - darf nicht unterschätzt werden. Erst alle zusammen schaffen das

---

22 Jean-Paul Sartre: Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft. Reinbeck 1971.

23 Jean-Paul Sartre: Das Imaginäre. S. 292. Über die künstlerische Vorstellung vgl. Kap.II.1.1.

24 Ebd. S. 293.

25 Ebd. S. 298.

26 Ebd. S. 150.

Theaterkunstwerk. Im dramatischen Text aber ist die Vorstellung des Autors verschlüsselt. In ihm liegt zugleich Gedanke und Vision. "The shaping powers", wie Rudolf Stamm die schöpferischen Kräfte der Imagination und die Fähigkeit zu kritischer Reflexion (critical faculty) nennt, sind der Wille und die Vision des Dramatikers (will and vision of the playwright).<sup>27</sup> Stamm analysiert in seinen Arbeiten vorwiegend den Haupttext. Er lenkt das Interesse auf die Kunst Shakespeares, das Szenische im Haupttext seiner Dramen mitzugestalten. Meistens bedienen sich aber die Bühnenautoren eines zusätzlichen Nebentextes, der Bühnenanweisungen, Zeitangaben oder Ortsbeschreibungen enthält und der die Interpretation des Haupttextes unterstützen soll. Will man erfahren, auf welche Weise der Autor am wirksamsten die Realisation seines Textes auf der Bühne beeinflussen kann, wie er die Vorstellungskraft des Publikums aktiviert und steuert, so muß man nach den Elementen der Bildhaftigkeit im Haupt- und im Nebentext fragen. Im Hinblick auf Wyspiański wurde schon darauf hingewiesen, daß sich in seinen Dramen die Grenzen zwischen Haupttext und Nebentext oft verwischen.<sup>28</sup> Dies geschieht durch eine Art von poetischer Adaption des Nebentextes an den Haupttext.<sup>29</sup> Bevor wir uns aber Wyspiański zuwenden, soll das Problem an Hand einiger Beispiele anderer Autoren kurz erläutert werden. Es ist naheliegend, diese Beispiele aus dem Zeitraum zu wählen, in dem auch Wyspiański seine wichtigsten Dramen verfaßt hat.

Hauptmanns "Weber" entstanden 1892. Im ersten Akt ist die dem Dialogtext vorangestellte Bühnenanweisung zugleich Einführung in das Milieu, Zeit- und Ortsangabe und bildhafte Darstel-

---

27 R. Stamm: The Shaping Powers at Work. S. 8.

28 I. Sławińska spricht davon, daß bei Wyspiańskis Dramen die Begriffe Haupttext und Nebentext ihre Grundlage verlieren: "...alles ist Haupttext des Dramas, ist für die Rezeption bestimmt." I.S.: O badaniu wizji teatralnej Wyspiańskiego. S. 407.

29 Vgl. in "Achilleis" die Schilderung des Gesangs der Wellen am Schluß der 14. Szene. S.W., VII, S. 108.

lung, die genau sowohl Ausstattung der Bühne, als auch Äußeres der Personen vorschreibt. Es ist ein Bild, das durch jeglichen Mangel an Farbe die Stimmung vorausnimmt, die den ersten Akt charakterisiert: ...ein graugetünchtes Zimmer ... schmutzige blasse Gesichtsfarbe ... wächserne Blässe.<sup>30</sup> Im Dialogtext gibt es kleine Hinweise auf Gesten, hauptsächlich aber unterstreicht der eingestreute Nebentext die emotionale Seite des Stücks. Der Haupttext bleibt scheinbar ganz frei von bildhaften Elementen; die Bewegung, als eine Komponente des Bildhaften, ist aber durchaus in Haupt- und Nebentext mitgestaltet, sie spiegelt sich in der emotionalen Dynamik des Dialogs:

Bäcker: "Mei Lohn geheert in meine Hand. Hierher geheert mei Lohn." Er berührt mit den Fingern der rechten die Handfläche der linken Hand.<sup>31</sup>

Ganz anders verhält es sich mit dem Text des 1. Aufzugs von Maurice Maeterlincks "Pelleas und Melisande" - die einzelnen Auftritte sind nur mit lakonischen Ortsbezeichnungen versehen: Am Schloßtor - Im Walde - Ein Saal im Schloß - Vor dem Schlosse. Die bildhafte Schicht ist voll und ganz in den Haupttext eingegangen, z.B. im 4. Auftritt:

Melisande: "Es ist düster in den Gärten. Und solche Wälder, solche Wälder rings um das Schloß! ..."

Genoveva: "... Schau nach der andern Seite, da hast du den Schein vom Meere..."

Melisande: "Da fährt etwas aus dem Hafen..."

Pelleas: "Es muß ein großes Schiff sein..."<sup>32</sup>

Hier ist die ganze Bildwelt des Schauspiels dem dramatischen Text immanent. Zugleich zeigt sich in aller Deutlichkeit der Verlust an dramatischer Essenz. Das "drame statique" verzichtet zugunsten der Bilderfülle im Text auf den Elan der Aktion. Diese Bildfülle muß nicht vollständig in die sinnlich wahrnehm-

<sup>30</sup> Gerhart Hauptmann: Die Weber. 1. Akt, Bühnenanweisung. Ges. Werke. Berlin 1922. S. 299.

<sup>31</sup> G. Hauptmann: Die Weber. 1. Akt. S. 303.

<sup>32</sup> Maurice Maeterlinck: Pelleas und Melisande. Stuttgart 1972. 1. Aufzug. 4. Auftritt. S. 11.

baren Darstellungsmittel eingehen. Der Text vermittelt aber dem Zuschauer eine bestimmte Bildwelt.

Man könnte einwenden, daß sich in der gegensätzlichen Handhabung der dramatischen Sprache lediglich das naturalistische vom symbolistischen Drama unterscheidet. In der theatralischen Wirkung sollte aber dieser Gegensatz nicht überschätzt werden. Beide Dramen brauchen visuelle Gestaltungsmittel. Hauptmann bedient sich der bildlichen Schilderung im Nebentext, weil der Haupttext, diese bewußt profanierte Sprache, keinen Raum dafür läßt. Maeterlinck kann dagegen auf den Nebentext verzichten, weil die Bildhaftigkeit ganz im Haupttext aufgehoben ist. Eine andere Möglichkeit, die Inszenierung des Dramentextes zu beeinflussen, finden wir bei Hugo von Hofmannsthal. Zwischen die Dialoge von "Elektra" (1903) sind längere Bühnenanweisungen eingerückt, die der Präzisierung des Bildeindrucks gelten. Die Sprache des Haupttextes ist farbig und symbolisch verdichtet. Zahlreiche Spiegelstellen intensivieren den Zusammenhang von Text und Bild. Dazuhin gibt Hofmannsthal dem Stück gesondert szenische Vorschriften bei, die mit den für die damalige Reformstimmung bezeichnenden Worten beginnen:

Dem Bühnenbild fehlen vollständig jene Säulen, jene breiten Treppenstufen, alle jene antikisierenden Banalitäten, welche mehr geeignet sind, zu ernüchtern, als suggestiv zu wirken. Der Charakter des Bühnenbildes ist Enge, Unentfliehbarkeit, Abgeschlossenheit. Der Maler wird dem Richtigen eher nahekommen .....wenn er sich von der Stimmung, die der bevölkerte Hof eines Stadthauses an einem Sommerabend bietet, leiten läßt .....<sup>33</sup>

Es folgen genaue Angaben über Bühnenaufbau, Beleuchtung, Farben, Kostüme. Dies erinnert (schon) an die enge Zusammenarbeit, die später Brecht zwischen Autor und Theatermitarbeitern fordert, um sein episches Theater als Gesamtkunstwerk zu gestalten.<sup>34</sup> Bei aller ideologischen Zielsetzung war es doch in erster Linie ein

---

33 Hugo von Hofmannsthal: Elektra. Szenische Vorschriften. In: Gesammelte Werke. Dramen II. Frankfurt 1979. S. 240.

34 Bertolt Brecht: Über experimentelles Theater.

"Zeigetheater", das heißt, daß die Texte immer auf Bilder zugeschnitten waren.

Wie aber geht der Maler als Autor, wie geht Wyspiański vor? Ein einheitliches Konzept ist bei ihm nicht zu erwarten. Stets herrscht das Experiment vor, alle gebotenen Möglichkeiten probiert er aus. Er ist sich aber dessen bewußt, daß seine Doppelbegabung ihn zu einer besonderen Sicht der formalen Probleme des Theaters befähigt:

....ich habe nämlich die Gabe: ich sehe anders.  
Anders als ihr, die ihr den Blick nicht schult,  
für die Gott Schablonen und Schemata schuf...<sup>35</sup>

Wyspiański rechtfertigt sich hier für den, wie er selbst sagt, "genialen Gedanken", die Piastenfürsten im Drama "Bolesław Śmiały" mit Phantasiekostümen auszustatten, die polnischen Volkstrachten nachgebildet waren. Damit durchbrach er das Prinzip der historischen Treue, ein damals aufsehenerregendes Vorgehen. Wyspiański wollte über die Hinweise im Text hinaus in die Einzelheiten der Inszenierung eingreifen, um eben die Harmonie von Text und Bild zu gewährleisten, die der Begriff der theatralischen Vision umschreibt. Nur einmal, nämlich gerade bei "Bolesław Śmiały" konnte er diesen Wunsch verwirklichen, war er Autor, Bühnenbildner und Regisseur gleichzeitig. Auch zu anderen Dramen liegen Skizzen vor, Bühnenbildentwürfe, Positionsschemata, Kostümzeichnungen. Trotzdem bleibt der Text immer die wichtigste Quelle für die Entzifferung der bildhaften Elemente des Dramas, "Im gesprochenen Text des Dramas", schrieb Leon Schiller über Wyspiańskis Theaterstücke, finden sich "Hinweise für die komplette Szenerie, für ihre Linienführung und Farbgebung."<sup>36</sup>

Nicht zufällig sind die einzigen theoretischen Überlegungen Wyspiańskis dem Werk Shakespeares gewidmet. In Shakespeare sah er einen Bühnendichter, der besonders vom Text her auf die bild-

35 S.W., XI, S. 145 (Noty do Bolesława Śmiałego).

36 Leon Schiller: "The New Theatre in Poland. St. Wyspiański." In: "The Mask." Vol.II, 1909/10. S. 69 ff.

hafte Phantasie des Zuschauers einwirkte. Der Prolog zu "Bolesław Śmiały" erinnert an die Prologe in Shakespeares "Heinrich V." Dieser Prolog ist, in Versen abgefaßt wie das ganze Drama, gleichzeitig Exposition, Zeit- und Ortsbestimmung und genaue Beschreibung des Bühnenbilds. Er beginnt mit den Worten: "Ich hatte einen Traum und sah in diesem Traum..." Wyspiański beschwört eine Vision, die sich auf der Bühne in farbenprächtige Bilder verwandeln soll:

Hier seid ihr! Und ich male euch in Farben prächtig  
 Und was in jener fernen Zeit geschehen:  
 Es steht vor mir der König, streitbar, mächtig -  
 In Fleisch und Blut laß ich ihn auferstehen.<sup>37</sup>

Der Dichter läßt sein Publikum am Schaffensprozeß teilnehmen, indem er die Vision der alten Wawelburg heraufbeschwört und doch gleich wieder an die Bühnenrealität erinnert, also die Illusion zerstört. "Bin auf der Burg ich, bin ich auf der Bühne?" - So nimmt er den Zuschauer mit auf den Weg von der Imagination zum Theaterspiel. Und dieser Weg führt über den Text. Der Haupttext von "Bolesław Śmiały" verbindet in vielen Spiegelstellen das gesprochene Wort mit Gesten, Bildern, Geräuschen. Die geheimnisvolle Welt des frühen Morgens, des Sonnenaufgangs am Fluß und zugleich die Innenwelt von Verschwörung und verbote-ner Liebe ersteht aus dem Dialog des Königs mit der "Schönen" zu Beginn des Dramas.

Der poetische Text läßt nicht nur Bilder und Farben, Räume und Geräusche entstehen. Eine bedeutende Rolle spielt bei Wyspiański immer die Bewegung - ganz im Sinne Gordon Craigs, der die Kunst der Bewegung in den Mittelpunkt seiner neuen Theaterkonzeption stellte. Aus der Vorliebe für das bewegte Bild entstand Wyspiańskis Stück "Akropolis", in dem die Gestalten der Gobelins und die Skulpturen der Wawelkathedrale zu lebendigen

---

37 S.W., VI, S. 10.

Schauspielern werden und die Kathedrale selbst zum Schauplatz. In seinem Buch über die Wechselbeziehungen von Wyspiańskis Doppelbegabung, "Poeta-malarz",<sup>38</sup> nennt Tadeusz Makowiecki zahlreiche Beispiele für Wyspiańskis Technik, Gemälde (eigene und fremde) als Grundlage für seine szenischen Kompositionen zu benutzen. Für die Komposition der Bewegung auf der Bühne sind besonders Massenszenen geeignet, und vor allem in den späteren Werken zeigt sich Wyspiańskis Bestreben, durch die Schaffung bewegter Massenszenen das teatr ogromny, das monumentale Theater zu verwirklichen.

Bewegung, Rhythmus, Musik - dies sind Elemente, die auf Wyspiańskis gedankliche Anknüpfung an die Idee von Wagners Musikdrama hindeuten. Dramen wie "Legenda" und "Warszawianka" waren stark von musikalischen Kompositionselementen durchdrungen. In einem späteren Werk wie "Achilleis" kann man eine Konzeption der Massenbewegung auf der Bühne sehen, die an die Massenszenen auf den politischen Bühnen der Zwanziger Jahre erinnert.

"Achilleis" kann als Beispiel für ein Theaterstück gelten, in dem der Nebentext auf die allernotwendigsten Bühnenanweisungen beschränkt ist. Die theatralische Bildwelt entsteht aus dem Haupttext. Allerdings in ganz anderer Weise als bei Maeterlinck, nämlich weniger in Wortgemälden enthüllt als in Wortzeichen verschlüsselt. Man könnte fast annehmen, der Autor habe eben hier versucht, aus dem Text die theatralische Partitur<sup>39</sup> zu machen, die nur mehr der szenischen Instrumentierung bedarf, das heißt

---

38 Tadeusz Makowiecki: Poeta-malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim.

39 Der Vergleich zwischen theatralischem Text und musikalischer Partitur taucht schon im Zusammenhang mit Adolphe Appias Reformplänen auf (P.Pörtner: Experiment Theater. S. 16). Z. Raszewski (Paradoks Wyspiańskiego) und andere polnische Interpreten verwenden ihn. Von B. Shaw wird der Vergleich in Bezug auf den Shakespearetext gebraucht (R. Stamm: Zwischen Vision und Wirklichkeit. S. 15). J.L. Styan überschreibt den 1. Teil seines Buches "The Elements of Drama" mit dem Titel: The Dramatic Score (Die Dramenpartitur).

über die reine Textstruktur eine Bildstruktur mitzuentwerfen.

Die Konstruktion des Dramas mit der Komposition eines Musikwerkes zu vergleichen ist ein Gedanke, der vielen Bühnendichtern vertraut ist. Ludwig Tieck beginnt seine "Verkehrte Welt" mit einer Symphonie. Dort heißt es:

Wie? Es wäre nicht erlaubt, in Tönen zu denken und  
in Worten und Gedanken zu musizieren? ...  
Ach ihr lieben Leute, (die Zuhörer mein ich) das meiste  
in der Welt grenzt weit mehr aneinander, als ihr es  
meint...<sup>40</sup>

Hofmannsthal bezeichnet die Katastrophe im Drama als symphonischen Aufbau, der die Sache des Dramatikers sei, "der mit dem Musiker so nahe verwandt ist."<sup>41</sup> Und Witold Gombrowicz spricht in den Anweisungen zur "Trauung" von den einzelnen Themen, Crescendo, Decrescendo, Pausen, Verstärkungen, "tutti" und "soli", die "wie die Partitur einer Symphonie gelesen werden müssen".<sup>42</sup>

In "Achilleis" gibt es das musikalische Wechselspiel von "tutti" und "soli". In mehr als der Hälfte der sechsundzwanzig Szenen ist die Besetzung entweder durch einen Chor verstärkt, oder die Bewegung großer Massen spielt eine wichtige szenische Rolle. Oft ist, wie in der 15. Szene mit der Ansprache des Thersites, die schweigende Masse dem Einzelnen, der monologisierend agiert, kontrapunktisch entgegengesetzt. Der ersten Szene, die unmittelbar den Blick ins griechische Lager eröffnet und die streitbaren Helden inmitten des Volkes zeigt, folgt ein lyrisches Zwischenspiel, der Liebesdialog zwischen Rhesos und Penthesilea. Die Sprache bildet die kontrapunktischen Bewegungen ab: dem wechselnden Versmaß, der verschiedenen Zeilenlänge, der gewalttätigen Diktion der ersten Szene folgen die ruhigen, regelmäßigen

40 Ludwig Tieck: Werke in vier Bänden. Bd. II. S. 274. München 1964.

41 H.v.Hofmannsthal: Über Charaktere in Roman und Drama. Fischer Gesamtausgabe Bd. II. S. 37.

42 Francois Bondy/Constantin Jelenski: Witold Gombrowicz. Kommentar zur Trauung. S. 60. Vgl. W. Gombrowicz: Trans-atlantyk - Ślub. Z komentarzem autora. Warszawa 1957. S. 127.

Elfsilber der zweiten. In der kurzen zweiten Szene entwirft der Text ein Bild, das an Gemälde des Symbolismus denken läßt: Die Zauberkräfte des Abends - Man tränkt die Pferde - Stimmen und das Rauschen des Waldes - Der Fluß und der goldene Wagen mit den vier weißen Pferden vor dem Hintergrund der Felsschlucht.

Einen Höhepunkt bildet die 21. Szene, in der die Bewohner von Ilion von der Mauer zuschauen, wie der tote Hektor vom rasenden Wagen um die Stadt geschleift wird. Hier handelt es sich nicht nur um Teichoskopie, in der Geschehen außerhalb des Bühnenraums geschildert wird. In der kopflosen, erregten Hin- und Herbewegung der Gruppen von Männern und Frauen, die nur von schmerzlichen Ausrufen begleitet ist, spiegelt sich die Bewegung des unsichtbaren Geschehens. Dieses Geschehen wird dem Zuschauer gleichsam pantomimisch gezeigt.

Eine andere Möglichkeit, vom Text her auf die Bildkomponenten einzuwirken, sind Schweigeszenen, die bei Wyspiański nicht nur der Erhöhung der Spannung dienen, sondern der Pantomime, dem bewegten Bild einen wesentlichen Platz im Schauspiel einräumen. Auch die "Achilleis" enthält mehrere solcher Schweigeszenen, so die siebte Szene, in der Agamemnon den Rhesos empfängt oder der Schluß der zehnten Szene, in der Aphrodite im Sternemantel zu Paris herabsteigt. Auch das Ende des Dramas wird fast ausschließlich pantomimisch bestritten, somit den Bildcharakter des Ganzen unterstreichend.<sup>43</sup>

Die angeführten Beispiele sollten die Möglichkeiten zeigen, vom dramatischen Text her auf die Bildsprache der Bühne einzuwirken. Eine Wertung der verschiedenen künstlerischen Praktiken lag nicht in der Absicht der Untersuchung. Man kann jedoch die Behauptung wagen, daß mit der zunehmenden Bilderfülle, die

---

43 Der Breslauer Theatrologe Janusz Degler untersucht in einem Aufsatz die Bedeutung der Interpunktion für den Theatertext Wyspiańskis. Gedankenstriche, Punkte etc. rhythmisieren den Text und bauen Schweigen ein.

J. Degler: "Pismo teatralne" Stanisława W. In: *Dramat i teatr*. Wrocław 1967. S. 61 ff.

vom Text in die Aufführung getragen wird, die dramatische Geschlossenheit aufgebrochen wird, indem Schilderung, also ein episches Moment, Überhand gewinnt. In der Geschlossenheit des klassischen Dramas, im tektonischen Aufbau seines Textes und der dramatischen Handlung, ist der Raum für die Bilderwelt beschränkt. Auch das bedeutet die Einheit von Zeit und Ort: eine reduzierte Bildhaftigkeit. Mit der epischen Dramenform wird das Theater wieder zum ursprünglichen "spectaculum". In dem Augenblick, als das Theater sich, trotz der technischen Vervollkommnung, kaum mehr in der Lage fühlte, mit der Bildfülle fertig zu werden, eroberte sich der Film das große Publikum, für das die Dramatiker geschrieben hatten, die vom Monumentaltheater geträumt hatten.

Alicja Okońska betont in ihrem Buch "Scenografia Wyspiańskiego" gerade am Drama "Achilleis" das Filmische. Sie erwähnt den raschen Szenenwechsel, die Simultaneität, vor allem aber die Tatsache, daß "Achilleis" hauptsächlich aus "lebenden Bildern" besteht - Bildern in Bewegung. Okońska denkt sogar daran, daß Wyspiański Anregung erhalten haben könnte von den ersten Filmen in Paris oder England Anfang des Jahrhunderts.<sup>44</sup> Dies ist nicht zu beweisen. In jedem Fall hatte der polnische Dramatiker in seinen Dramenentwürfen zu kompositorischen Mitteln gegriffen, die erst später allgemein entwickelt wurden, sei es im Film, sei es im epischen oder absurden Theater.

Durch die Verlagerung des Schwerpunktes von der Rezeption von Texten zur Rezeption von Bildern in der modernen Welt, ist das Theater mehr denn je der Schicht der Bildhaftigkeit im dramatischen Text, soweit ein solcher noch verwendet wird, verpflichtet. In den Dramen von Gombrowicz und Witkacy, das heißt im Drama der deformierten Individualität und der "reinen Form", ist nicht nur der Text sinnenfremd und gleichzeitig versinn-

---

44 A. Okońska Scenografia Wyspiańskiego. S. 232 f.

licht, sondern Bewegung und Bild entstehen fortwährend aus dem entfremdeten Text, der wie die anderen Kompositionsmittel des Theaters als Baustoff begriffen wird, den man beliebig formen kann.

Wyspiański hat als erster diese unbegrenzte Formbarkeit des dramatischen Textes genützt. Er hat ihn zu einem Bestandteil der Bildwelt des Theaters gemacht, teilweise auf Kosten sprachlicher Glätte und eindeutiger Verständlichkeit. Wie die Expressionisten hat er grammatikalische Freiheiten dabei nicht gescheut. Er hat die sinnlichen Momente der Sprache vor ihre bedeutungstragenden gesetzt. Ihre Funktionalität als Theatersprache hat er in den Vordergrund gerückt. In dieser Hinsicht kann man mit Zbigniew Raszewski übereinstimmen, wenn er schreibt, "daß das überhaupt keine literarischen Werke sind, sondern eher Theaterpartituren".<sup>45</sup>

### III.2. SYMBOLISMUS UND SYMBOL

Wyspiańskis "Achilleis" ist zu einem Zeitpunkt entstanden, in dem sich die Kunst des Symbolismus voll entfaltet hatte. Der von Frankreich ausgehende Impuls hatte ganz Europa erfaßt und ein breites Spektrum neuer gestalterischer Möglichkeiten eröffnet. René Wellek bezeichnet den Symbolismus als eine "Periode der europäischen Literatur zwischen 1890 und 1914".<sup>46</sup> Diese zeitliche Bestimmung, die alle die widersprüchlichen literarischen Erscheinungen dieser Zeit unter dem Begriff des Symbolismus subsumiert, ist allgemein genug, um auch Wyspiański einen Platz in dieser Periode zu sichern, zumal seine Dramen im höchsten Maße "symbolisch" sind. Sind sie aber auch symbolistisch?

Im Gegensatz zu vielen seiner Zeitgenossen, hat sich Wyspiański nicht an den theoretischen Auseinandersetzungen über den Symbolismus und über den Symbolbegriff beteiligt. Wie immer war er bestrebt, einen eigenen Weg zu finden, unabhängig von den herr-

45 Z. Raszewski: Paradoks Wyspiańskiego. S. 438.

46 René Wellek: Das Wort und der Begriff "Symbolismus". In: "Grenzbeziehungen". Stuttgart 1972. S. 81.

schenden Kunstrichtungen, und künstlerische Ideen zu entwickeln, die der geistigen Situation seiner Nation angemessen waren. Trotzdem wollte und konnte er sich nicht ganz von den literarischen Zeitströmungen emanzipieren. Wyspiański's Konfrontation mit der zeitgenössischen Kunst spiegelt sich in den Dialogen Konrads mit den Masken im Drama "Wyzwolenie". Der hohe Wahrheitsanspruch der Kunst läßt es nicht zu, daß auf der Bühne die Realität nur symbolisch vorgetäuscht wird "udana symbolem"<sup>47</sup>. Auch bei Wyspiański soll die Kunst den Menschen nicht nur in einen Traum von Freiheit versetzen, sondern wirklich frei machen.<sup>48</sup> Aber während dies in Schillers idealistischem Konzept geschehen soll, indem die Idee über die Materie herrscht, sie durchdringt und in ihr sichtbar wird, möchte Wyspiański Kunst und Leben in einen Begriff zusammenzwingen und dem Wort die schöpferische Eigenschaft des "Stań się!" (Es werde!) zurückgeben.<sup>49</sup> Gerade aber

---

47 S.W., V, S. 123

48 Der wahren Kunst ist es "Ernst damit, den Menschen nicht bloß in einen augenblicklichen Traum von Freiheit zu versetzen, sondern ihn wirklich und in der That frei zu machen." ("Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie", Vorwort zur "Braut von Messina".) Wyspiański beschäftigte sich im Gymnasium mit dieser Tragödie von Schiller und ihrem Verhältnis zum antiken Drama. Siehe: T. Sinko: Antyk Wyspiańskiego. S. 19 ff. Übrigens spricht Schiller im gleichen Zusammenhang von der Illusion als von einem "armseligen Gauklerbetrug".

49 Maske 4: Es erschöpft sich deine Kunst und dein Gedanke erschöpft sich.

Konrad: Nein. Ich sehe nur immer umfassender und erfasse immer weitere Bereiche von den Dingen, die ich sehe und höre. Dagegen verlöscht alles, was sich durch leeren Klang und Farbe gehalten hatte.

Maske 4: Die Kunst verlöscht. Das Leben gewinnt Oberhand.

Konrad: Nein. Die Kunst entfaltet sich.

Maske 4: Und das Leben?

Konrad: Leben existiert für mich nicht.

Maske 4: ?

Konrad: So, wie es für niemanden existiert als etwas, das nicht Kunst wäre und hohes Künstlertum.

(S.W., V, S. 67 f.)

"Stań się!" ist die Bezeichnung eines der bekanntesten Glasfenster, die Wyspiański für die Franziskanerkirche in Krakau entworfen hat. Es zeigt den Schöpfer-Gott mit erhobener Hand inmitten der Flammen des Chaos.

in dem Glauben an die magische Kraft des Wortes und an die Identität von Innenwelt und Außenwelt liegt ein Aspekt der Kunstauffassung des Symbolismus. Mit dem Symbol soll nicht etwas beschrieben werden, sondern das Symbol ist das Beschriebene in der Identität von Idee und Bild.

Die Unsicherheit, die in Bezug auf die Bezeichnung "Symbolismus" bei den Zeitgenossen herrschte, war in erster Linie eine Unsicherheit dem Begriff des Symbols gegenüber. Dessen Bedeutung - darüber waren sich alle einig - mußte neu erfaßt werden. Die Symbolisten hatten einen eigenen Symbolbegriff geschaffen. Kennzeichen des Symbols im Symbolismus war nicht so sehr seine Vieldeutigkeit, als vielmehr der Versuch, durch das Symbol Unausprechliches zu vermitteln. Dabei lag das Unausprechliche nicht im transzendenten Bereich, sondern in dem, "was einem in der Seele spielt, was einer in seinen Träumen sieht" ("Wesele", S.W., IV, S. 83). Das Symbol verhüllte eher, als es enthüllte, es deutete nur an, was Worte in der eigentlichen Bedeutung nicht erfassen können, es suggerierte Assoziationen, die der Phantasie des Rezipienten weiten Spielraum lassen. Der Ursprung vieler Symbole lag in der individuellen Phantasie des Künstlers. Dies kam einer Erweiterung des Symbolbegriffs gleich:

Das mittelalterliche Symbol und das Symbol der Renaissance schufen nichts Neues, sondern lenkten den Gedanken auf das, was man wußte und was in immer wieder anderer Form ausgesprochen wurde. Die Kunstrichtung heute, von der ich rede und die man am zutreffendsten mit der allgemeinen Bezeichnung "Symbolismus" erfaßt, gab sich nicht zufrieden mit der Rekonstruktion von Synthesen des Lebens, die schon vorhanden waren und auf der Gedankenebene klar waren, sondern sie erschafft in ihren Symbolen neue Synthesen, entdeckt die verborgenen Tiefen der Seele, über die noch nichts ausgesagt ist, sie spricht durch diese Symbole Dinge aus, für die es in anderer Form und in anderer Sprache keinen Ausdruck gibt.

Ein bezeichnendes Wort verwendet der Schriftsteller und Essayist Żuławski hier für den Begriff des Symbols - die Synthese. Während in Hegels Ästhetik die symbolische Kunst als Entwicklungs-

---

50 Jerzy Żuławski: Znaczenie symbolizmu w sztuce. In: Programy i dyskusje liter. S. 418.

stufe vor der klassischen und der romantischen Kunst die Einheit von Idee und Gestalt nur erstreben kann, sie aber nie erreicht, wird diese Einheit im Symbolbegriff des Symbolismus postuliert. In widersprüchlichen Formulierungen versuchen die Künstler der besonderen Natur dieser Einheit, die sich in der symbolischen Aussage verwirklichen soll, nachzuspüren.

... das Wort "Synthese" deutet eher auf ein mechanisches Konglomerat als auf ein gewachsenes; das Wort "Symbol" aber weist mehr auf das Resultat einer organischen Vereinigung von etwas mit etwas anderem hin.<sup>51</sup>

Ehe sich Andrej Belyj in seinem umfangreichen Buch über den Symbolismus in mystische Spekulationen verliert, definiert er die symbolische Einheit genauer:

Die symbolische Einheit ist die Einheit von Form und Inhalt.<sup>52</sup>

Diesen Gedanken drückten viele Symbolisten mehr oder weniger deutlich aus und er führte zwangsläufig zu der Erkenntnis, daß alle Kunst symbolisch ist und es immer war. Belyj selbst fragt sich am Ende:

Worin liegt der Sinn des zeitgenössischen Symbolismus?  
Hat er uns Neues gebracht?  
Nichts.

... das Symbol ... ist das, was es ist.<sup>53</sup>

Zenon Przesmycki, der polnische Theoretiker des Symbolismus, betont ebenfalls die ursprüngliche Symbolkraft der Kunst:

Die große Kunst, die wesenhafte Kunst, die unsterbliche Kunst war und ist immer symbolisch...<sup>54</sup>

Er macht jedoch eine wichtige Unterscheidung zwischen dem genialen Instinkt der frühen Symbolkunst und der bewußten Gestaltung des modernen Künstlers. Dieser wurde angeregt durch das Beispiel "der mutigen Pioniere der Wissenschaft, die sich kühn in

---

51 Andrej Belyj: Simvolizm. München 1969. S. 67.

52 Ebd. S. 88.

53 Ebd. S. 143.

54 Zenon Przesmycki: O symbolu i symbolizmie. In: Programy i dyskusje liter. S. 389.

den Abgrund des Unbekannten stürzten, um die geheimnisvollen Erscheinungen des Todes, der Träume, Instinkte, der psychischen Kräfte zu erforschen".<sup>55</sup> Es ist also die bewußte Suche des modernen Künstlers nach Ausdrucksmitteln, mit denen er einer sich in abstrakte Begriffe auflösenden Welt in der Kunst neue Totalität entgegensetzen möchte. Bei dieser Suche wendet er sich zurück in die fernste Vergangenheit, wo am Beginn der menschlichen Kultur im Mythos Bild und Gedanke eins waren. Der moderne Mensch steht aber auf einer Bewußtseinsstufe, die ihm eine Rückkehr in die Anfänge des Denkens nicht mehr gestattet:

In der symbolischen Dichtung steckt sehr viel vom Wesen des alten Symbols, ja man darf so weit gehen zu sagen, daß nichts darinnen ist, was jenem fremd wäre, und doch ist zwischen beiden Erscheinungen ein Kernunterschied vorhanden...:

Das Symbol ist ein Geschöpf der Not, mangelnde Fähigkeit des Ausdrucks ist seine Wiege gewesen, mangelnde Erkenntnis säugt es, gehüllt ist es in ein unzureichendes Gewand - der Symbolismus aber, nicht nur der neuzeitliche, sucht geflissentlich ohne Not all jenes hervorzurufen, dessen wir, im Besitz geläuterter Begriffsbestimmung und einer vervollkommneten Sprache, nicht mehr bedürfen.<sup>56</sup>

Weil das Bedürfnis des symbolistischen Künstlers nach der symbolischen Aussage ein konstruiertes Bedürfnis ist, verführt es ihn nicht nur zu gewagten theoretischen Spekulationen, sondern verleiht auch seinen Werken ein Höchstmaß an Kalkül und Raffinement. Auch erklärt sich daraus der weitgesteckte Bedeutungshorizont des einzelnen Symbols, das zugleich individueller und allgemeiner ist, als die traditionellen Symbole. Die neu entdeckten Naturgesetze werden in die moderne Kunst einbezogen, denn "der Geist tritt uns als Naturgesetz entgegen:

Das Unorganische wird zum Symbol des Organischen, der Einzelne zum Symbol der Allgemeinheit, die Sage zum Symbol der Gegenwart, alles zum Symbol des Naturgesetzes...<sup>57</sup>

---

55 Ebd.

56 Max Schlesinger: Geschichte des Symbols. Ein Versuch. Berlin 1912. S. 430.

57 Conrad Alberti: "Milieu". In: Die literarische Moderne. (Hrsg. v. Gotthart Wunberg). Frankfurt 1971. S. 51.

Auffallend ist die Neigung der symbolistischen Künstler zur Personifikation. In der Malerei ist diese Vorliebe, Begriffe und Ideen durch die menschliche Gestalt auszudrücken, unübersehbar.<sup>58</sup> Neben Stuck, Böcklin, Moreau ist es Wyspiański's Zeitgenosse und Freund Jacek Malczewski, der in den realistischen und phantastischen Gestalten seiner Bilder alle Lebenserscheinungen, alle persönlichen und historischen Probleme darstellt. Bei Malczewski treffen wir die originelle Mischung von konkreter, realistischer Darstellung und eigenwilliger, dunkler Symbolik, die für viele polnische Dichter dieser Zeit ebenfalls charakteristisch war, in erster Linie für Wyspiański. Wenn Malczewski von den Symbolisten vor allem Gustav Klimt ablehnte, so wird deutlich, worin Wyspiański und Malczewski in der Distanzierung von der Kunst des Symbolismus übereinstimmen: Sie lehnen beide die Unverbindlichkeit einer rein ornamentalen Kunstform ab - das, was nur "leerer Klang und Farbe" bleibt. Beide fühlen sich, als Nachfolger Matejkos, als Gewissen der Nation, für die geistige Wiedergeburt und das historische Schicksal Polens verantwortlich. Dies veranlaßt sie, formale Probleme im Zusammenhang mit ihrer Funktion zu sehen. Die Auseinandersetzungen zwischen den Anhängern einer elitären Kunstauffassung und den Vertretern der "Ideologie der Tat" waren in Polen ungleich schärfer als im übrigen Europa. Konsequenz dieses vielfach diskutierten Widerspruches war es, daß sich bei Wyspiański die symbolistische Synthese von Form und Inhalt in der Einheit von Kunst und Leben darstellt. Diese Einheit findet im Drama ihren höchsten Ausdruck in einer

---

58 Noch einmal sei an Hegel erinnert, der die Gestalt des Menschen als einzige "für den Geist angemessene sinnliche Erscheinung" - als Ideal der Identität von Form und Inhalt - betrachtete. Allerdings erreicht für ihn nur die klassische Kunstform dieses Ideal.

Die Personifikation des Symbolismus vermittelt eine ganz andere Identität - die der psychischen Welt und der sinnlichen Erscheinung: "...wenn endlich alles Außen ganz Innen geworden und dieser neue Mensch ein vollkommenes Gleichnis der neuen Natur ist ... (H. Bahr: "Die Moderne". In: Die literarische Moderne. S. 54).

Personifikation - in Konrad, dem Dichter, Reformers und Revolutionär soll sich die Synthese von Kunst und Leben vollziehen.<sup>59</sup> Das neue Theater symbolisiert das freie Polen. Es erfolgt sowohl bei Malczewski als auch bei Wyspiański eine Ausweitung der Personifikation über die Allegorie hinaus in die Vieldeutigkeit des Symbols und hier handelt es sich wiederum um eine typische Stilerscheinung des Symbolismus.<sup>60</sup> Wie in der Malerei die traditionelle Allegorie als sinnliche Analogie eines bestimmten Begriffs oder fest umrissener Gedanken durch ein vieldeutiges symbolisches Bild ersetzt wird, tritt auch in der Dichtung an die Stelle der klar erkennbaren Personifikation eine mehrdeutige, suggestive Versinnbildlichung eines oft in seiner Bedeutung erweiterten Begriffs durch eine personhafte Gestalt. In diesen neuen, eigenwilligen, "privaten" Personifikationen wird ein neuer Mythos geschaffen, der oft über das Bewußtsein suggestiv an die alten Mythen anknüpft.

In der "Achilleis" wird der Tod nicht in Gestalt der Persephone, des Hades, des Charon oder der Moiren dargestellt, wie es der antike Stoff nahelegen würde, sondern in den Gestalten der Penthesilea und der Göttin Pallas Athene - eine willkürliche Wahl des Dichters. Nicht die Allegorie, d.h. die Personifikation des Todes strebt er an, sondern in den Figuren der Penthesilea und der Pallas Athene verkörpern sich die Todesgedanken des Helden, und der Tod, nicht als Ereignis, sondern als eine Seinsform des menschlichen Lebens, über die der Held reflek-

---

59 Letztlich sind auch die zahllosen Selbstdarstellungen Malczewskis nur - teilweise ironische - Variationen über das Thema Polen.

60 Zu dieser Thematik vgl. M. Podraza-Kwiatkowska: Symbolizm i symbolika w poezji M.P. S. 137 ff. Od alegorii do symbolu: "Postać" (Von der Allegorie zum Symbol: "Die Person").

tiert, wird zur *dramatis persona*.<sup>61</sup> Die "Nacht" in der VI. Szene der "Achilleis" ist nicht die mächtige Göttin, die Homer in der Ilias erwähnt - Wyspiański führt sie zu Ajas als ein junges Mädchen in Holzschuhen, die Tochter eines Fischers, die den griechischen Helden die Wäsche am Fluß wäscht. Hinter diesem realistischen Bild verbirgt sich eine schwer zu durchschauende Anspielung auf die Geheimnisse der Nacht und der Umnachtung und das scheinbar harmlose Gespräch des Mädchens mit dem Helden deutet ein Geheimnis an, das nicht gelöst wird, es sei denn durch den Kontext des ganzen Dramas, in dem die Nacht eine bedeutungsvolle Rolle spielt. Im engeren Sinn kann man hier nicht mehr von Personifikation sprechen. Die Tatsache jedoch, daß die Gedanken der Figuren nach außen projiziert werden, nicht in Worten, sondern in Bildern, nämlich wiederum in Figuren, trägt wesentlich zur epischen Erweiterung des Dramas bei. Nicht nur, daß die dramatischen Monologe aufgelöst werden,<sup>62</sup> vor allem kommt den bildhaften und erzählenden Elementen im Drama eine verstärkte Bedeutung zu.

Die Personifikationen sind das künstlerische Stilmittel, das die Literatur nicht - wie die damalige Theorie postulierte - der Musik annäherte, sondern der Malerei und der Skulptur.<sup>63</sup>

In der Musik findet die Literatur das nie erreichte Vorbild der völligen Identität von Form und Inhalt. Die Affinität von Wort und Bild aber stammt aus ihrer gemeinsamen Gebundenheit an die Mimesis. Die ursprüngliche enge Verbindung aller Künste - Wort,

---

61 Auf eine ähnliche Erscheinung in der Malerei weist M.P.-Kwiatkowska hin: Das bekannte Bild von Böcklin "Selbstbildnis mit fiedelndem Tod" weicht in seiner Darstellung von den traditionellen Totentanz-Bildern ab. Auch hier tritt der Tod nicht als Ereignis an den Künstler heran, sondern tritt gleichsam in die Gedanken des Künstlers ein, der aufmerksam der Musik lauscht.

62 Die Reduktion des inneren Monologs, bzw. seine Umwandlung in Bilder (in Form von *dramatis personae*) läßt sich in Wyspiańskis "Achilleis" deutlich erkennen: Chiron, Oneiros, Noc, Fale - alle repräsentieren geheime Gedanken oder Träume der Helden.

63 M. Podraza-Kwiatkowska: Symbolizm i symbolika w poezji. M.P. S. 145.

Bild und Musik zu einem symbolischen Ganzen verschmelzend - manifestiert sich im Theater. Die Semiotik nennt das Theater ein "Superzeichen"!<sup>64</sup> Dies drückt die umfassende Symbolfunktion des Theaters aus. Im Theater kann das Wort nicht nur die sinnliche Qualität der Musik für sich beanspruchen, sondern es begründet mit dem Bild zusammen eine Totalität, die an sich schon symbolischen Charakter hat.

So sehr im Symbolismus die Poesie die musikalischen und plastischen Elemente der Sprache einsetzte, um auf die "correspondance" aller sinnlichen Erscheinungen und ihrer seelisch-geistigen Entsprechungen hinzudeuten, so zögernd machte das Theater Gebrauch von den Möglichkeiten, in der Aufführung die symbolisch-mythische Qualität der Synthese von Wort, Bild und Musik zu entfalten. Zu sehr waren die Künstler von den neuen psychologischen Erkenntnissen fasziniert, um nicht dem Reiz zu erliegen, in erster Linie individuelle Probleme und seelische Verwicklungen auf der Bühne darzustellen. Dabei bedienten sich die Dramatiker meist nur einzelner symbolischer Bilder (Wildente) oder Handlungen. Maeterlinck allerdings gelang es - bezeichnenderweise in Stücken, die viel Märchenhaftes haben - die Seelenkräfte seiner Figuren in sinnliche Elemente zu transformieren. Aleksandr Blok geht schon einen Schritt weiter in seinem "Lied des Schicksals", das den Dichter und seine Entwicklung mit dem Schicksal Rußlands identifiziert. Zur vollen Wirkung kommt aber die Symbolkraft des Theaters erst nach dem Symbolismus im Monumentalen Theater, d.h. im epischen Theater, wo die Symbole auf das kollektive Bewußtsein einwirken sollen und ihre kommunikative Wirkung entfalten. Das epische Theater Bertolt Brechts ist im Hinblick auf die Korrespondenz mit einem großen Publikum aus allen Schichten konzipiert. Obwohl seine Texte den Zuschauer primär über ihren provozierenden Inhalt erreichen, spielen sinn-

---

64 Jarmila Hoensch: Das Schauspiel und seine Zeichen. Frankfurt 1977. S. 47.

liche Darstellungsmittel eine hervorragende Rolle und die Gesamtheit der Aufführung übermittelt symbolisch die Bedeutung und Idee der Stücke. Brechts Theater ist freilich kein symbolistisches Theater, aber es baut auf dem erweiterten Symbolbegriff der Epoche auf.

Für Wyspiański ist die enge Verbindung von Wort und Bild schon im doppelten Aspekt seines künstlerischen Wirkens begründet. Dabei handelt es sich nicht um eine Synthese von Wort und Bild, als füge er das eine zum andern, sondern um eine Transformation vom Bild ins Wort und vom Wort ins Bild. In vielen Fällen ("Akropolis" ist nur das Musterbeispiel) wird ein Bild durch den theatralischen Text in lebendige Bewegung versetzt - während es Bild bleibt, wird es doch zum Wort und in der vollkommenen Verschmelzung ist die intendierte Einheit von Form und Inhalt erreicht. In der "Achilleis" beschreitet Wyspiański den entgegengesetzten Weg - der dramatische Text wird ganz ins Bildhafte übersetzt, und oft erscheinen die einzelnen Szenen wie zu Bildern erstarrte Texte. Alle Information (unter Information wird hier nicht nur die Vermittlung einzelner Informationen verstanden, sondern die Aussage des ganzen Kunstwerks) wird dem Zuschauer gleichzeitig mit dem Text in Bildern vermittelt. Nur durch die symbolische Kraft sinnlich wahrnehmbarer Mittel kann die Einwirkung auf das Bewußtsein eines großen Publikums erreicht werden.

Denkt man an die Bilderwelt der Märchen und Sagen mit ihren Personifikationen, ihrer Geisterwelt und ihrer, dem logischen Denken nicht zugänglichen, Überzeugungskraft, so ist es nicht verwunderlich, daß Wyspiański zuerst nach Stoffen aus der Volkssage und den Märchen griff ("Wanda", "Legenda"), ehe er zu einer Mythologisierung der polnischen Geschichte überging. In der Welt von Märchen und Mythos ist jedes Bild für das Unterbewußtsein ein Symbol. In dieser Symbolwelt ist aber nie das unverbindlich Schöne Sinn und Zweck der Aussage, sondern Darstel-

lung, Erklärung und belehrende Sinndeutung des menschlichen Daseins.<sup>65</sup> In der "Achilleis" findet sich eben diese verbindliche Symbolwelt, deren Bilder Deutungen der menschlichen Geschichte und des menschlichen Schicksals sind. Die untrennbare Verschmelzung der theatralischen Mittel mit der Bedeutung des ganzen Stückes erinnert an die Intention der Symbolisten, Idee und Bild zur Einheit zu verbinden. Die Funktion dieser Symbolwelt als vereinigender Kraft für ein nationales Selbstbewußtsein weist aber über den Symbolismus hinaus in eine neue Epoche, die den Künstler aus der Verantwortlichkeit für seine Umwelt - die Gesellschaft - nicht mehr entläßt.<sup>66</sup>

Der moderne Künstler, der sich eine persönliche, erweiterte Symbolwelt erschafft, artikuliert ein Verlangen nach der Totalität eines Weltbildes, wie sie ihm im Mythos noch unversehrt erhalten scheint. Der neue Mythos allerdings wird durch den Künstler gedanklich konstruiert, seine multiperspektivische Betrachtungsweise fließt in seine Schöpfung ein und drückt ihr das Zeichen der Zeit, d.h. einer bestimmten Bewußtseinsstufe, auf.

### III.3. DER MYTHOS ALS VERFREMDUNG

In der Symbolwelt des Mythos ist die Identität von Idee und Bild noch unversehrt, d.h. im ursprünglichen Mythos stellt "das

---

65 Im Märchen findet sich auch dieses Nebeneinander von realistischer Schilderung und geheimnisvoller Bedeutung, das für die Poesie und Malerei der Młoda Polska so charakteristisch ist.

66 In der polnischen Literatur war der Künstler sich dieser Verantwortung schon immer bewußt. Bezeichnend ist die Rechtfertigung des künstlerischen Individualismus im polnischen symbolistischen Manifest von Górski:

"Ein großer Künstler ist der, der fern vom flüchtigen Lärm des Lebens sich über die Tiefe der eigenen Seele neigt und den Stimmen lauscht, die sich aus dieser Tiefe erheben. Denn der Grund dieser Seele ist wie der Grund eines vom Meer nahe gelegenen Sees, verbunden mit dem Meer der Gemeinschaft, mit der Seele seiner Nation, der Gesellschaft." (Programy i dyskusje liter. S. 120).

Bild die Sache nicht dar - es ist die Sache."<sup>67</sup> Das mythische Denken ist die ursprüngliche Form der ordnenden Tätigkeit des menschlichen Geistes; es verwandelt Angeschautes und Erfahrenes unmittelbar in Bilder, die Ideen sind. Das Denken des Menschen, das alle Stufen der geistigen Entwicklung in der Bildung von Begriffen durchlaufen hat, kann nicht mehr zur mythischen Anschauung zurückkehren. Der Rückgriff auf den Mythos durch den modernen Künstler und sein Versuch, in den symbolischen Ordnungen des mythischen Denkens eine Quelle der Inspiration zu entdecken, drückt eine Sehnsucht nach dem ganzheitlichen Erfassen der Wirklichkeit aus. Die Absicht des Künstlers, in die Bildwelt des Mythos, in eine sinnliche Erfahrungswelt und eine akasale Traumwelt jenseits rationaler Erkenntnis einzudringen wie in ein verlorenes Paradies, war nie so bewußt und stark ausgeprägt wie im Symbolismus und allen daraus hervorgegangenen Kunstrichtungen (z.B. dem Surrealismus). Aber ebenso wie die Symbolik des Symbolismus nicht archaisch war und meist sogar Traditionen verwarf, wie sie im höchsten Maße gewollt und individuell gefärbt war, so wird auch der ursprüngliche Mythos verwandelt durch ein verändertes geistiges Bewußtsein.

Das sinnliche Erlebnis wird durch die Erkenntnisse und Erfahrungen der modernen Psychologie reflektiert und sublimiert, das Unbewußte, aus dem der Mythos schöpft, ins Bewußtsein gehoben. Das "mythische Vorstellen", das als "polysynthetisch" bezeichnet wird,<sup>68</sup> wird ersetzt durch das multiperspektivische Vorstellen und Gestalten des modernen Künstlers. Aus dem Verhältnis der Kunst zum Symbol und des Symbols zum Mythos ergibt sich die Nähe des künstlerischen Schaffens zur Mythologie und die Beständigkeit, mit der die Kunst die mythischen Stoffe bewahrt und zu-

---

67 Ernst Cassirer: Philosophie der symbolischen Formen. 2. Teil: Das mythische Denken. Darmstadt 1977. S. 51.

68 Ebd. S. 60.

gleich verwandelt. Gerade im Symbolismus wird der Künstler als derjenige betrachtet, der noch den unmittelbaren Zugang zu der ihn umgebenden Welt hat; für ihn ist die Natur ein "Wald von Zeichen" - und Natur steht hier stellvertretend für die innere und äußere Lebenswelt. Während der Mythos aber aus einer als kosmische Totalität erfaßten Welt stammt, die aus dem Vielfältigen in ein Ganzes zusammenfließt, vermag der moderne Künstler diese Totalität nicht mehr ungebrochen herzustellen. Aus dem Ganzen, das immer mehr ist als seine Teile, sind in der Moderne unendlich viele Teile geworden, die die Grenzen eines geschlossenen Ganzen fortwährend durchbrechen.

Das Theater als Kultstätte, auf der sich der Mythos als religiöses Geschehen ereignete, wurde sehr bald zum Kunstraum, in dem der Mythos vermittelt werden sollte.<sup>69</sup> In den vom Christentum geprägten Jahrhunderten wurde der "heidnische" Mythos zurückgedrängt, beschnitten und "zivilisiert". In der Renaissance dient er vorwiegend der Illustration des neuentdeckten antiken Menschenbildes; die Klassik engt ihn ein in ihrem Streben nach Harmonie. Nach der Vorbereitung durch die Romantik eröffnet erst Nietzsche einen neuen unmittelbaren Zugang zum ursprünglichen Mythos. Letztlich machte er aber nur den Zwiespalt zwischen archaischem und modernem Lebens- und Weltgefühl bewußt. Zunächst noch zögernd, beispielsweise in Hofmannsthals Dramen ("Elektra", "Ödipus und die Sphinx"), fließt das moderne Bewußtsein, die Psychologie des Unbewußten und das gesellschaftliche Problembewußtsein, in die Gestaltung der antiken mythischen Stoffe auf der Bühne ein. In der Moderne (Sartre, Anouilh, O'Neill) wird der Mythos als Mittel zur Verfremdung benützt und seines religiösen Gehalts fast völlig beraubt. Trotzdem gibt es einen zentralen Punkt, in dem sich der ursprüngliche Mythos mit

---

69 "...(denn so muß man die Mythologie verstehen; als sie keine Religion mehr war, wurde sie Kunst)... "Christoph Trilse: Antike und Theater heute. Berlin 1975. S. 87.

seiner "Perversion" in der modernen Kunst trifft: im Mythos vereinigt sich das individuelle Bewußtsein mit dem kollektiven Bewußtsein. Von allen Kunstformen eignet sich das Theater am besten, die ursprüngliche Kommunikation wiederherzustellen und die Kunst dem Kultus wieder anzunähern, in dem die Masse des Volkes Gemeinsamkeit erfuhr.<sup>70</sup> Dies hatte Richard Wagner klar erkannt und - was aus der historischen Situation zu erklären ist - den Schwerpunkt von der Rezeption des antiken Mythos auf die Wiederbelebung des nationalen Mythos verlagert. Wichtig ist das Element der Kommunikation im monumentalen, mythischen Theater.

Aus der Tendenz des Symbolismus, die Kunst zum Absoluten zu erheben und aus der starken Abgrenzung gegen den Naturalismus und seine Zweckkunst erwachsen zunächst Dekadenz und Hermetismus, Esoterik und Manierismus. Aber bald wird eine andere Tendenz sichtbar - der Künstler will sich einer Gesamtheit (dem Volk, der Nation, ja allen Menschen und d.h. nicht mehr einer bestimmten Schicht) mitteilen. In der Kommunikation, die bis zur Identifikation reicht, werden neue Möglichkeiten der zukünftigen Kunst gesehen. So können Bloks Bemerkungen über das Volkstheater als Theater der Zukunft verstanden werden<sup>71</sup>, so läßt sich Wyspiańskis Idee einer Identität von Kunst und Leben deuten. In diese Richtung weist auch J.Mukařowski's Definition der modernen Kunst:

Die moderne Kunst beginnt für uns ... an der Grenzscheide des realistisch-naturalistischen Zeitabschnittes und des Symbolismus in der Literatur sowie des Impressionismus und

---

70 Vgl. die Ausführungen von J. West über den russischen Symbolisten V.Ivanov: "Communication does not consist for Ivanov in the monologue, nor even in the dialogue; true communication involves participation in a common activity, which is variously described as "recollection of a common part", as "chorus", "dityramb", or simple as "myth". J.West: Russian Symbolism. London 1970. S. 75 f.

71 Zu dieser Thematik vgl. Dietrich Wörn: Aleksandr Bloks Drama Pesnja sud'by. München 1974. S. 236-266.

der nachimpressionistischen Kunst in der Malerei. Gemeinsames Zeichen des an dieser zweifachen Grenzscheide einsetzenden Entwicklungsabschnittes ist die Verdrängung oder - wenn man so will - der Zerfall des Individuums.<sup>72</sup>

Einen Hinweis auf die Funktion des Mythos in der modernen Welt kann man in der paradox erscheinenden Formulierung Mukařowskýs sehen, daß gerade in der größtmöglichen Entfernung des absoluten Kunstwerkes von der empirischen Wirklichkeit - in der äußersten Objektivierung - Werte sichtbar gemacht werden können, die für alle Menschen ohne Unterschied der Zeit, des Ortes und des sozialen Milieus gelten würden.<sup>73</sup>

Die Distanzierung der Kunst von der empirischen Wirklichkeit - in der symbolistischen Malerei einerseits ausgedrückt durch die Einbeziehung von Fabel- und Traumwesen in die reale Lebenswelt, andererseits durch den Rückzug in eine ornamentale Darstellung, die zugleich primitiv und abstrakt ist - erfolgt auch in der Literatur durch eine Deformierung der Wirklichkeit.<sup>74</sup>

Je weiter sich das Theater von der Illusionsbühne entfernt, umso mehr werden auch hier die neuen Mechanismen einer distanzschaffenden Deformierung sichtbar. In der Erschaffung neuer Mythen, wie dem Mythos des Sexus (Strindberg, Wedekind, Przybyszewski) und der Wiederentdeckung des antiken Mythos als Mittel zur Darstellung existentieller Lebensprobleme (Sartre, Anouilh), wird der verfremdende Charakter des Mythos offenbar: im extremen "Anderssein" wird das Gewohnte neu ins Bewußtsein gehoben. Durch Bertolt Brechts episches Theater wurde der Begriff der Verfremdung für das moderne Theater zu einem allgemein gebräuchlichen Terminus, der die Distanz zwischen dem Dar-

---

72 Jan Mukařowský: Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik. München 1974. S. 207.

Dazu auch: Erich Kahler: Untergang und Übergang der epischen Kunstform. S. 10 ff.

73 J. Mukařowský ebd. S. 208.

74 Bei James Joyce erfährt die Wirklichkeit eine Deformierung durch ihre Verlegung in den inneren Bewußtseinsprozeß. Vgl. auch bei Gombrowicz die Deformation als wesentliches Moment der menschlichen Erfahrung und der künstlerischen Darstellung.

gestellten und seiner Bedeutung auf der Bühne ausdrückt.<sup>75</sup> Der Mythos als das Fernliegende im historischen Sinn und das Nahe-liegende für das allgemeine Bewußtsein kann auch bei Brecht zu einem Mittel der Verfremdung werden.<sup>76</sup> Brecht hat versucht, die verbindenden Linien zwischen Mythos und Gegenwartswelt auf reale historische Bezüge zu reduzieren. Aber seine Mittel - das märchenhaft vereinfachende Pathos der Sprache, die Einbeziehung mythischer Vorstellungen (z.B. Totenrichter, Unterwelt im "Verhör des Lukullus") und symbolisierende Techniken (z.B. die Verlebendigung des steinernen Frieses im "Lukullus", die an Wyspiański's Beseelung von Kunstwerken in "Akropolis" erinnert) greifen hinaus über diesen selbstgesteckten Rahmen. Es ergäbe sich eine unüberwindliche Diskrepanz zwischen dem Anspruch auf breite Wirkung im Publikum und der Verwendung traditioneller historischer und mythologischer Anspielungen, die an eine bestimmte Bildung gebunden sind, wenn nicht die Verfremdung im Fremdartigen, scheinbar Unbekannten das Bekannte zur Darstellung brächte. Brechts theoretische Forderung, daß im Theater der Verfremdung das Veränderliche und Veränderbare gezeigt werden müsse, durchkreuzt er selbst in der Praxis. Das Veränderliche kann er nur am Unveränderlichen messen, das Zeitliche am Zeitlosen. Verstanden wird das Bleibende: das gerechte Urteil der Totenrichter, die ewigen Leiden des Krieges, das Irrationale wahrer Mutterliebe. Das antike "exemplum" eignet sich nicht "wegen der Klassizität, die es erreicht hat", wie Peter Witzmann meint, zur Demonstration im epischen Lehrtheater, sondern weil es als exemplum unbegrenzt wiederholbar und

---

75 Brecht hat den Ausdruck "Verfremdung" (ostraneniye) von dem russischen Formalisten V. Šklovskij übernommen. Näheres dazu in: H.E. Holthusen: "Dramaturgie der Verfremdung." S. 522.

76 P. Witzmann befaßt sich mit der "Antiken Tradition im Werk Bertolt Brechts". Leider geht er von einem beschränkten, streng marxistischen Denkansatz aus. Er erkennt aber immerhin auch die Bedeutung der Verfremdung durch den Mythos: "Brecht erzielt so eine doppelte Verfremdung, die der Gegenwart durch die historische Distanz, durch das historische Exempel, und die alter Ideologien durch aktuelle Bezüge". S. 48 f.

allgemein verständlich bleibt in jeder zeitgebundenen Auslegung und Verwandlung.

Wyspiańskis Dramen gehören alle dem mythischen Theater, oder wie Zbigniew Osiński es nennt, dem "Theater des Dionysos", an. Noch ehe er auf den antiken Mythos zurückgriff, entdeckte der Künstler, zweifellos von Richard Wagner angeregt, die nationalen Mythen. Die Stücke "Legenda" und später "Wesele" leben ganz aus diesem nationalen Mythos. Sind es in "Legenda" die vorhistorischen Sagen und Märchen, so wird in "Wesele" die historische Vergangenheit vom Dichter in Mythos verwandelt: im Bewußtsein der Personen des Stücks haben die historischen Gestalten schon mythischen Charakter angenommen und sind zu Symbolen verschiedener Wandlungen des nationalen Bewußtseins geworden. Nach außen treten sie aber als Bilder in den dramatis personae und ihren Gesten, Tänzchen und Liedern. Dem monumentalen Theater ist die Rolle der Darstellung des nationalen Mythos zugeordnet. Da der Mythos als kultisches Ereignis nicht mehr nachvollziehbar ist, wird er auch bei Wyspiański als verfremdendes Element zum bewußten Mittel künstlerischer Gestaltung. Durch die "Pforte der Kunst" sollte der Zugang zum gemeinsamen Bewußtsein der Nation über den gemeinsamen, alle verbindenden Urgrund des nationalen Mythos gefunden werden. Im damaligen Krakau, wo die Aristokratie und die Kirche den Ton angaben und wo eine erstickende Atmosphäre von politischer Indifferenz und Prüderie herrschte, war Wyspiańskis hohes Ziel unerreichbar.<sup>77</sup> Das Publikum war nicht vorbereitet auf das teatr ogromny, das gemeinsame Bewußtsein aller Schichten mußte erst geweckt werden. Konnte sich in Krakau auch mehr künstlerische Aktivität entfalten als anderswo im geteilten Polen dieser Zeit, so war doch in dieser pro-

---

77 Ein bezeichnendes Licht auf die Engstirnigkeit der geistlichen Auftraggeber des Malers W. wirft eine Episode aus den 90er Jahren. Wyspiańskis Skizzen für die Ausgestaltung der Franziskanerkirche zeigten die kleinen Engel in Gestalt armer Stadtkinder mit zerrissenen Kleidern und Schuhen. Die Patres wiesen den Entwurf entrüstet zurück. Hier gab es kein Bewußtsein irgendeiner Gemeinsamkeit zwischen den verschiedenen Schichten.

vinziellen Enge kein Platz für Monumentales. Weil aber der Mythos immer zum Gewaltigen, Großen, Umfassenden strebt, wuchsen unter den Händen Wyspiańskis alle seine Themen ins Gewaltige und Exemplarische, sei es eine Bauernhochzeit, seien es Vorfälle aus dem polnischen Dorf, das noch in finsterem Aberglauben befangen war (Klątwa), sei es der Novemberaufstand von 1931. Wenn Wyspiański auch nicht die unmittelbare Einflußnahme auf die Bildung oder Stärkung eines gemeinsamen nationalen Bewußtseins gelang, so hat sein Werk doch die Präsenz Polens in der abendländischen Kultur nachdrücklich manifestiert. Ein unübersehbares Element in fast allen seinen Dramen ist die Verknüpfung der polnischen Geschichte und Gegenwart mit der großen abendländischen Tradition. In den historischen und mythischen Gestalten aus der Antike, aus Heidentum und Christentum ragt die kulturelle Tradition aus der Vergangenheit in die Gegenwart, aus dem großen Kreis des Abendlandes hineingetragen in die Begrenztheit und Enge einer geteilten Nation, um ihre Träume von alter Größe wach zu halten.

Im Verlauf seines Schaffens gelang es Wyspiański zusehends, die Thematik seiner Stücke ins Universelle auszuweiten. Ihm, der wie Brecht ein Kenner und Verehrer der Antike war, bot sich im antiken Mythos ein Mittel dar, Gedanken und Probleme der Gegenwart verfremdend ins allgemein Gültige zu erheben. Die Symbolwelt des Mythos beweist ihre alte Kraft neu, indem sie vom Zufälligen, Individuellen, von Geschichte, Zeit und Raum abstrahiert und die Bilder liefert, die von allen Menschen verstanden werden können.

Das Theater nach dem ersten und nach dem zweiten Weltkrieg zeigte Tendenzen, im Rückgriff auf den Mythos, ein gemeinsames Bewußtsein zu restituieren, das verloren war. Die Aufwertung von Wagners Musikdrama im Dritten Reich und die monumentalen Massentheater unmittelbar nach der russischen Revolution, beweisen, wie sehr sich politische Systeme der gemeinschaftsbildenden Kraft des Massentheaters bewußt sind. Sie kann auch durch

moderne Medien kaum ersetzt werden, da dieses Theater immer zum gemeinsamen Erlebnis tendiert (ein Relikt der ursprünglichen Funktion des kultischen Theaters). Selbst für Brecht, der die Distanz des Publikums zum Stück für die Wirksamkeit seines Lehrtheaters als Grundvoraussetzung ansah, hatte die Kommunikation und das gemeinsame sinnliche Erlebnis der Aufführung vorrangige Bedeutung.

Wyspiańskis Konzeption des teatr ogromny erwuchs in seinen Intentionen klar erkennbar aus der historischen Ausnahmesituation Polens. Seine Wirksamkeit, zusätzlich behindert durch die technische Unvollkommenheit des Theaters und durch das Unverständnis der Zeitgenossen, war gerade durch diese Ausnahmesituation nur gering. Aber die künstlerische Größe und die Kühnheit der formalen Ideen überdauerte und überragte das ideologische Konzept, das ohnehin eher vage war, jedenfalls von keinen klaren politischen Vorstellungen getragen. Wyspiański fand zwar zu seinen Lebzeiten noch Anerkennung. In der Aufführung von "We-sele" gelang es ihm, eine Vorstellung davon zu vermitteln, was die Funktion des nationalen Mythos sein könnte, und das Publikum des Krakauer Theaters - in dieser Tragikomödie ebenso pathetisch erhöht wie grimmig verspottet - ahnte den hohen Anspruch des Kunstwerks. Aber erst Leon Schillers große Aufführungen in den zwanziger Jahren und die Neuinszenierungen der Stücke Wyspiańskis in den letzten Jahrzehnten werden dem modernen epischen Konzept des monumentalen Theaters gerecht, das den späten Stücken des Autors, in erster Linie der "Achilleis" zugrundeliegt.

Das Theater des zwanzigsten Jahrhunderts hat sich nicht auf eine bestimmte Form festlegen lassen. Aber wesentliche Züge des epischen Theaters wurden allgemein übernommen: Verfremdung, Akausalität, multiperspektivische Betrachtungsweise, die Tendenz zum Gesamtkunstwerk. Dies alles bestimmt heute weitgehend die theatralischen Experimente. Vor allem die starke sinnliche Repräsentanz des modernen Theaters, das Streben, die Ideen der Stücke durch die Gesamtheit der Gestaltungsmittel auszudrücken, ist charakteristisch für das moderne Theater insgesamt. Der Aus-

gangspunkt für diese Entwicklung liegt in den Reformen des Theaters um die Jahrhundertwende. 1906 schrieb Edouard Schuré sein Buch über Richard Wagner. Darin unterscheidet er zwei Grundformen des Dramas und nennt sie "le drame idéal dans le mythe" und "le drame réel dans l'histoire".<sup>78</sup> Zbigniew Osiński widmet in seinem Buch dem modernen polnischen mythischen Theater ein ganzes Kapitel. Er stellt dem "intellektuellen Theater" das "mythische Theater" gegenüber:

Das "mythische Theater" ist eine Kunst von universalen Bestrebungen; das heißt, daß es sich an möglichst viele Menschen wenden will, unabhängig von ihrer Nationalität und ihrem Kulturkreis. Im Ablauf des modernen theatralischen Rituals wird die Barriere der Unverständlichkeit einer Wort-Sprache sozusagen aufgehoben. Auf jeden Fall ist sie nicht am wesentlichsten; der Prozeß der Kommunikation und des Verstehens betrifft nämlich die ganze Situation und symbolische Struktur des Werkes und nicht nur - die Worte. Dieses Theater erinnert uns dabei unablässig daran, daß der eigentliche Gegenstand der Kunst das menschliche Wesen und seine schöpferischen Möglichkeiten sind.<sup>79</sup>

Vom Theater Wyspiańskis, ideal verwirklicht in den Aufführungen des "Polski Teatr Monumentalny" unter Leon Schiller, bis zu dem Teil des modernen polnischen Theaters (Osiński nennt Grotowski und Świnarski), für den "die schöpferische Konfrontation mit dem Mythos zur Quelle der Inspiration wird", führt eine klare Verbindungslinie. Wyspiański hat für das moderne polnische Theater einen Weg gezeigt, über die verfremdende Wirkung des Mythos zum Bewußtsein des modernen Zuschauers durchzudringen und in der epischen Konzeption des Theaters als Gesamtkunstwerk immer wieder neue Möglichkeiten einer Interpretation der Lebenswelt zu entdecken.

---

78 Edouard Schuré: Le drame musical. Paris 1906. S. 279.

79 Z. Osiński: Teatr Dionizosa. S. 329 f.

## RESUMEE

Die "Achilleis" ist ein Spätwerk Wyspiańskis, soweit man bei dem frühen Tod des Dichters davon sprechen kann. An diesem szenischen Werk werden bestimmte Intentionen und formale Tendenzen sichtbar, die ihm eine zentrale Stellung im Gesamtwerk Wyspiańskis zuweisen. Grundsätzliche Strukturen, die sich mehr oder weniger ausgeprägt auch in den anderen Dramen finden lassen, treten im Aufbau und in der gedanklichen Konzeption der "Achilleis" deutlich hervor. Es ist dies einerseits die epische Bauform, die, ebenso wie bei Brecht, nicht Mangel an Geschlossenheit bedeutet, sondern nur Ausweitung der szenischen Möglichkeiten und strukturelle Vielschichtigkeit durch die multiperspektivische Gestaltung. Andererseits ist es der Versuch, dem Theater die Funktion eines Kommunikationszentrums zurückzugeben: die Bühne soll Tribunal sein, auf dem das Gewissen der Nation geprüft wird, und Kultstätte, auf der über den Mythos in vielfältiger Gestalt auf das Bewußtsein der Zuschauer eingewirkt wird. Im idealen Theater wäre für Wyspiański die Identifikation von Kunst und Leben erreicht.

Es hat sich gezeigt, daß es gemeinsame Tendenzen und gemeinsame formale Experimente im Werk Wyspiańskis und Bertolt Brechts gibt. Gemeinsam ist ihnen vor allem die Verknüpfung ihrer Theateridee mit dem Gedanken des Gesamtkunstwerks; gemeinsam sind ihnen auch einzelne Mittel, mit denen sie diese Idee zu verwirklichen suchen. Diese Gemeinsamkeiten nehmen aber weder dem einen noch dem andern Werk etwas von seiner Originalität und Außergewöhnlichkeit. Es war nicht die Absicht dieser Arbeit, Wyspiański als einen "frühen Brecht" zu charakterisieren oder die Originalität von Brechts Ideen in Frage zu stellen.<sup>80</sup> Es sollte aber deutlich gemacht werden,

---

80 Brecht kannte Wyspiański vielleicht aus Erzählungen Schillers. Er las "Wesele" in englischer Übersetzung und beschäftigte sich mit den Möglichkeiten einer Aufführung. Vgl. R. Szydłowski: Wyspiański i Brecht. In: "Życie literackie" 1975, 10. S. 4 u. 11.

wie behutsam die Literaturwissenschaft mit der zeitlichen und poetologischen Kategorisierung umgehen sollte, wenn sie nicht die Gesamtheit der literarischen Erscheinungen einer Epoche in Betracht zieht oder ziehen kann.

Wyspiańskis Werk ist in seiner Zeit eigenständig. Seine Gedanken über das monumentale Theater stehen zwar in der Tradition Richard Wagners und der polnischen Romantik, die Darstellungsmittel, die er in verschiedenen Werken zu immer wieder neuen Experimenten einsetzt, sind aber eben durch die Art und Weise ihres Einsatzes originell und nehmen spätere Elemente des modernen Theaters vorweg. Trotzdem kann man Wyspiańskis Dramen als Schöpfungen ihrer Zeit betrachten, der Epoche des Symbolismus, in der die Vielfalt der künstlerischen Ideen, ihre Widersprüchlichkeit und die Freude am Experiment wesentliche Merkmale des künstlerischen Schaffens waren. Aus dieser Vielfalt leiten sich die unterschiedlichen Richtungen der modernen Kunst her.

Die vorliegende Arbeit konnte von ihrer Intention und ihrem Umfang her nur einige Aspekte des vielschichtigen dramatischen Werkes von Wyspiański behandeln. Sie möchte in erster Linie eine Anregung für die Slavisten sein, dieses Werk kennenzulernen und in weiterer gemeinsamer Bemühung für die allgemeine Literaturwissenschaft zu erschließen. Dazu wäre es vor allem wünschenswert, die von Wilhelm Feldman 1918 begonnene deutsche Gesamtausgabe zu vollenden. Nicht nur die Dramen, sondern ebenso die Hamletstudie könnten auch für die anderen Philologien interessant sein. Für die Symbolismusforschung würde eine Übersetzung solch grundlegender Arbeiten wie M. Podraza-Kwiatkowskas "Symbolika i symbolizm w poezji Młodej Polski" oder der "Programy i dyskusje literackie okresu M.P." eine Anregung und Erweiterung der Gesichtspunkte bedeuten.

Aus der Tatsache, daß die Dramen Wyspiańskis in Polen immer wieder neu inszeniert werden, kann man ersehen, daß sich ihre Lebendigkeit nicht erschöpft hat und daß ihre Interpretation auch für den modernen Regisseur eine reizvolle Aufgabe ist. Bei einer weiteren Beschäftigung mit den Stücken Wyspiańskis wäre stets anzustreben, die Dramenforschung mit der Theaterwissenschaft zu koordinieren, da das dramatische Werk Wyspiańskis als theatralisches Gesamtkunstwerk keine Trennung der beiden Aspekte zuläßt.

## A N N E X

## ORIGINALTEXTE DER POLNISCHEM UND RUSSISCHEM ZITATE

## I.1. Anm. 24

O sovremennom sostojanii russkogo simvolizma.  
 Okean - moe serdce, vse v nem ravno volšebno: Ja ne različaju  
 žizni, sna i smerti, etogo mira i inych mirov /mgnoven'e,  
 ostanovis'!/. Inače govorja, ja uže sdelal sobstvennuju žizn  
 iskusstvom /tendencija, prochodjaščaja očen jarko čerez vse  
 evropejskoe dekadentstvo/.

## I.1. Anm. 27

Vposledstvi...ja ponjal, čto v raznyh koncach mira, v silu  
 nevedomyh nam uslovij raznye ljudi, v raznyh oblastjach, z  
 raznyh storon iščut v iskusstve odnich i tech že očerednyh,  
 estestvenno narozdajuščichsja tvorčeskich principov.

## I.1. Anm. 28

On, kak i ja, stal nenavidet' teatral'nuju dekoraciju: Nužen  
 bolee prostoj fon dlja aktëra, iz kotorogo, odnako, možno bylo  
 by izvlekat' bezkonečnoe količestvo nastroenij, s pomoščju  
 sočetanija linij, svetovyh pjaten i proč.

## I.1. Anm. 29

On govoril o toj nesomnennoj istine, čto na scene trebuetsja  
 skulptura, architektura i predmety o trech izmerenijach.

## I.1. Anm. 38

Postulat bowiem nierozłączności idei i obrazu w symbolu nasuwa  
 na myśl problem szerszy: mianowicie nierozłączność treści i  
 formy w dziele literackim.

## I.1. Anm. 39. Siehe III.2. Anm. 49.

## I.2. Anm. 40

Publiczność odpowiadała na to najczystszyhm patriotyzmem inkas-  
 kim.

## I.2. Anm. 43

Nie dostawały się jednak na scenę - lub tylko śmiertelnie  
 poranione - ponieważ cenzura wyłączała z obiegu całe grupy  
 zagadnień, takich jak położenie chłopów i miejskiego proleta-  
 riatu, asymilacja żydów, mniejszość niemiecka w Królewstwie i  
 germanizacja Poznańskiego, etyczna odrębność Polaków, przesz-  
 łość i charakter polskiej kultury.

## I.2. Anm. 58

A czy ty, czytając jaką książkę, nie zasłaniałeś sobie oczu i nie rzucałeś książkę o ziemię i czy tą książką nie była Historia Polski?...

Zapytujecie, gdzie jest nasz "czyn bohaterski"? I jakimże prawem stawiacie nam to pytanie? I któż to pyta nas o to? Czy to nie przedstawiciele tego społeczeństwa, co wydało "Tekę Stańczyka" i teorię trójlojalności? Czy to nie ci, co patrzyli obojętnie na to, jak nas wychowano w szkołach bez żadnego patriotizmu?!

## I.2. Anm. 61

- a jeśli zwracamy baczną uwagę na Zachód, to czynimy to tak, jak to czynią inne narody: bierzemy z ich literatury to, co może mieć dla nas pożytek, a co nam jest obce i szkodliwe, odrzucamy jak wyciśniętą cytrynę. I tego właśnie żądamy od sztuki naszej, aby była polską...

## I.2. Anm. 64

Sztuka wielka, sztuka istotna, sztuka nieśmiertelna była i jest zawsze symboliczną...

## I.2. Anm. 69

...błyszczą stalowe kotły, wrą tłoki. Mrok - przeraźliwie jasno, gdy roztworzą piece, wtedy widać maszynistów, palaczy, majtków, żołnierzy, którzy czytają broszurę.

## I.2. Anm. 72

Miciński pisał dla własnej sceny, dla teatru, który istniał tylko w jego wyobraźni, który miał być "świątynią" jego mistycznej filozofii i jednocześnie trybuną, skąd mógłby głosić własne poglądy historiozoficzne i polityczne. Zarazem miał to być teatr zrywający z konwencją pudełkowej sceny tradycyjnego teatru mieszczańskiego.

## I.3. Anm. 73

Romantyzm, barok, antyk, symbolizm, wreszcie ekspresjonizm - a także swoista antycypacja sztuki nowoczesnej w ogóle - oto wielki galimatias. Niesłusznie posądzalibyśmy krytyków, zawsze żadnych epitetów, że galimatias ów jest ich dziełem, sprawcą jest sam Wyspiański.

## I.3. Anm. 78

Bywał on bowiem - poprzez wymowę formy - już to łagodny, liryczny, już to gwałtowny, drapieżny. Subtelny i brutalny, wyrafinowany i wulgarny ...

Chwalono go za realizm, za wierne, "prawdziwe" odtwarzanie ludzi i rzeczy, a później chwalono za odchodzenie od tegoż realizmu w sferę fantastyki.

## I.3. Anm. 85

Mistrz słowa nie powinien by jednak kaleczyć wiersza, drwić sobie z gramatyki, z eufonii, z poetyckiego obrazowania.

## I.4. Anm. 97

U stóp Wawelu miał ojciec pracownię,  
wielką izbę białą wysklepioną,  
żyjącą figur zmarłych wielkim tłumem,  
tam chłopiec mały chodziłem, co czułem,  
to później w kształty mej sztuki zakułem.

## I.4. Anm. 113

Antyczne motywy były dla Wyspiańskiego narzędziem poznania artystycznego, przy pomocy którego docierał zarówno do podświadomości życia jednostkowego, jak i do nadświadomości życia zbiorowego. Odległa od jego zainteresowań była pośrednia stręfa - potocznej psychologii i naturalistycznej estetyki. Tą właśnie drogą, którą on wybrał, poszedł w następnych dziesięcioleciach dramat europejski.

## I.4. Anm. 130

Ale zawsze miał w myśli rzeczywistość, w wyobraźni rzeczywistość i ludzie jego dramatu obracali się w jego wyobraźni na terenie rzeczywistym, Szekspirowi dobrze, doskonale znanym.

## I.4. Anm. 132

Chciał przedstawić rzecz, z której się już podśmiewano wśród publiki - w sytuacji zgoła nowej. - Chciał zaplątać tę rzecz tak w tragizm głównej sztuki, żeby przy zachowaniu wszystkich cech jej śmieszności, śmieszna nie była.

## I.4. Anm. 137

Architektura, Malarstwo i Dramat w jedność spojone ujawniające zmysłom widzów, ŚWIATU I DUCHOWI WIEKU POSTAĆ ICH I PIĘTNO.

## I.4. Anm. 141

Nienawidzę - więc daru przyjąć nie mogę, jako daru.

## I.4. Anm. 143

Albo się jest artystą bezwiednie - pisze - i idzie wciąż tą bezwiedną drogą, albo się to robi z samowiedzą i postępuje się wciąż z tą samowiedzą, kontrolując swój każdy krok i ruch, każdą myśl... aby nareszcie znaleźć dla siebie miejsce.

## I.4. Anm. 144.

Powiniennem pozostać... żadne Włochy, żadna Szwajcaria, żadne nic, tylko kraj i mam tu wszystko i znajdę sobie wszystko.

## I.4. Anm. 149

...pered licom bliżajšego buduščego, v ktorom edinstvenno real'nym i imejuščim počvu učreždeniem po časti teatra budet narodnyj teatr. ...čto narod sposoben vosprinimat'i cenit' imenno tot pafos vysokoj dramy i tragedii...i vysokoj komedii, kotoryj bolee ne voodušeavljaet sovremennuju teatral'nuju publiku, no o ktorom mečtajut peredovye ljudi epochi.

## II.1. Anm. 28

Nie chodzi tu tylko o analizę uwag inscenizacyjnych, ale o zbadanie elementów kształtu teatralnego utworu, zawartych w samym tekście: organizacje przestrzeni w dramacie, czasu skracanego i wzdłużanego na pewnych odcinkach, o postaci na tle tej przestrzeni i czasu, o ich ruch, mimikę, gest, rolę słowa jako elementu dźwięku oraz czynnika napięcia, komunikację przeżyć i różnych znaczeń utworu, pauzy, chwile milczenia, puste sceny, gdzie mówi sama sceneria. Tego rodzaju sprawy wypełniają pojęcie wizji teatralnej czy kształtu teatralnego.

## II.1. Anm. 29

"Muszę mieć do dyspozycji scenę, bez tego trudno napisać dramat żywy i jest rzeczą bardzo niefortunną, że Słowacki nie rozporządzał choćby tylko jakąś amatorską sceną - wielka to szkoda dla literatury."

## II.1. Anm. 31

To go zawieść musi w konsekwencjach na deski sceniczne, do teatru jako do syntezy sztuk w usługach dramatycznego wyrazu.

## II.1. Anm. 32

Dramat Wyspiańskiego jest pierwszym i jedynym na świecie, w którym wartości plastyczne zespalają się nierozzerwalnie z całokształtem dzieła. Każdy sprzęt ustawiony przez Wyspiańskiego na scenie ma znaczenie równorzędne ze słowem.

## II.1. Anm. 33

Bardzo szybko bowiem Wyspiańskiemu nie wystarcza pierwotny schemat: właściwy twór literacki wyposażony w szeroki komentarz inscenizacji. Zamiast dwu porządków, literatury i teatru, chce stworzyć jeden porządek...

## II.3. Anm. 48

...a nawet stara się podkreślić związek dramatu z utworem Homera.

## II.4. Anm. 67

Nie tak to łatwo ująć tę całą sprawę w jakąś architekturę pewną

## II.4. Anm. 68

W architekturze stworzyłem monument ludowej sztuce, skoro po raz pierwszy sztuka budowę wzięła na instrument poetyckiego kunsztu...

## II.5. Anm. 84

Historia jest więc ciągle obecna w dramatach Wyspiańskiego, ale nie jako anegdota o pewnych konkretnie zaszłych wydarzeniach, nadających się do takiego czy innego "opowiedzenia". Dramaty te ogarniają utrwalone w pamięci zbiorowej i w sztuce wyobrażenia dziejowych wydarzeń...

## II.6. Anm. 101

Kto wyperswaduje widzowi w teatrze i wmówi w niego, że przed chwilą była noc, a teraz znów jest dzień - a za chwilą znowu będzie noc, a potem znowu będzie dzień?

## II.6. Anm. 102

...i logika myślenia tych tam na scenie oczywiście inna będzie w dzień, a inna w noc...

## II.7. Anm. 122

Sam człowiek stwarza wolność i niewolę -  
Co sam zawiązał w czyn - myślą rozwiąże.

## II.7. Anm. 125

W "sztucznym dramacie" występują "sztuczne" osoby. Postacie sceniczne Wyspiańskiego są tylko w pewnym wymiarze ludzmi, w innym są motywami wizji scenicznej. Opięte w gorset stylizacji, poddane rytmowi, w jaki wyposażył autor ich własny gest, ruch i słowo, skrepowane rygorami nadrzędnej rytmicznej i plastycznej kompozycji sztuki, mają w sobie coś z lalek.

## II.7. Anm. 127

...jak gdyby nawet jedna i ta sama postać była coraz to nowym kształtem z ducha poety zdętym.

## II.8. Anm. 137

...dźwiękowe własności słowa "teatralnie wypowiedzianego" mogą się stawać nośnikami znaczeń.

## II.8. Anm. 142

Wszyscy, od pana do chudopachołka, bez względu na majątek, urodzenie, stopień wykształcenia i lata wieku swego, wszyscy ulegliśmy hipnozie autora.

## II.8. Anm. 147

Sam wystawił barierę, która najskuteczniej dzieli go od dzisiejszej publiczności: zlekceważył język.

## II.9. Anm. 154

Idziesz przez świat i światu dajesz kształt przez twoje czyny.  
Spójrz w świat, we świata kształt, a ujrysz twoje winy.  
Kiedyś ty posiał fałsz i fałszem zdobył sławę,  
tam najdziesz kłamstwa cześć i imię w czci plugawe.

## II.9. Anm. 158

A kiedyś może, kiedyś jeszcze  
gdy mi się sprzykrzy leżeć,  
rozburzę dom ten, gdzie się mieszcę  
i w słońce poczną bieżeć

Gdy mnie ujrzycie, takim lotem,  
że postać mam już jasną,  
to zawołajcie mnie z powrotem  
tą mową moją własną.

## II.9. Anm. 160

Graj Hamleta, gdziekolwiek zechcesz w Polsce. Wszędzie twe słowa: krzywda, fałsz, kradzież, szelmstwo, będą szelmstwo, fałsz, krzywdę oznaczać! i wołać zemsty!

## II.9. Anm. 161

Wysoki artyzm sztuki. Tragedia! Najszczytniejsza sztuka ma mówić, swoje DRAMATIS PERSONAE wyprowadzić. Ma więc wyjść polska Antygona i polski Edyp...

## II.10. Anm. 169

Wielki dramat, dominacja kompozycji plastycznej, symbolizm, monumentalizm i ekspresjonizm wizji, połączenie epickości z dramatyзмом - to niekompletne wyliczenie wspólnych cech sztuki obu twórców, z których jeden marzył o teatrze ogromnym, a drugi o ogromnym filmie.

## II.10. Anm. 171

...żadnych szablonów antycznych rekonstrukcji, żadnych szczegółów urządzenia czy ubiorów...

## II.10. Anm. 173

Teatr od nowa musi być teatrem: sztucznym - w sensie maksymalnej dekoracyjności, monumentalnym - jak architektura, czysta muzyka lub malarstwo i rzeźbiarstwo świątynne, hieratycznym - jako sanktuarium życia publicznego i manifestacja najszlachetniejszych namiętności narodu, rasy, człowieka.

## II.10. Anm. 174

Schillerowska inscenizacja "Achilleis" dążyła więc...do wydobycia i podkreślenia jakiejś uniwersalnej, ogólnoludzkiej, mitycznej prawdy.

## II.10. Anm. 180

Nigdy jednak Schiller nie pasożytkował na ciele utworu, jak to czyni wielu "pomysłowych" reżyserów, którzy wypychają się w teatrze na plan pierwszy, korzystając z dzieła jedynie jako z materiału dla zadań reżyserskich pomocniczego.

Zwrócił więc baczna uwagę na rytm wiersza Wyspiańskiego i plastyczne możliwości każdej sceny.

## II.10. Anm. 184

Obojętną więc to będzie rzeczą, czy np. kolumny na scenie są z prawdziwego marmuru, czy też nie, gdyż mogą to w ogóle nie być kolumny, a tylko napomknienia, sugestie kolumn, jakieś olbrzymie prostopadłe światło i cienie. Winno się stwarzać symbole sceniczne...

## II.10. Anm. 185

Aktorzy zostali tutaj po prostu wkomponowani w całość przedstawienia, stanowiąc jeden z elementów w jego plastyczno-muzycznej strukturze. Tekst wiersza Wyspiańskiego był przez nich - jak określili to Pronaszkowie - "celebrowany", nabrał on charakteru inkantacji zarówno w scenach zbiorowych, jak i indywidualnych rolach.

## II.10. Anm. 188

Stąd struktura "przestrzeni scenicznej", dokonana przez Andrzeja i Zbigniewa Pronaszków, musiała jako główną zasadę techniczną przyjąć prostotę i nieskomplikowanie samego montażu. ...Szerokie płótna, którymi Pronaszkowie wypełnili poszczególne sceny Achilleidy, poddawały swą barwą zasadnicze motywy nastrojowe i nie pretendowały do stwarzania kompozycji architektonicznej. .... W nielicznych tylko scenach ... znajdowały się na scenie ... konkretne wyobrażenia rzeczywistości, nawet w tych obrazach, jak w scenie wtargnięcia zwycięskich Greków do domostwa Priama, gdzie dramat lokalizuje swą akcję bardzo wyraźnie, tylko geometrycznie kładzionymi plamami wyznaczone były przedmioty konkretne /jak np. drzwi/, natomiast same płaszczyzny i bryły bądź stwarzały konstrukcję przestrzenną,

ściśle dostosowaną do potrzeb reżyserii, bądź też były ekranami dla efektów świetlnych, które w inscenizacji odgrywały dość dużą rolę. Światło również potraktowane było swoiście: nie stanowiło ono pewnej dziedziny oderwanej, ale było podporządkowane reżyserii, to znaczy, że pomysły reżyserskie posiłkowały się barwą i intensywnością oświetlenia dla wydobycia lub wyeliminowania poszczególnych elementów ekspresji. Punkt ciężkości czynnika dekoracyjnego przeniesiony był zresztą na kompozycję postaci: tu reżyseria najsilniej zlewała się z czynnikiem plastycznym, kostium i charakteryzacja określały w sposób zmysłowy funkcjonalną wartość każdej postaci, bądź też przychodziły reżyserowi z pomocą w komponowaniu zespołów i mas.

.....

Jest to technika dramatyczna nakładania poszczególnych obrazów jednego na drugi w ten sposób, że progresja dramatyczna widoczna jest dopiero w ciągłości, gdy większość poszczególnych całości posiada charakter raczej statyczny. Schiller montował każdą scenę metodą syntetyczną, podkreślając silnie jej funkcję podstawową przez szczególnie zmysłowe jej ujęcie, to znaczy, że zasadniczy dla rozwoju ideologii motyw danej sceny wyrażał poprzez czynniki teatralne z dużym nakładem środków przetwórczych.

.....

... Schiller ...ujmując samo zdarzenie li tylko jako pewną parabolę ścierających się tu sił duchowych. Trojanie ujęci zostali jako siła bierna, niezdolna do życia, wejście Greków potraktowane zostało w kategoriach pełnej rytmizacji i schematyzacji poruszeń masowych: widz miał wrażenie, jak gdyby w bezwładne ciało Trojan wdarła się nieuchronna siła Greków, którzy w finale tej sceny tworzyli razem z Trojanami coś w rodzaju żywego obrazu, plastycznie wymodelowanego zdarzenia zespołowego, którego umowny statyzm posiadał o wiele wyraźniejsze ramy kompozycji artystycznej niż zazwyczaj w takich wypadkach przez reżyserię kinetyzm, łączący w sobie mniej lub więcej zorganizowany chaos wrażeń wzrokowych i słuchowych.

-----

Skomponowana w barwach prześwieconych i o ciemnej przeważnie tonacji, spowita w nastrój skomplikowanej muzyki Lucjana Marczewskiego, ujęta w surowe linie celowej kompozycyjności w rytmie słów, poruszeń, wibracji mas i plastyce zewnętrznej postaci, przesunęła się "Achilleida" przed oczami widzów jako fascynujące, głęboko przemyślane i kunsztownie przeprowadzone widowisko sceniczne...

### III.1. Anm. 10

Teatr żąda autonomii. Dzieło teatralne /twór artysty teatru/ zdolne wywołać w duszy widza specyficznie teatralne sensacje - oto niedościgły ideał reformatorów teatru dzisiejszego.

## III.1. Anm. 15

Stąd tekst napisany jest dobrze i zgodnie z terenem, i wten-  
czas, skoro raz tak jest, zgoła obojętną jest rzeczą, czy  
teatr jakikolwiek będzie i nad tym myślał, czy nie. Rzec  
jest napisana tak, że żadna najbardziej niemądra dekoracja nie  
jest w stanie zabić tekstu. Co więcej, może tej dekoracji  
wcale nawet nie być i jeszcze dramat nic nie straci, i wra-  
żenie będzie to samo. Nie znaczy to, żeby Szekspira należało  
grać bez dekoracji lub w dekoracjach bezmyślnie skombinowanych,  
jak się to po całym świecie /Europie/ dzieje.

## III.1. Anm. 16

Teatr więc jest do pewnego stopnia punktem wyjścia dramatów  
Wyspiańskiego. Jest ich początkiem, nie zakończeniem, jak to  
ma miejsce w dramatach, które nazwać można literackimi.

## III.1. Anm. 20

Pisarz sceniczny - w idealnym swym wyrazie - wyzyskuje ten  
pewnik teatralny, że widownia teatru dziesięćkroć silniej  
pracuje okiem niż uchem.

## III.1. Anm. 28

...wiemy wszyscy, jak zaciera się u niego granica między dialo-  
giem i uwagami inscenizacyjnymi, tak że traci podstawę termi-  
nologia: "tekst główny", "tekst poboczny". Wszystko jest tek-  
stem głównym dramatu, przeznaczonym do odbioru.

## III.1. Anm. 35

...man ten dar bowiem: patrzę się inaczej.  
inaczej niżli wy co nie kształcicie wzroku,  
dla których stworzył Bóg szablony i schematy.

## III.1. Anm. 37

Sam tu! Kolorem was okraszę,  
jak było za dawnach dni.  
Niech król się przede mną do boju zapasze,  
niech stanie przede mną we krwi !  
.....  
Czy w zamku jestem, czy na scenie?

## III.1. Anm. 42

Jego "tematy", crescendo i decrescenda, pauzy, sforzata,  
tutti i sola powinny być opracowane, jak tekst partytury  
symfonicznej.

## III.1. Anm. 45

Lektura jego dramatów nasuwa dzisiaj wrażenie, że to wcale  
nie dzieła literackie, ale raczej partytury teatralne.

## III.2. Anm. 49

Maska 4: Wyczerpuje się twoja sztuka i wyczerpuje się twoja myśl.

Konrad: Nie. Widzę tylko coraz szerzej i obejmuję coraz szerze kręgi rzeczy, które widzę i słyszę. Zaś gaśnie wszystko, co utrzymywało się pustym dźwiękiem i farbą.

Maska 4: Gaśnie sztuka. Przemaga życie.

Konrad: Nie. Rozwija się sztuka.

Maska 4: A życie?

Konrad: Życie dla mnie nie istnieje.

Maska 4: ?

Konrad: Tak samo, jak nie istnieje dla nikogo jako rzecz, która by nie była sztuką i wysokim artystem.

## III.2. Anm. 50

Symbol średniowieczny i symbol czasów odrodzenia nie stwarzał nic nowego, lecz tylko przywołał na myśl to, o czym się wiedziało i co się nieraz w innej formie wypowiadało. Odłam sztuki dzisiejszej, o którym mówię, a który najodpowiedniej będzie objąć ogólnym mianem symbolizmu, nie zadowala się odtworzeniem syntez życiowych już istniejących i w dziedzinie myśli jasnych, lecz tworzy w symbolach swych syntez nowe, odkrywa głębie duszy niejasne i jeszcze nie wypowiedziane, mówi nimi rzeczy, dla których w innej formie i innym języku wyrazu nie ma.

## III.2. Anm. 51

...slovo "sintez" predpolagaet skoree mehaničeskij konglomerat vmeste položenago, slovo že "simvol/ ukazyvaet bolee na rezul'tat organičeskago soedinenija čego-libo v čem-libo...

## III.2. Anm. 52

Simvoličeskoe edinstvo est' edinstvo formy i soderžanija.

## III.2. Anm. 53

V čem že zaključaetsja smysl sovremennago nam simvolizma? Čto novago on nam dal? Ničego.

...simvol...on jest to, čto on jest.

## III.2. Anm. 54

Sztuka wielka, sztuka istotna, sztuka nieśmiertelna była i jest zawsze symboliczną...

## III.2. Anm. 63

Personifikacje są tym chwytem artystycznym, który zbliża literaturę nie - jak postulowała ówczesna teoria - do muzyki, ale do malarstwa i rzeźby.

## III.2. Anm. 66

Wielkim artystą jest ten, kto z dala od turkotu bieżącego życia pochyla się nad głębią własnej duszy swojej i słucha głosów, które dobywają się z tej głębi. Bo dno tej duszy jego jest jak dno jezior nadmorskich, połączone z morzem ogółu, z duszą jego narodu, społeczeństwa.

## III.3. Anm. 79

"Teatr mityczny" jest sztuką o aspiracjach uniwersalnych, to znaczy, że chce on odwołać się do możliwie wielu ludzi, niezależnie od ich narodowości i kręgu kulturowego. W przebiegu współczesnego rytuału teatralnego bariera niezrozumiałości języka mówionego zostaje tu jak gdyby unieważniona. W każdym razie nie jest ona najbardziej istotna, proces bowiem komunikowania i rozumienia dotyczy całej sytuacji i symbolicznej struktury dzieła, a nie tylko słów. Teatr ten nieustannie nam przy tym przypomina, iż właściwym przedmiotem sztuki jest istota ludzka i jej twórcze możliwości.

## LITERATURVERZEICHNIS

## A.1. WYSPIAŃSKIS WERKE

- WYSPIAŃSKI, Stanisław: "Achilleis". Sceny dramatyczne. Odbito w drukarni uniwers. Jacek. nakładem autora, Kraków 1903.
- WYSPIAŃSKI, S.: Dzieła. Pierwsze wydanie zbiorowe w opracowaniu Adama Chmiela i Tadeusza Sinki. Tom I-V, Warszawa 1924-1929. Tom VI-VIII w opracowaniu Leona Płoszewskiego, Warszawa 1931.
- WYSPIAŃSKI, S.: Dzieła zebrane. Redakcja zespołowa pod kierownictwem Leona Płoszewskiego, Kraków 1958-1968.
- WYSPIAŃSKI, S.: Dramatische Werke. Bd.I. Eingeleitet von Wilhelm Feldman, München 1918.
- WYSPIAŃSKI, S.: Dzieła malarskie. Wstęp: S. Przybyszewski, Bydgoszcz 1925.
- WYSPIAŃSKI, S.: Listy do Lucjana Rydla, Kraków 1979.
- WYSPIAŃSKI, S.: Listy do Stanisława Lacka, Kraków 1957.
- WYSPIAŃSKI, S.: Listy z podróży. In: "Czas" 1932, Nr. 273.
- WYSPIAŃSKI, S.: "Wesele". Tekst i inscenizacja z roku 1901 opracował Jerzy Got, Warszawa 1977.

## A.2. LITERATUR ZU WYSPIAŃSKI

- BACKVIS, Claude: Le dramaturge Stanislas Wyspiański (1869-1907), Paris 1952.
- BACKVIS, C.: "Teatr Wyspiańskiego jako urzeczywistnienie polskiej koncepcji dramatu." In: Pam.Teatr. VI, 1957, 1/2, s. 405 ff.
- BANAŚ, Paweł: Stanisławski, Malczewski, Wyspiański: The Personalities from the Turn of Century, Wrocław 1974.
- BRAHMER, Mieczysław: Stanisław Wyspiański e il teatro polacco del primo novocento. Accademia Pollaca delle Scienze, Roma. Wrocław-Warszawa-Kraków 1973.
- BRUMER, Wiktor: Teatr Wyspiańskiego, Warszawa 1933.

- DEGLER, Janusz: "Pismo teatralne Stanisława Wyspiańskiego", Wrocław 1967, Sonderdruck.
- DÜRR, Jan: Wyspiański a kultura niemiecka. In: "Kurier Warszawski" 1932, Nr. 1, S. 15.
- EUSTACHIEWICZ, Lesław: "Antyk Wyspiańskiego na tle porównawczym". In: Pam.Lit. LX, 1969, 1, S. 3. ff.
- EUSTACHIEWICZ, L.: "Spory o interpretację twórczości Wyspiańskiego". In: Pam.Lit. L, 1959, 1, S. 111.
- FABRE, Jean: "Wyspiański i jego teatr". In: Pam.Teatr. VI, 1957, 3/4, S. 378 ff.
- FELDMAN, Wilhelm: O twórczości Stanisława Wyspiańskiego i Stefana Żeromskiego. Wykłady na wyższych kursach wakacyjnych w Zakopanem 1904, Warszawa 1905.
- FILIPOWSKA, Hanna: Wśród bogów i bohaterów. Dramaty antyczne Stanisława Wyspiańskiego wobec mita. Dissertation, Warszawa 1973.
- FRANKOWSKA, Bożena: "Najnowsze prace o teatrze Wyspiańskiego." In: Pam.Lit. L, 1959, 1, S. 689 ff.
- GRABOWSKI, Stanisław: "Stanisław Wyspiański als Dichter nationaler Bühnenwerke in Krakau." In: Mickiewicz-Blätter, Heidelberg 1961, Heft 18.
- GRZYMAŁA-SIEDLIECKI, Adam: Wyspiański. Cechy i elementy jego twórczości, Warszawa 1909.
- GRZYMAŁA-SIEDLIECKI, A.: Szkice, felietony, recenzje. O twórczości Wyspiańskiego, Kraków 1970, cz. II.
- HAGENAU, Gerda: "Akropolis an der Weichsel. Zum Werk und Schaffen des polnischen Dramatikers Stanisław Wyspiański." In: "Maske und Kothurn" 1958, Heft 2/3.
- JAKUBOWSKI, Jan Zygmunt: Stanisław Wyspiański, Warszawa 1961.
- JAKUBOWSKI, J.Z.: "Wartości narodowe i uniwersalne w twórczości Stanisława Wyspiańskiego." In: "Kultura i Społeczeństwo" XVII, 1973, 1.

- JAWORSKA, Janina: "Lajkonikowy teatr Stanisława Wyspiańskiego." In: "Krzystofory", zeszyt naukowy Muzeum Historycznego Miasta Krakowa, Kraków 1976, 3.
- KĘPINSKI, Zdzisław: "Wyspiański: struktura mitu." In: "Dialog" 1969, 1, S. 83.
- KLEMENSIEWICZ, Zenon: "Swoiste właściwości języka Wyspiańskiego i jego utworów." In: W kręgu języka literackiego i artystycznego, Warszawa 1961, S. 360.
- KOCÓWNA, Barbara: "Wyspiański - człowiek teatru. Materiały." In: Pam.Teatr. VI, 1957, 3/4, S. 606-630.
- KOŁACZKOWSKI, Stefan: Stanisław Wyspiański. Rzecz o tragediach i tragiźmie, Poznań 1922.
- KONFERENCJA w stulecie urodzin Stanisława Wyspiańskiego, Kraków 20.-22.2.1969. Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa, Maszynopis 795.
- KOWZAN, Tadeusz: "Wyspiański - Apollinaire - Pirandello - Majakovskij. Étude comparative sur illusion théâtrale." In: "Revue de littérature comparée" 1976, Jg. 50, S. 185 ff.
- KULCZYCKA-SALONI, Janina: "Wyspiański w oczach pozytywistów." In: Pam.Lit. LX, 1969, 1, S. 121 ff.
- LACK, Stanisław: Studia o St. Wyspiańskim, Częstochowa 1924.
- LACK, St.: Wybór pism krytycznych, Kraków 1980.
- LICHAŃSKI, Stefan: "Wyspiański-Nowator". In: "Orka" I, 1957, S. 1.
- ŁEMPICKA, Aniela: Wyspiański. Pisarz dramatyczny. Idee i formy, Kraków 1973.
- ŁEMPICKA, A.: "Nietzscheanizm Wyspiańskiego." In: Pam.Lit. XLIX, 1958, 3, S. 37 ff.
- ŁEMPICKA, A.: "O teatrze i literaturze w twórczości Wyspiańskiego." In: Z problemów literatury polskiej XX wieku. Tom I, M.P., Warszawa 1965.
- ŁEMPICKA, A.: "Problemy 'Wyzwolenia'". In: Pam.Lit. LII, 1961, 1, S. 301 ff.

- MAĆZEWSKI, Przemysław: Konik zwierzyński w Troi. Wyspiański: "Achilleis", Lwów 1909.
- MAKOWIECKI, Tadeusz: Poeta-malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim, Warszawa 1935.
- MARKOVIĆ, Zdenka: Der Begriff des Dramas bei Wyspiański. Diss., Zagreb 1915.
- MEHOFFER, Josef: "Wyspiański zjawisko". In: "Czas" 1932, Nr. 273.
- MIODOŃSKA-BROOKES, Ewa: Studia o kompozycji dramatów Stanisława Wyspiańskiego, Wrocław 1972.
- MIODOŃSKA-BROOKES, E.: Wawel-Akropolis. Studium o dramacie Stanisława Wyspiańskiego, Kraków 1980.
- MIODOŃSKA-BROOKES, E.: "O kompozycji czasu dramatycznego w utworach Stanisława Wyspiańskiego na przykładzie "Achilleis". In: "Ruch Literacki" XII, 1971, 3, S. 141 ff.
- MIODOŃSKA-BROOKES, E.: "O kompozycji przestrzeni dramatycznej w 'Legionie' Wyspiańskiego". In: Pam.Lit. LX, 1969, 1, S. 23 ff.
- MIODOŃSKA-BROOKES, E.: "Uwagi o kompozycji 'Wyzwolenia'". In: "Ruch Literacki" VIII, 1967, S. 333.
- MOMOT, Lucjan: "Leona Schillera cztery inscenizacje dramatów Stanisława Wyspiańskiego." In: "Litteraria" III, 1971.
- NATANSON, Wojciech: Stanisław Wyspiański, Warszawa 1976.
- NOWAK, Julian: "Ze wspomnień o Wyspiańskim". In: "Czas" 1932, Nr. 273.
- NOWAKOWSKI, Jan: Wyspiański. Studia o dramatach, Kraków 1972.
- NOWAKOWSKI, J.: "Historia i mit w dramatach bolesławowskich Wyspiańskiego." In: Pam.Lit. LX, 1969, 1, S. 99.
- NOWAKOWSKI, J.: "Symbolizm i dramaturgia Wyspiańskiego." In: Pam.Lit. LIII, 1962, 4, S. 423 ff.
- OKOŃSKA, Alicja: Scenografia Wyspiańskiego, Wrocław 1961.
- OKOŃSKA, A.: Stanisław Wyspiański. Seria: Profile, Warszawa 1975.

- ORTWIN, Ostop: O Wyspiańskim i dramacie, Warszawa 1969.  
Darin: "Achilleis" Stanisława Wyspiańskiego, S. 117-139, erstmals abgedruckt in: "Krytyka" 1904, 2/3.
- OSIŃSKI, Zbigniew: Teatr Dionizosa, Kraków 1972. Darin:  
O dwóch inscenizacjach Achilleis, S. 41-62.
- PIGON, Stanisław: "Śpiewak wielkości narodu. W pięćdziesiątą rocznicę śmierci Stanisława Wyspiańskiego." In:  
Pam.Lit. XLVIII, 1957, 3, S. 279.
- PRUSKA-MUNK, Małgorzata: "Wyspiański's 'The Wedding' and Witkiewicz's 'The Shoemakers': From Polish to Universal Question." In: "Polish Review" XXII, 1977, 4, S. 40.
- RASZEWSKI, Zbigniew: Krótka historia teatru polskiego, Warszawa 1978.
- RASZEWSKI, Z.: "Paradoks Wyspiańskiego". In: Pam.Teatr. VI, 1957, 3/4, S. 434 ff.
- ROSENTHAL, Bronisława: Heinrich Kleist und Stanisław Wyspiański. Ein Vergleich der Tragik in ihren Dramen, Kraków 1938.
- ROSTOCKIJ, Boleslav: "Teatr ogromnyj". In: "Teatr" 1969, 3.
- RZEWUSKA, Elżbieta: "Tadeusz Miciński wobec Wyspiańskiego". In: Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza 1973. S. 45 ff.
- SCHILLER, Leon: "Buntownik i Marzyciel". In: "Teatr" 1950.
- SCHILLER, L.: "The New Theatre in Poland: Stanisław Wyspiański." In: "The Mask" II, 1909-1910, S. 11-27 und 57-71.
- SCHILLER, L.: "Wyspiański w literaturach zachodno-europejskich." In: "Krytyka" XIV, 1913, Tom 36, S. 298 ff.
- SINKO, Tadeusz: Antyk Wyspiańskiego, Warszawa 1922.
- SKOCZYŁAS, Ludwik: Stanisław Wyspiański, Kraków 1947.
- SŁAWIŃSKA, Irena: "Nowy teatr Wyspiańskiego". In: Zeszyty Naukowe KUL, Rok XII, Lublin 1970.
- SŁAWIŃSKA, I.: "O badaniu wizji teatralnej Wyspiańskiego". In: Pam.Lit. XLIX, 1958, 1/2, S. 406 ff.

- SŁAWIŃSKA, Irena: "Stanisław Wyspiański. On the Hundredth Anniversary of his Birth." In: "Polish Review" XIV, 1969, 3, S. 56-67.
- SREBRNY, Stefan: "Stanisława Wyspiańskiego 'Powrót Odysa'". In: Pam.Lit. XLIX, 1958, 2, S. 1 ff.
- SZYDŁOWSKI, Roman: "Der Dichter-Maler Wyspiański". In: "Theater der Zeit" 1975, 3, S. 22-24.
- SZYDŁOWSKI, R.: "Wyspiański i Brecht". In: "Życie literackie" XXV, 1975, 10, S. 4 und 111.
- ŚLĘZAK, Anna: "Schillerowska inscenizacja 'Achilleis' Stanisława Wyspiańskiego." In: Pam.Teatr. im Druck.
- TERLECKI, Tymon: "The Greatness and Ill Fortune of Stanisław Wyspiański." In: Ex Antemurale XIV, Rom-London 1970 (Institutum Historicum Polonicum Romae).
- TERLECKI, T.: "Wyspiański and the Poetics of Symbolist Drama." In: "Polish Review" XV, 1970, 4, S. 55 ff.
- TERLECKI, T.: "Stanisław Wyspiański i tzw. 'Wielka reforma teatralna'." In: "Wiadomości", 25.3.1979.
- WIADOMOŚCI, Rok X, 30.10.1955, London: Sondernummer für Leon Schiller.
- WIENIEWSKI, Ignacy: "Dwa oblicza Achillesa". In: "Wiadomości Literackie" 1925, Nr. 46.
- WRÓBLEWSKI, Karol: "Achilleis" Stanisława Wyspiańskiego, Warszawa 1920.
- WYSPIAŃSKI i teatr 1907-1957, Kraków 1957.
- WYSPIAŃSKI w oczach współczesnych, Kraków 1971. 2 Bd.
- WYSPIAŃSKI żywy. Książka zbiorowa wydana staraniem związku pisarzy polskich na obczyźnie, London 1957.
- ŻELEŃSKI (BOY), Tadeusz: Reflektorem w mrok. Wybór publicystyki, Warszawa 1978.
- ZIMMER, Szczepan: Stanisław Wyspiański. A Biographical Sketch, Essen: Leopold Sanicki 1959.
- ZUCKERKANDL, Berta: "Polens Malkunst." In: "Polen", 1. Jg., 1915, Nr. 26, S. 347-350.

## B. LITERATUR ZU ÜBERGREIFENDEN THEMEN

- AISCHYLOS: Werke. Aus dem Griechischen übertragen v. Dietrich Ebener, Berlin u. Weimar 1976.
- ARISTOTELES: Hauptwerke. Ausgew., übersetzt u. eingeleitet v. Wilhelm Nestle, Stuttgart 1968.
- BEITRÄGE zur Poetik des Dramas, Darmstadt 1976.
- BELYJ, Andrej: Simvolizm. Slav. Propyläen, Bd. 62, München 1969.
- BELYJ, A.: Četyre simfonii. Slav. Propyl., Bd. 39, München 1971.
- BERGSON, Henri: Zeit und Freiheit, Meisenheim/a.G. 1949.  
Originaltitel: Essai sur les données immédiates de la conscience. Übersetzer N.N.
- BERTOLD, Margot: Weltgeschichte des Theaters, Stuttgart 1968.
- BICKERT, Hans Günther: Studien zum Problem der Exposition im Drama. Terminologie - Funktion - Gestaltung. Marburg 1969.
- BIENKOWSKI, Tadeusz: "Z badań nad recepcją antyku w Polsce do końca XVIII wieku". In: Pam.Lit. LIX, 1968, 3, S. 29 ff.
- BLOCH, Ernst: Verfremdung I, Frankfurt 1963.
- BLOCH, E.: Das Prinzip Hoffnung. Bd.I, S. 478 ff: Die Schaubühne als paradigmatische Anstalt betrachtet und die Entscheidung in ihr, Frankfurt 1959.
- BLOK, Aleksandr: Sobranie sočinenij v vos'mi tomach, Moskva-Leningrad 1963.
- BONDY, François/Constantin Jelenski: Witold Gombrowicz, München 1978.
- BRECHT, Bertolt: Gesammelte Werke in 20 Bänden, Frankfurt 1967.
- BRECHT, B.: Schriften zum Theater I-VII, Frankfurt 1963.
- BRECHT, B.: Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik. Zusammengest. v. Siegfried Unseld, Frankfurt 1978.

- CLAUDEL: Paul Claudel zu seinem hundertsten Geburtstag.  
(Sonderdruck der Reihe Deutschland - Frankreich. Hrsg. Deutsch-französisches Institut Ludwigsburg), Stuttgart 1970. Darin: Gilbert Gadoffre: Claudel et le Héros Wagnerien, sowie: Heinz-Dietrich Kenter: Das Theater von Paul Claudel.
- CRAIG, Edward Gordon: Über die Kunst des Theaters. Nach der Originalausgabe v. 1911 übertragen und hrsg. v. E. Weber und D. Kreidt, Berlin 1969.
- CRUMBACH, Franz Hubert: Die Struktur des epischen Theaters. Dramaturgie der Kontraste, Braunschweig 1960.
- DANEK-WOJNOWSKA, Bożena: "Tadeusz Miciński 1873-1918". In: Literatura okresu M.P., Warszawa 1967, S. 269-291.
- DEUTSCHE Dramentheorien. Hrsg. v. Reinhold Grimm. Bd. I u. II, Frankfurt 1971.
- DIDEROT, Denis: Das Paradox über den Schauspieler. Originaltitel: Paradoxe sur le Comédien. Übersetzt v. Katharina Scheinfuß. Mit einem Nachwort v. Reinhold Grimm, Frankfurt 1964.
- DIETRICH, Margret: Europäische Dramaturgie. Der Wandel des Menschenbildes von der Antike bis zur Goethezeit, Wien - Meisenheim 1952.
- EINAKTER und kleine Dramen des Jugendstils, Stuttgart 1974.
- EISENSTEIN, Serge: Ausgewählte Aufsätze. Aus dem Russischen übertragen v. Dr. Lothar Fahlbusch, Berlin 1960.
- ELIADE, Mircea: Kosmos und Geschichte. Der Mythos der ewigen Wiederkehr, Düsseldorf 1953.
- EPISCHES Theater. Hrsg. Reinhold Grimm. Köln 1966.
- EURIPIDES: Dramen. Aus dem Griechischen v. Dietrich Ebner, Leipzig 1976.
- FALEŃSKI, Felicjan: "Althea". Utwory dramatyczne, Tom II, Kraków 1896-1899.
- FANTASIE und Alltag in Sowjet-Rußland. Bericht eines Augenzeugen, von Rene Fülöp-Miller. Hrsg. v. Eckhard Siepmann, Berlin und Hamburg 1978.

- FIEBACH, Joachim: Von Craig bis Brecht. Studien zu Künstlertheorien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Berlin 1977.
- FLASHAR, Hellmut: "Aristoteles und Brecht". In: "Poetica" 1974, Bd. 6, S. 17 ff.
- FRANKOWSKA, Bożena: "Teatr okresu Młodej Polski a literatura". In: Literatura okresu M.P., Bd.II, S. 7-44.
- FRANZEN, Erich: Formen des modernen Dramas. Von der Illusionsbühne zum Antitheater, München 1970.
- FRENZEL, Elisabeth: Stoffe der Weltliteratur, Stuttgart 1962. Über Achilleus: S. 4 ff.
- FREYTAG, Gustav: Die Technik des Dramas, Leipzig 1894. Die GESCHICHTE im Gegenwartsdrama. Hrsg. Reinhold Grimm, Jost Hermand, Stuttgart 1976.
- GIRAUDOUX, Jean: Meisterdramen. Übersetzt aus dem Französischen v. Robert Schnorr, Annette Kolb, Hans Rothe, W.M. Treichlinger und Otto F. Best, Frankfurt 1969. Das GOLDENE Buch des Theaters. Spemanns goldenes Buch des Th.s, Berlin und Stuttgart 1902.
- GOUHIER, Henri: "Istota Teatru". Übersetzung nach dem franz. Original "L'Essence du théâtre", Paris 1968. In: Pam.Lit. LXVII, 1976, 2, S. 231 ff.
- GOMBROWICZ, Witold: Trans-atlantyk - Ślub: z komentarzem autora, Warszawa 1957.
- GREINER, Bernhard: Welttheater als Montage, Heidelberg 1977.
- GRIMM, Reinhold: Bertolt Brecht. Die Struktur seines Werkes, Nürnberg 1959, 1971.
- HARTMANN, Nicolai: Ästhetik, Berlin 1966.
- HASENCLEVER, Walter: Gedichte, Dramen, Prosa. Hrsg. Kurt Pinthus, Hamburg 1963.
- HAUPTMANN, Gerhart: Gesammelte Werke in acht Bänden, Berlin 1922.
- HAUPTMANN, G.: Die Kunst des Dramas. Über Schauspiel und Theater. Zusammengest. v. M. Machatzke, Berlin 1963.
- HEBBEL, Christian Friedrich: Werke, 1. Band, München 1963.
- HEBBELS Dramaturgie. Hrsg. v. Wilhelm v. Scholz, München 1907.

- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik. Theorie Werkausgabe, Frankfurt 1970. 3 Bde.
- HELBIG, Wolfgang: Das homerische Epos aus den Denkmälern erläutert. Archäologische Untersuchungen v. W. Helbig, Leipzig 1884, Leipzig 1887.
- HERMAND, Jost: Stile, Ismen, Etiketten. Zur Periodisierung der modernen Kunst, Wiesbaden 1978.
- HERMAND, J.: Synthetisches Interpretieren, München 1968.
- HILDESHEIMER, Wolfgang: Theaterstücke. Über das absurde Theater, Frankfurt 1976.
- HOENSCH, Jamila: Das Schauspiel und seine Zeichen. Studien zur Zeichen- und Kommunikationsproblematik des Schauspiels, Frankfurt 1977.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Frankfurt 1979.
- HOFSTÄTTER, Hans H.: Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei, Köln 1963.
- HOFSTÄTTER, H.H.: Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende, Köln 1965. Zweite Aufl. 1973.
- HOLTHUSEN, Hans Egon: "Dramaturgie der Verfremdung. Eine Studie zur Dramentechnik Bertolt Brechts. In: "Mercur" 1961, Nr. 15, S. 521-542.
- HOMER: Ilias. Übertragen v. J. Heinrich Voss. Ungekürzte Ausgabe, München 1957.
- HORAZ: Ars poetica/Die Dichtkunst. Lateinisch und deutsch. Übersetzt und mit einem Nachwort herausgegeben v. Eckart Schäfer. Stuttgart 1972. Reclam U.B. Nr. 9421.
- HORZYCA, Wilam: O dramacie, Warszawa 1969.
- HUNGER, Herbert: Lexikon der griechischen und römischen Mythologie mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart, Wien 1959.
- INGARDEN, Roman: Das literarische Kunstwerk, Tübingen 1965.

- INTERPRETATIONEN zu Bertolt Brecht. Hrsg. v. Theo Buch, Stuttgart 1979.
- JÄHNIG, Dieter: Welt-Geschichte: Kunst-Geschichte. Zum Verhältnis von Vergangenheitserkenntnis und Veränderung, Köln 1975.
- JAHRHUNDERTWENDE. Literatur des Jungen Polen, Leipzig und Weimar 1979.
- JAKIMOWICZ, Andrzej: Jacek Malczewski, Warszawa 1975.
- JARRY, Alfred: König Ubu. Übersetzung und dokumentar. Anhang v. M. und P. Pörtlner, Zürich 1959. Titel des franzö. Originals "Ubu-Roi".
- JUNGHANS, Ferdinand: Zeit im Drama. Reihe: Theater und Drama, Bd. 1, Berlin 1931.
- KAHLER, Erich v.: Untergang und Übergang. Essays, München 1970.
- KAYSER, Wolfgang: Die Vortragsreise. Studien zur Literatur, Bern 1958.
- KERÉNYI, Karl: Die Mythologie der Griechen. Bd. 1: Götter- und Menschheitsgeschichten, Zürich 1951.
- KERÉNYI, K.: Die Mythologie der Griechen. Bd. 2: Die Heroengeschichten, München 1966.
- KESTEREN, Aloysius von (Hrsg.): Moderne Dramentheorie, Kronberg 1975.
- KESTING, Marianne: Das epische Theater, Stuttgart 1972.
- KESTING, M.: Panorama des zeitgenössischen Theaters. Fünfzig literarische Porträts, München 1962.
- KINDERMANN, Heinz: Theatergeschichte Europas, Salzburg 1974.
- KISIELEWSKI, Jan August: Dramaty. Opracował Roman Taborski, Wrocław 1969.
- KLOTZ, Werner: Geschlossene und offene Form im Drama, München 1972.
- KOCHANOWSKI, Jan: Odprawa posiów greckich, Warszawa 1975.
- KOPPEN, Erwin: Dekadenter Wagnerismus, Berlin/New York 1973.

- KOTT, Jan: Spektakel - Spektakel. Tendenzen des modernen Welttheaters, München 1972.
- KREJČÍ, Karel: Geschichte der polnischen Literatur. Aus dem Čechischen ins Deutsche übertragen von Otti Utitz, Halle 1958.
- KUBACKI, Wacław: Tragedia Achillesa oraz inne próby dramatyczne, Poznań 1972.
- KUBACKI, W.: "Dramat romantyczny". In: Pam.Lit. XLI, 1950, 2, S. 373-407.
- KUNSTMANN, Heinrich: Moderne polnische dramatik, Köln 1965.
- KRZYŻANOWSKI, Julian: A History o Polish Literature, Warszawa 1978. Translated by Doris Ronowicz. Originaltitel: Dzieje Literatury Polskiej od początków do czasów najnowszych, Warszawa 1972.
- LANGER, Dietger: Grundzüge der polnischen Literaturgeschichte, Darmstadt 1975.
- LEXIKON des Symbolismus. Hrsg. v. Jean Cassou. Aus dem Französischen übertragen v. Rainer Rochlitz, Köln o.J.
- LITERARISCHE Manifeste der Jahrhundertwende. Hrsg. v. Erich Ruprecht und Dieter Bänsch, Stuttgart 1970.
- Die LITERARISCHE Moderne. Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur um die Jahrhundertwende. Hrsg. u. eingeleitet v. Gotthart Wunberg, Frankfurt 1971.
- LITERATURA Okresu Młodej Polski = Obraz literatury polskiej, Seria V.
- LITERATURA Polska od średniowiecza do pozytywizmu. Pod red. Jana Zym. Jakubowskiego, Warszawa 1977.
- LITERATURNYE Manifesty I. Hrsg. Karl Eimermacher, München 1969.
- MAETERLINCK, Maurice: Pelleas und Melisande. Autorisierte Übertragung aus dem Französischen v. Friedr. v. Oppeln-Bronikowski, Stuttgart 1972. Reclam U.B. Nr. 9427.

- MELCHINGER, Siegfried: Die Welt als Tragödie, München 1979.
- MICIŃSKI, Tadeusz: W mroku złotego pałacu czyli Bazylissa Teofanu. Tragedia z dziejów Bizancjum X. wieku, Kraków 1909.
- MICKIEWICZ, Adam: Dzieła, Tom XI, Warszawa 1955.
- MICKIEWICZ, A.: Vorlesungen über slawische Literatur und Zustände, 3 Bd., Leipzig 1849.
- MIODOŃSKA-BROOKES, Ewa, Kuławik, Tatara: Zarys Poetyki, Warszawa 1978.
- MITTENZWEI, Werner: Gestaltung und Gestalten im modernen Drama, Berlin 1969.
- MORÉAS, Jean: "Les premières armes du symbolisme". In: Textes littéraires VIII, Exeter 1973.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan: Studien zur Strukturalistischen Ästhetik und Poetik, München 1974.
- MUKAŘOVSKÝ, J.: "Zum heutigen Stand einer Theorie des Theaters". In: Moderne Dramentheorie, Kronberg 1975, S. 76-95.
- MYŚL teatralna Młodej Polski. Antologia, wybór I. Sławińska, Warszawa 1966.
- NEUMANN, Alfred Robert: The Evolution of the Concept "Gesamtkunstwerk" in German Romanticism. Dissertation, Michigan 1951.
- NIETZSCHE, Friedrich: Werke. Kritische Gesamtausgabe, Berlin 1972.
- OBRAZ literatury polskiej XIX i XX wieku, seria V, literatura okresu Młodej Polski, Bd. I u. II Warszawa 1968, Bd. III u. IV Kraków 1977.
- PAULYs Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Hrsg. v. Georg Wissowa und Wilhelm Kroll, Stuttgart 1893.
- PEIPER, Tadeusz: Poematy i utwory teatralne, Kraków 1979.
- PETSCH, Roland: Wesen und Formen des Dramas, Halle 1945.
- PFISTER, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse, München 1977.

- PISCATOR, Erwin: Theater der Auseinandersetzung. Ausgewählte Schriften und Reden, Frankfurt 1977.
- PODRAZA-KWIATKOWSKA, Maria: Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski, Kraków 1975.
- PODRAZA-KWIATKOWSKA, M.: Młodopolski świat wyobraźni, Kraków 1977.
- PÖRTNER, Paul: Experiment Theater, Zürich 1960.
- PRINCETON Encyclopedia of Poetry and Poetics (Alex Preminger ed.), Princeton 1974.
- PROGRAMY i dyskusje literackie okresu Młodej Polski. Oprac. Maria Podraza-Kwiatkowska, Wrocław-Warszawa-Kraków 1977.
- PRONASZKO, Andrzej: Zapiski scenografa. Wspomnienia - artykuły - listy. Opracował Jerzy Timoszewicz, Warszawa 1976.
- PÜTZ, Peter: Die Zeit im Drama. Zur Technik der dramatischen Spannung, Göttingen 1970.
- RASZEWSKI, Zbigniew: Krótka historia teatru polskiego, Warszawa 1978.
- RASZEWSKI, Z.: "Pierwszy konstruktor teatru narodowego". In: Pam. Teatr. VI, 1957, 1, S. 39 ff.
- ROSCHER, W.H.: Handwörterbuch der römischen und griechischen Mythologie, Leipzig 1897-1909.
- ROSE, Mark: Shakespearean Design, Cambridge/Mass. 1972,
- RÜHLE, Günther: "Das erstickte Drama. Zur Situation: Gibt es keine Stoffe mehr für unser Theater?" In: FAZ, Nr. 291, 1979, S. 25.
- RUSSIAN Modernism. Culture and the Avant-Garde 1900-1930 (ed. by George Gibian and H.W. Tjalsma), Ithaca 1976.
- SARTRE, Jean-Paul: Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft, Reinbeck 1971. Originaltitel: "L'imaginaire". Psychologie phénoménologique de l'imagination (Paris 1940).
- SCHERER, Margaret R.: The Legends of Troy in Art and Literature, New York and London 1964.
- SCHILLER, Friedrich v.: Sämtliche Werke in sechzehn Bänden, Stuttgart 1893.

- SCHILLER, Leon: Na progu nowego teatru 1908-1924, Warszawa 1978.
- SCHLESINGER, Max: Geschichte des Symbols, Berlin 1912.
- SCHMID, Herta: "Ist die Handlung die Konstruktionsdominante des Dramas?" In: "Poetica" 1976, Bd. 8, S. 177 ff.
- SCHURÉ, Édouard: Le Drame musical. Richard Wagner. Son oeuvre et son idée, Paris 1906.
- SHAKESPEARE: Dramatische Werke. Übersetzt v. A.W. v. Schlegel und D. Tieck, Berlin: Lambert Schneider o.J.
- SŁAWIŃSKA, Irena: "Dwa modele dramatu". In: "Dialog" 1972, 2, S. 145-150 (= zu V.Klotz' "Geschloss. u. offene Form im Drama").
- SŁAWIŃSKA, I.: "Sceniczny gest poety". Zbiór studiów o dramacie. In: Z problemów literatury polskiej XX wieku. Tom pierwszy: Młoda Polska, Warszawa 1965.
- SŁAWIŃSKA, I.: "Strindberg and Early Expressionism in Poland". In: Strindberg and the Modern Theatre, Stockholm 1975.
- SŁAWIŃSKA, I.: "Theoria dramatu na zachodzie" (1945-1960). In: Pam.Lit. LII, 1961, 2, S. 290 und Pam.Lit. LIII, 1962, 1, S. 283.
- SŁAWIŃSKA, I.: Tragedia w epoce Młodej Polski. Z zagadnień struktury dramatu, Toruń 1948.
- SŁAWIŃSKA, I.: Współczesna refleksja o teatrze, Kraków 1979.
- SŁAWIŃSKI, Janusz: Literatur als System und Prozeß. Strukturalistische Aufsätze zur semantischen, kommunikativen, sozialen und historischen Dimension der Literatur. Hrsg. Rolf Fieguth, München 1975.
- STAIGER, Emil: Grundbegriffe der Poetik, Zürich 1966.
- STAMM, Rudolf: Zwischen Vision und Wirklichkeit. Zehn Essays über Shakespeare, Byron etc., Bern 1964.
- STAMM, R.: The Shaping Powers at Work, Heidelberg 1967.
- STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergej: Moja Źizn' v iskusstve, Moskva 1972. Deutsch: Mein Leben in der Kunst, Berlin 1951.

- STEINBECK, Dietrich: Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft, Berlin 1970.
- STRINDBERG, August: Ein Traumspiel. Aus dem Schwedischen übersetzt v. Willi Reich. Nachwort: Walter A. Berendsohn, Stuttgart 1978. Reclam U.B. 6017.
- STRUKTURALISMUS in der Literaturwissenschaft. Hrsg. Heinz Blumensath, Köln 1972.
- STYAN, J.L.: The Elements of Drama, Cambridge 1969.
- SULZER, Johann Georg: Allgemeine Theorie der schönen Künste, Bd.III Über die Oper, Leipzig 1793, Reprint Hildesheim 1967.
- SYMBOLISM. A Bibliography of Symbolism as an International and Multi-Disciplinary Movement. Edited by David L. Anderson, New York 1975.
- SYMBOLISMUS in Europa. Ausstellungskatalog, Baden-Baden 1976. Darin: Hans H. Hofstätter: Die Bilderwelt der symbolischen Malerei.
- SZCZUBLEWSKI, Józef: Artyści i urzędnicy czyli szaleństwa Leona Schillera, Warszawa 1961.
- SZONDI, Peter: Theorie des modernen Dramas (1880-1950), Frankfurt 1975.
- TERROR und Spiel. Probleme der Mythenrezeption. Hrsg. v. Manfred Fuhrmann, München 1971.
- TIECK, Ludwig: Werke in vier Bänden, Bd. II, München 1964.
- TOLSTOJ, Leo N.: Was ist Kunst. Übersetzt v. Michael Feofanoff, Leipzig 1902.
- TOLSTOJ, L.N.: Sobranie sočinenij, tom 11, dramatičeskie proizvedenija 1864-1910, Moskva 1963.
- TRILSE, Christoph: Antike und Theater heute, Berlin 1975.
- TYNJANOV, Jurij: Die literarischen Kunstmittel und die Evolution in der Literatur. Ausgew. und aus dem Russischen übersetzt v. Alexander Kaempfe, Frankfurt 1967.
- USPENSKIJ, Boris A.: Poetik der Komposition. Übersetzt aus dem Russischen v. Georg Mayer, Frankfurt 1975.

- VERGIL: Aeneis. 12 Gesänge. Übersetzt und hrsg. v. Wilhelm Plankl, Stuttgart 1976.
- VERHAEREN, Émile: Héléne de Sparte, Paris 1920.
- VOGEL, Christa: Macht und Freiheit im modernen polnischen Drama, Berlin 1974.
- WAGNER, Richard: Schriften eines revolutionären Genies. Ausgewählt und kommentiert v. Egon Voss, München 1976.
- WAGNER, R.: Schriften. Ein Schlüssel zu Leben, Werk und Zeit. Ausgew. u. komment. v. E. Voss, Frankfurt 1978.
- WAGNER, R.: Die Hauptschriften. Hrsg. v. E. Bücken, Leipzig 1935.
- WALLIS, Mieczysław: Jugendstil. Aus dem Polnischen Übersetzt v. Renate Böning, München 1974. Bildband.
- WEIMANN, Robert: Literaturgeschichte und Mythologie, Berlin 1971 und Frankfurt/M. 1977.
- WEKWERTH, Manfred: Theater und Wissenschaft. Überlegungen für das Theater von heute und morgen, München 1974.
- WELLEK, René: Grenzziehungen. Beiträge zur Literaturkritik, Berlin 1972.
- WEST, James: Russian Symbolism. A Study of Vyacheslav Ivanov and the Russian Symbolist Aesthetic, London 1970.
- WILSON, Edmund: Axels Schloß. Studien zur literarischen Einbildungskraft 1870-1930, München 1977.
- WIRTH, Andrzej: "Vom Dialog zum Diskurs. Versuch einer Synthese der nachbrechtschen Theaterkonzepte. In: "Theater heute", 1980, Heft 1, S. 16 ff.
- WITKIEWICZ, Stanisław Ignacy: Die Schuster. Übersetzt von Jan. Pilecki. In: Modernes polnisches Theater, Neuwied/Berlin 1967.
- WITZMANN, Peter: Antike Tradition im Werk Bertolt Brechts, Berlin 1964.
- WÖRN, Dietrich: Aleksandr Bloks Drama Pesnja sud'by. Übersetzt, kommentiert und interpretiert. Dissert., München 1974.

- WÖRTERBUCH der Soziologie. Hrsg. Wilhelm Bernsdorf, Stuttgart 1969.
- WOZŃIAKIEWICZ-DZIADOSZ, Maria: "Funkcje didaskaliów w dramacie młodopolskim". In: Pam.Lit. LXI, 1970, 3, S. 3 ff.
- WYKA, Kazimierz: Młoda Polska. Tom I: Modernizm polski. Tom II: Szkice z problematyki epoki, Kraków 1977.
- Z PROBLEMÓW literatury polskiej XX wieku, Warszawa 1965.
- ZAWISTOWSKI, Władysław: Teatr Warszawski między wojnami. Wybór recenzji, Warszawa 1971.
- ŻELENSKI-BOY, Tadeusz: Reflektorem w mrok. Wybór publicystyki, Warszawa 1978.
- ZIOLKOWSKI, Theodore: Strukturen des modernen Romans. Deutsche Beispiele und europäische Zusammenhänge, München 1972.

### C. ABKÜRZUNGEN

- Cz. = Częszcz (Teil)
- IBL = Instytut Badań Literackich
- KUL = Katolicki Uniwersytet Lublin
- M.P. = Młoda Polska
- Pam.Lit. = Pamiętnik Literacki. Czasopismo kwartalne.  
Warszawa
- Pam.Teatr. = Pamiętnik Teatralny. Czasopismo kwartalne.  
Warszawa
- PAN = Polska Adademia Nauk
- S.W. = Stanisław Wyspiański: Dzieła zebrane, Kraków 1958.
- W. = Wyspiański

## S L A V I S T I S C H E B E I T R Ä G E

105. Pogačnik, J.: Von der Dekoration zur Narration. Zur Entstehungsgeschichte der slovenischen Literatur. 1977. 165 S.
106. Bojić, V.: Jacob Grimm und Vuk Karadžić. Ein Vergleich ihrer Sprachauffassungen und ihre Zusammenarbeit auf dem Gebiet der serbischen Grammatik. 1977. 257 S.
107. Vintr, J.: Die ältesten tschechischen Evangeliare. Edition, Text- und Sprachanalyse der ersten Redaktion. 1977. 367 S.
108. Lohff, U. M.: Die Bildlichkeit in den Romanen Ivan Aleksandrovič Gončarovs (1812-1891). 1977. XVI, 244 S.
109. Regier, Ph. R.: A Learner's Guide to the Old Church Slavic Language. Part 1: Grammar with Exercises. 1977. XLIV, 368 S.
110. Worth, D. S.: On the Structure and History of Russian. Selected Essays. With a Preface by Henrik Birnbaum. 1977. X, 276 S.
111. Schulte, B.: Untersuchungen zur poetischen Struktur der Lyrik von Sima Pandurović. *Posmrtna počasti*. 1977. 345 S.
112. Albert, H.: Zur Metaphorik in den Epen *Živana*, *Medvjed Brundo*, *Utva* und *Ahasver* des kroatischen Dichters Vladimir Nazor. 1977. 171 S.
113. Slavistische Linguistik 1976. Referate des II. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens (5.-7. 10. 1976). Herausgegeben von W. Girke und H. Jachnow. 1977. 261 S.
114. Matuschek, H.: Einwortlexeme und Wortgruppenlexeme in der technischen Terminologie des Polnischen. 1977. VIII, 417 S.
115. Schreier, H.: Gogol's religiöses Weltbild und sein literarisches Werk. Zur Antagonie zwischen Kunst und Tendenz. 1977. 123 S.
116. Beiträge und Skizzen zum Werk Ivan Turgenevs. 1977. 142 S.
117. Neureiter, F.: Geschichte der kaschubischen Literatur. Versuch einer zusammenfassenden Darstellung. 1978. 281 S.
118. Russel, M.: Untersuchungen zur Theorie und Praxis der Typisierung bei I. A. Gončarov. 1978. 401 S.
119. Referate und Beiträge zum VIII. Internationalen Slavistenkongreß Zagreb 1978. 1978. 451 S.
120. Slavistische Linguistik 1977. Referate des III. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens Bochum. 27.9.77 - 29.9.77. Herausgegeben von W. Girke und H. Jachnow. 1978. 260 S.
121. Müller, V.: Der Poetismus. Das Programm und die Hauptverfahren der tschechischen literarischen Avantgarde der zwanziger Jahre. 1978. VI, 215 S.
122. Pailer, W.: Die frühen Dramen M. Gor'kijs in ihrem Verhältnis zum dramatischen Schaffen A. P. Čechovs. 1978. VIII, 210 S.
123. Thomas, G.: Middle Low German Loanwords in Russian. 1978. 269 S.
124. Lehfeldt, W.: Formenbildung des russischen Verbs. Versuch einer analytisch-synthetisch-funktionellen Beschreibung der Präsens- und der Präteritumflexion. 1978. 114 S.
125. Schön, L.: Die dichterische Symbolik V. M. Garšins. 1978. VI, 203 S.
126. Berg, R.: Die Abstrakta auf -nie/-tie, -ka/-ok, -ost', -stvo/-stvie, -ie/-be in den "Pis'ma i Bumagi" Peters des Großen. 1978. IV, 352 S.
127. Stricker, G.: Stilistische und verbalsyntaktische Untersuchungen zum Moskovitischen Prunkstil des 16. Jahrhunderts. 1979. XIV, 678 S., 3 Tabellen.

128. Heim, M. H.: The Russian Journey of Karel Havlíček Borovský. 1979. XII, 194 S.
129. Malingoudis, J.: Die Handwerkerbezeichnungen im Alttschechischen. 1979. IV, 221 S.
130. Roth, J.: Die indirekten Erlebnisformen im Bulgarischen. Eine Untersuchung zu ihrem Gebrauch in der Umgangssprache. 1979. VIII, 186 S.
131. Nitsch, E.: Thema und Anweisungsstruktur im Text. Mit einer Analyse des ersten Abschnittes aus "Noc s Hamletem" von Vladimír Holan. 1979. VIII, 178 S.
132. Höck, Ch.: Zur syntaktischen und kommunikativen Struktur slavischer Partizipial- und Gerundialkonstruktionen. 1979. X, 283 S.
133. Slavistische Linguistik 1978. Referate des IV. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens Tübingen 26.-29. Sept. 1978. Herausgegeben von Jochen Raecke und Christian Sappok. 1979. 276 S.
134. Breitschuh, W.: Die Feoptija V. K. Trediakovskijs. Ein physikotheologisches Lehrgedicht im Rußland des 18. Jahrhunderts. 1979. VIII, 523 S.
135. Gallant, J.: Russian Verbal Prefixation and Semantic Features: an Analysis of the Prefix *вз-*. 1979. 460 S.
136. Jachnow, H. (u.a.): Zur Erklärung und Modellierung diachroner Wortbildungsprozesse (anhand russischer substantivischer Neologismen). 1980. IV, 230 S.
137. Breu, W.: Semantische Untersuchungen zum Verbalaspekt im Russischen. 1980. X, 231 S.
138. Slavistische Linguistik 1979. Referate des V. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens Zürich 25. - 27. Sept. 1979. Herausgegeben von Daniel Weiss. 1980. 259 S.
139. Franz, N.: Grotteske Strukturen in der Prosa Zamjatsins. Syntaktische, semantische und pragmatische Aspekte. 1980. 312 S.
140. Baer, J. T.: Arthur Schopenhauer und die russische Literatur des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. 1980. VIII, 194 S.
141. Lempp, A.: Das zusammengesetzte Verbalprädikat mit „da“ im Neubulgarischen. 1981. IV, 102 S.
142. Stephan, H.: „Lef“ and the Left Front of the Arts. 1981. XIV, 242 S.
143. Kempgen, S.: „Wortarten“ als klassifikatorisches Problem der deskriptiven Grammatik. Historische und systematische Untersuchungen am Beispiel des Russischen. 1981. X, 309 S.
144. Peters, J.: Farbe und Licht. Symbolik bei Aleksandr Blok. 1981. VIII, 315 S.
145. Ebding, J.: Tendenzen der Entwicklung des sowjetischen satirischen Romans (1919-1931). 1981. VI, 294 S.
146. Schreiber, J.: Jerzy Andrzejewskis Roman „Ciemności kryją ziemię“ und die Darstellung der Spanischen Inquisition in Werken der fiktionalen Literatur. 1981. VIII, 308 S.
147. Slavistische Linguistik 1980. Referate des VI. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens Hamburg 23. - 25. Sept. 1980. Herausgegeben von Peter Hill und Volkmar Lehmann. 1981. 243 S.
148. Hartenstein, K.: Das erklärend-kombinatorische Wörterbuch im „Smysl ↔ Tekst“-Modell. Studien zu den lexikologischen Grundlagen der Bedeutungsexplikation und ihrer lexikographischen Verwendbarkeit. 1981. VIII, 277 S.