

Anna Schmidt

Form und Deformation

Zum kunsttheoretischen
und dramatischen Werk
von Stanisław Ignacy Witkiewicz

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

SLAVISTISCHE BEITRÄGE

BEGRÜNDET VON

ALOIS SCHMAUS

HERAUSGEGEBEN VON

HEINRICH KUNSTMANN

PETER REHDER · JOSEF SCHRENK

REDAKTION

PETER REHDER

Band 294

VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN

Anna Schmidt

FORM UND DEFORMATION
Zum kunsttheoretischen und dramatischen Werk
von Stanisław Ignacy Witkiewicz

VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN
1992



ISBN 3-87690-533-8

© Verlag Otto Sagner, München 1992

Abteilung der Firma Kubon & Sagner, München

VORBEMERKUNG

Die vorliegende Arbeit wurde im Wintersemester 1991/92 von der Philosophischen Fakultät II (Sprach- und Literaturwissenschaften) der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg als Inaugural-Dissertation angenommen.

Ich möchte besonders meinem Doktorvater, Herrn Prof. Dr. U. Steltner für seine Hinweise, Anregungen und die verständnisvolle, ermutigende Betreuung dieser Arbeit danken. Mein Dank gilt auch Herrn Prof. Dr. J. Lehmann für seine fördernde Kritik.

Beim Endkampf mit den Korrekturen hat mich Herr G. Lindner wirksam unterstützt. Für seine Geduld und Sorgfalt bei der Durchsicht des Manuskripts möchte ich ihm an dieser Stelle herzlich danken.

Schließlich danke ich dem Herausgeber Herrn Prof. P. Rehder dafür, daß er diese Untersuchung in die Reihe "Slavistische Beiträge" aufgenommen hat.

Erlangen, im September 1992

Anna Schmidt

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	9
1. Einleitung 15	
1.1. Kurzbiographie	15
1.2. Philosophie	23
1.3. Kunsthistorischer Hintergrund	30
1.4. Rezeption und Forschungslage	33
2. Die Theorie der Reinen Form 43	
2.1. Allgemeine Ästhetik	43
2.1.1. Kunstbegriff	43
2.1.2. Ästhetische Erfahrung	49
2.1.3. Form- und Inhaltsbegriff	58
2.1.4. Gegenständlicher Inhalt. Deformation	70
2.2. Literarische Ästhetik	76
2.2.1. Theorie der künstlerischen Sprache	76
2.2.2. "Reine Form" im Theater	91
2.2.3. Deformationsverfahren im Drama	104
2.2.4. Aufführungspraxis und Schauspielkunst	109
3. Dramenanalyse 112	
3.1. Die Schicht der Laut- und Bedeutungseinheiten	120
3.1.1. Titel	122
3.1.1.1. Haupttitel	124
3.1.1.2. Untertitel	132
3.1.1.3. Motto und Widmung	134
3.1.2. Figurennamen	136
3.1.3. Dialogführung	148
3.2. Die Schicht der dargestellten Gegenständlichkeiten	162
3.2.1. Figuren	162
3.2.1.1. Figurenkonzeption	164
3.2.1.2. Figurenkonstellation	181
3.2.2. Fabel und Geschichte	192

4. Zusammenfassung	225
5. Literaturverzeichnis	240
5.1. Primärliteratur	240
5.2. Deutsche Übersetzungen	241
5.3. Sekundärliteratur zu Witkiewicz	244
5.3.1. Bibliographien	244
5.3.2. Sammelwerke	244
5.3.3. Einzeldarstellungen	245
5.4. Sonstige Sekundärliteratur	250
6. Abkürzungsverzeichnis	257

VORWORT

"Denn dieses ganze Werk, sein Stil, seine Ideen und sein Schicksal, das ist eine seltsame Geschichte. Sehr polnisch, etwas europäisch und unerhört verwickelt. Verwickelt im vielfachen Sinn. Schon die Vielfalt der von Witkacy betriebenen Disziplinen ruft Verlegenheit hervor: Malerei, Roman, Drama, Kunsttheorie, Ontologie; alles sehr individuell, schwierig mit ein paar Worten zu umschreiben, fesselnd als ein intellektueller Vorschlag, und dabei unlösbar miteinander verbunden. Und zu der Vielgleisigkeit von Witkiewicz' Interessen kommt die innere Vielschichtigkeit seines Werkes hinzu."¹

Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885–1939), genannt Witkacy (ein Kompositum aus dem Nachnamen und dem zweiten Vornamen, welches Witkiewicz als Pseudonym benutzte, um nicht mit seinem berühmten Vater Stanisław Witkiewicz verwechselt zu werden), gehört zu den faszinierendsten Gestalten der europäischen historischen Avantgarde. Die im vorangehenden Zitat erwähnte Vielseitigkeit seiner Begabung erinnert an Künstler der Renaissance und der Aufklärung. Eine Pionierrolle kommt Witkiewicz insbesondere im Bereich des Theaters zu. In Anlehnung an die abstrakte Malerei entwickelte er nach dem 1. Weltkrieg die sog. Theorie der Reinen Form im Theater, mit der er sich gegen das naturalistische und symbolistische Drama wandte. In den 20er Jahren verfaßte er an die 40 Dramen (davon sind etwa 20 erhalten), die das moderne grotesk-absurde Theater, welches sich in Westeuropa erst seit den 50er Jahren entwickelte, vorwegnahmen und seine relativ frühe Entstehung in Polen entscheidend beeinflussten.² Witkiewicz' Dramen und seine Kunsttheorie wurden zwar zu seinen Lebzeiten nicht anerkannt, dennoch sehr heftig diskutiert, und letztendlich gingen von ihnen entscheidende Impulse für das polnische Theater und für Autoren wie W. Gombrowicz, B. Schulz, Cz. Miłosz, T. Różewicz aus.

¹ Puzyna, K.: Vorwort. In: Werke, IV: 5.

² Eine vergleichbare Bedeutung für die Entwicklung des Absurden Theaters im Westen hatte die westliche Theater-Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts (A. Jarry, M. Maeterlinck, L. Pirandello, A. Artaud, Y. Goll). F. N. Mennemeier – der auch St. I. Witkiewicz und W. Gombrowicz erwähnt – bezeichnet in diesem Zusammenhang das Absurde Theater als eine "post-avantgardistische" Bewegung. (Vgl. F.N. Mennemeier: Absurdes Theater. In: Borchmeyer/Žmegač (Hrsg.), 1987: 13.)

Die Theorie der Reinen Form³ gehört in die Reihe der zahlreichen formalistischen Kunsttheorien im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts, die aus einer antinaturalistischen Haltung heraus die Dominanz der Gegenstände in der Kunst ablehnten⁴. Ihr Grundgedanke erinnert an den 1890 von Maurice Denis geprägten und in den damaligen kunsttheoretischen Debatten oft zitierten Satz: "ein Bild, bevor es irgend etwas darstelle, habe eine ebene Fläche zu sein, bedeckt mit Farben in einer bestimmten Ordnung. Diese Ordnung verändere das Erscheinungsbild der Gegenstände durch *objektive und subjektive Deformation*, d.h. zugunsten flächendekorativer allgemeingültiger (daher objektiver) Schönheit und zum Ausdruck des besonderen (subjektiven) Gehaltes."⁵ Auch Witkiewicz forderte, daß das Kunstwerk aus seinen rein formalen Elementen (Farben und Flächen) nach einem subjektiven Formempfinden des Künstlers konstruiert werden sollte. Die Naturähnlichkeit der dargestellten Gegenstände sei dabei von untergeordneter Bedeutung, aus bildkonstruktiven Gründen könne sie auch aufgegeben werden, d.h. die Gegenstände können "deformiert" werden. Interessanterweise wandte Witkiewicz die Theorie der Reinen Form nicht nur auf die bildende, sondern auch auf die sprachliche Kunst an, und zwar mit Hilfe einer für seine Zeit sehr modernen Sprachtheorie. Danach sollten die sprachlichen Zeichen in einem literarischen Kunstwerk - ähnlich wie in der Musik und Malerei - zueinander in formalen und nicht in inhaltlichen Relationen stehen. Die referentielle Funktion des Textes könnte aus formal-konstruktiven Gründen deformiert werden.

Aus der erstaunlichen Doppelbegabung Witkiewicz' - er war sowohl Künstler als auch ein anerkannter Philosoph - ergab sich das Faktum, daß die Theorie der Reinen Form eine der wenigen formalistischen Ästhetiken ist, die auch ein ontologisches, geschichts- und sprachphilosophisches Fundament hat.

Die hier nur kurz angerissenen Hauptaspekte von Witkiewicz' ästhetischer

³ Eine genauere Darstellung der Theorie der Reinen Form erfolgt im 2. Kapitel. An dieser Stelle sollen nur deren wesentlichste Aspekte dargelegt werden, die für die Erörterung der Fragestellung und der methodischen Konzeption dieser Arbeit relevant sind.

⁴ Vgl. z.B.: Worringer, 1907/1987; Gleizes/Metzinger, 1912; Kandinskij, 1912/1952; Malevič 1927/1989.

⁵ Hess, W.: Ursprung neuer Bildvorstellungen. In: Hess (Hrsg.), 1988: 19.

Theorie und literarischer Praxis deuten schon die Aktualität dieses Autors an. Die Deformationen von Sinneinheiten werden heute in der von J. Derrida ausgelösten Diskussion über Dekonstruktion in Philosophie und Literaturtheorie vielfach erörtert. Neu erwacht ist auch das Interesse am Kunstverständnis der historischen Avantgarde, seitdem sie von J.-F. Lyotard zur Ästhetik der Postmoderne erklärt wurde.⁶ Witkiewicz' Nähe zur Postmoderne ist übrigens in der (v.a. amerikanischen) Forschung mehrmals festgestellt worden.⁷ Diese Tatsache soll hier aber nur als ein Argument für die Aktualität der von Witkiewicz aufgeworfenen Probleme angeführt werden. Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist nicht, eine eindeutige Position hinsichtlich der literaturgeschichtlichen Zuordnung Witkacys zu beziehen. In Anbetracht des gegenwärtig sehr kontrovers diskutierten und noch recht vagen Postmoderne-Begriffes würde ein solches Ziel eine ganz andere Themenstellung und Anlage der Arbeit verlangen.

Thema der vorliegenden Arbeit ist die Konzeption und Leistung der formalistischen Ästhetik von St. I. Witkiewicz. Untersuchungsgegenstand sind die Theorie der Reinen Form und die Dramen der frühen 20er Jahre. Von einem engen Zusammenhang zwischen den beiden Bereichen seines Schaffens, der von Witkacy immer beteuert wurde, wird zunächst a priori ausgegangen. Er soll in der weiteren Arbeit nachgewiesen und erläutert werden.

Die Untersuchung erfolgt in zwei Schritten. Zunächst sollen in hermeneutischer Vorgehensweise die wesentlichen Aspekte von Witkiewicz' Ästhetik und Dramentheorie herausgearbeitet und systematisiert sowie im Kontext seiner anderen Schriften und im Vergleich mit verwandten Dramentheorien erklärt werden. Der zweite Schritt besteht in einer phänomenologischen Analyse der einzelnen Schichten der Dramen in Anlehnung an R. Ingardens Schichtenmodell des literarischen Werkes⁸. Es werden alle Dramen untersucht, die Anfang der 20er Jahre und somit fast gleichzeitig mit den dramentheoretischen Schriften Witkacys entstanden sind. Das 1931-34 entstandene Drama "Die Schuster" soll nur als Beispiel für eventuelle Weiterentwicklungen bestimmter Tendenzen im Dramenschaffen Witkiewicz' herangezogen

⁶ Lyotard, 1984: 151-164.

⁷ Vgl. z.B.: Gerould, 1990; Wirth, 1985: 318; .

⁸ Vgl. Ingarden, 1972.

gen werden. Die Dramenanalyse erfolgt in einem systematischen Querschnitt durch das gesamte Dramenwerk.

Der oben geschilderte methodische Ansatz dieser Arbeit ist also von der Dualität zwischen ästhetischer Theorie und dramatischer Praxis geprägt. Eine derartige Konzeption darf natürlich nicht zu einer unzulässigen Verknüpfung der beiden Ebenen führen.

Wie R. Ingarden theoretisch begründete⁹, sind alle Aussagen in einem literarischen Werk sog. "Quasi-Urteile", die nur innerhalb der fiktiven Sphäre des Werkes Gültigkeit besitzen. Es wäre also unzulässig, die Aussagen aus dem Drama in die philosophische Theorie zu projizieren. Genauso falsch wäre der Versuch, die Äußerungen der Dramenfiguren mit Hilfe der bekannten philosophischen Erkenntnisse Witkiewicz' zu vertiefen und im Hinblick auf ein Thema oder gar die Idee des Werkes interpretativ weiterzuführen. Gerade bei einem Autor wie Witkiewicz ist ein derartiges Vorgehen besonders verlockend, weil er in seinen literarischen Werken gerne die eigenen oder zeitgenössischen philosophischen Schriften zitiert. Allerdings - wie die genauere Strukturanalyse zeigt - nicht um die inhaltliche "Aussage" des Werkes zu vertiefen, sondern um antiillusionistische Effekte à la Pirandello zu erzeugen.

Damit eine derartige Vermischung zwischen Theorie und Praxis nicht zustande kommt, werden die einzelnen Untersuchungsschritte nicht nur durch das zeitliche Nacheinander in der Darstellung getrennt, sondern auch durch die methodisch unterschiedlichen Vorgehensweisen: im Fall der ästhetischen Theorie handelt es sich um eine hermeneutische Begriffsanalyse und im Fall der Dramen um eine phänomenologische Strukturanalyse.

Ein entscheidender Vorteil einer solchen, zwischen ästhetischer Theorie und literarischer Praxis eingespannten Konzeption liegt in der Möglichkeit eines Wechselspiels zwischen dem Ansatz einer induktiven und einer deduktiven Untersuchung. Die deduktiv hergeleiteten ästhetischen Grundthesen Witkiewicz' können als erkenntnisleitende Arbeitshypothesen für die Textanalyse im Sinne der Feststellung von F. v. Kutschera dienen:

"Erst aus Hypothesen ergeben sich Fragestellungen, unter denen man die Phänomene systematisch untersuchen kann. Einzelanalysen ohne Hypothesen sind blind. Umgekehrt gilt: Sinnvolle Hypothesen lassen

⁹ Ebd.: 169ff.

sich nur aufgrund einer gewissen Kenntnis der Phänomene entwerfen, und müssen sich an ihnen bewähren <...>¹⁰.

Die zwei wichtigsten Untersuchungsaspekte der Dramenanalyse, die sich aus Witkiewicz' Kunsttheorie ergeben, sind: die Deformation der lebenslogischen Elemente und die Komposition rein formaler Elemente des Dramas.

Die Dramenanalyse wird sich nicht nur auf die Analyse von einzelnen Strukturelementen beschränken, sondern es soll auch die Funktion des Ganzen - der Stil und die vermittelten ästhetischen Erfahrungen - beschrieben werden. Der funktionale Aspekt der Dramenanalyse schlägt wiederum die Brücke zur ästhetischen Theorie: bei der Untersuchung der vermittelten ästhetischen Erfahrungen soll auch die theoretisch postulierte "formistische" ästhetische Erfahrung erörtert werden. Zum Schluß wird die Frage zu klären sein, ob und in welcher Weise die von Witkiewicz' Dramen vermittelten ästhetischen Erfahrungen mit der in seiner Theorie beschriebenen Wirkungsintention übereinstimmen.

In Anbetracht der relativen Unbekanntheit Witkiewicz' im deutschen Sprachraum - anders als im englischen und französischen¹¹ - wird der Arbeit eine kurze Darstellung des Lebens, des Werkes, der Philosophie und der Rezeptionsgeschichte Witkiewicz' (mit Hinweisen auf weiterführende Literatur) vorangestellt und eine umfangreiche Bibliographie mit dem Verzeichnis aller deutschen Übersetzungen von Witkiewicz' Werken angefügt.

Die Arbeit will ein Beitrag zur Rezeption Witkiewicz' in Deutschland sein. Darüber hinaus sollen am Beispiel der ästhetischen Theorie und der dramatischen Praxis Witkiewicz' sowie im Vergleich mit verwandten Erscheinungen in der europäischen Literatur allgemeine literaturwissenschaftliche und dramentheoretische Fragestellungen erörtert werden: der Begriff von "Form und Inhalt" in der Literatur, die "Deformation" als Strukturelement des Dramas und die Frage nach einer "formistischen" ästhetischen Erfahrung im Theater.

¹⁰Kutschera, 1988: 4.

¹¹Vgl. Kapitel 1.4 in dieser Arbeit.

Die Zitate aus dem Polnischen wurden - wenn nicht anders vermerkt - von der Verfasserin ins Deutsche übersetzt. Theoretische, wissenschaftliche oder beschreibende Texte werden nur in deutscher Übersetzung zitiert, wobei wichtigere oder schwer übertragbare Begriffe auch im Original angeführt werden. Bei Fragmenten aus fiktiven Werken, bei denen die sprachliche Form ästhetisch relevant ist, wird im allgemeinen zweisprachig zitiert. Bei einigen theoretischen Begriffen wird die von Witkiewicz verwendete Großschreibung (z.B. Reine Form) beibehalten.

1. EINLEITUNG

1.1. KURZBIOGRAPHIE

Stanisław Ignacy Witkiewicz wurde als das einzige Kind von Stanisław Witkiewicz, einem in Polen bekannten Maler, Romancier und Kunstkritiker, und von Maria Pietrzekiewicz, einer Musiklehrerin, am 24. Februar 1885 in Warschau geboren. Die Familie Witkiewicz entstammt dem litauischen Landadel. Wegen des schlechten Gesundheitszustandes des Vaters zieht die Familie kurz nach der Geburt des Sohnes nach Zakopane in die Tatra. St. I. Witkiewicz verbringt dort den größten Teil seines Lebens. Er wächst in einer besonderen Atmosphäre auf: in einem Elternhaus, in welchem die künstlerische und intellektuelle Elite Polens verkehrt; vergöttert von seinem Vater und der gesamten Umgebung, die in ihm ein Wunderkind sieht. Der Vater, ein Nietzsche-Anhänger, ist gegen eine gewöhnliche Schulbildung, die nach seiner Überzeugung nur Mittelmäßigkeit und Anpassung bewirkt:

"In unserer Zeit <...> steht die Schule völlig in Opposition zu der menschlichen Psychologie <...>, die Lehrmethoden und -ziele haben nichts mit dem lebenden Menschen und dem wirklichen Leben gemein <...>, man hat Methoden zur Zerstörung selbständiger Kreativität des Verstandes, zur Zersetzung und Erweichung schöpferischer Energie erfunden und das alles mit dem einzigen und endgültigen Ziel: *das Reifezeugnis!* Nicht die Wissenschaft, nicht das Wissen, nicht die Entwicklung des Talents, nicht die Tugend: *das Reifezeugnis!* <Hervh. im Original>"¹

Die Erziehung und Bildung soll nach St. Witkiewicz nur die natürlichen Neigungen, Talente und Interessen behutsam unterstützen. Auf diesem Weg will er aus seinem Sohn eine außergewöhnliche, geniale Persönlichkeit formen.

In den etwa fünfhundert Briefen, die er später an den jungen Witkacy schreibt, klingt diese Haltung an: sie sind voll idealistisch-überzogener Ermahnungen, frei, stolz und kreativ zu sein. Diese Forderungen werden reichlich mit entsprechenden Nietzsche-Zitaten bekräftigt:

¹ Witkiewicz, St.: *Dziwny człowiek*. Lwów 1903. S. 24f. Zit. nach: Witkiewicz (St.), 1969: 672.

"Greife in Deinen intellektuellen Konzepten nach der Unendlichkeit, gehe in Deinen sozialen Ideen bis an die äußerste Grenze der maßlosen, der universellen Liebe <...>. Lasse Dich durch keine gesellschaftlichen Schranken, keine fachspezifischen Vorurteile, keinen kleinlichen Personen- oder Klassenegoismus belasten <...>. Lebe in der Zukunft. Bleibe stets auf den Höhen stehen, von denen aus Du die weitesten Horizonte hast, und strecke die Flügel Deiner Gedanken und Taten aus, um über sie hinwegzufliegen."²

Den Idealen des Vaters gemäß wird St. I. Witkiewicz von Hauslehrern und Eltern unterrichtet, seine Neigungen werden von der Umgebung aufmerksam verfolgt und gefördert. Er malt und schreibt kurze Theaterstücke schon seit seinem achten Lebensjahr. Diese Jugenddramen weisen künstlerische Mittel auf, die auch sein späteres Schaffen bestimmen sollen: Autoironie und Autothematismen, überraschende Wendungen und Lösungen, Parodie, sprachliche Erfindungskraft. D. Gerould stellt eine Nähe zu A. Jarrys "Ubu roi" und eine "Comics-ähnliche Lebendigkeit" in ihnen fest³. Mit 17 verfaßt Witkiewicz seine ersten philosophischen Abhandlungen "Über den Dualismus" und "Die Philosophie von Schopenhauer und ihr Verhältnis zu den Vorgängern"⁴. Er lernt Englisch, Französisch, Deutsch und Russisch, beschäftigt sich - häufig unter Anleitung berühmter Wissenschaftler, die im Haus seines Vaters verkehren - mit Naturwissenschaften und höherer Mathematik, nimmt Musikunterricht bei seiner Mutter.

1903 macht Witkacy als Externer in Lemberg sein Abitur, und 1905 immatrikuliert er sich gegen den Wunsch seines Vaters an der Krakauer Kunstakademie. Erwartungsgemäß ist er ein nachlässiger Student, der sich wenig um die akademischen Pflichten und Regeln schert und sein Studium nicht beendet. Dafür pflegt er Kontakte zu den führenden Künstlern und Intellektuellen Polens (u.a. Karol Szymanowski, Arthur Rubinstein, Bronisław Malinowski) und lernt auf zahlreichen Reisen, die ihn nach Rußland, Italien, Deutschland, Frankreich und England führen, die europäische Kunst kennen.

1911 beendet er seinen ersten autobiographischen Roman "622 Stürze Bungos

² Witkiewicz (St.), 1969: 143f (Brief Nr. 92 vom 27.08.1903).

³ Gerould, 1981a: 31.

⁴ Erschienen erst 1977 unter dem Titel "O idealizmie i realizmie" in: Schriften, III.

oder *Das dämonische Weib*" (erschienen 1972), der in rudimentärer Form die wichtigsten philosophischen und stilistischen Ideen Witkiewicz' enthält. Doch sein eigentliches Debüt läßt auf sich warten. Sicherlich wirken die übersteigerten Ambitionen und die Erwartungshaltung seiner Umgebung paralyisierend auf den jungen Künstler. Hinzu kommt die Suche nach dem eigenen Stil in einer Zeit des Neben- und raschen Nacheinander mehrerer Kunst-richtungen: Naturalismus, Symbolismus, Expressionismus, Kubismus etc. In seinen Briefen aus dieser Zeit beklagt sich St. Witkiewicz häufig über das Zigeunerleben seines Sohnes, der dabei ist, seine schöpferische Energie unnütz zu verschwenden. In der Tat scheint der junge Künstler hin und hergerissen zu sein zwischen tiefen Studien, künstlerischen Experimenten und exzessiv ausschweifendem Leben. Besonders qualvoll war wohl seine lange, schmerzhaft Liebesaffäre mit der berühmten Schauspielerin Irena Solska, die in den Stücken von Ibsen und Przybyszewski die Rolle der *femme fatale* spielte und in *Décadence*-Manier ein entsprechendes Image offensichtlich auch im Privatleben pflegte.

1913 macht St.I. Witkiewicz eine schwere psychische Krise durch:

"Ich habe ein Paar schreckliche Kompositionen gemacht und erreichte einen Zustand völliger Gereiztheit, die an Wahnsinn grenzte. Ich habe Angst, daß ich nicht mehr zurückkehren kann. Heute dachte ich: habe ich diese Grenze schon überschritten? <..>Ich bin sehr krank und vielleicht werde ich nie mehr gesund. Ich fühle deutlich den Wahnsinn und habe eine schreckliche Angst davor."⁵

Witkiewicz' psychischer Zustand bleibt - medizinisch betrachtet - immer etwas labil. Er macht des öfteren psychische Krisen durch und ist beherrscht von der Angst, den Verstand zu verlieren. 1913 unterzieht er sich auf Anraten der Freunde einer psychoanalytischen Behandlung. Dadurch erwacht sein ernsthaftes Interesse an S. Freud und an der Psychoanalyse, obwohl er nicht an deren Erfolge bei der Behandlung seiner Krankheit glaubt: "Wenn ich aus all dem 'rauskomme, dann nicht deshalb, weil ich mir meines Embryo-Komplexes bewußt geworden bin."⁶

⁵ Listy Stanisława Ignacego Witkiewicza do Heleny Czerwijowskiej, S. 36f. (Brief vom 27.01.1913).

⁶ Ebd.: 41 (Brief vom 17.04.1913).

Im Februar 1914 begeht Witkiewicz' Verlobte Jadwiga Janczewska Selbstmord. Verzweifelt und voller Schuldgefühle nimmt Witkacy die Einladung seines Freundes, des Ethnologen Bronisław Malinowski, an, sich dessen Expedition nach Ceylon und Australien anzuschließen. Die exotische Welt und die besonderen Licht- und Farbverhältnisse üben einen sehr starken Einfluß auf Witkiewicz' Malerei aus. Seine Eindrücke von den primitiven Kulturen schlagen sich in den Sujets vieler seiner Dramen nieder und bestimmen auch seine Welt- und Kunstanschauung: die negative Einschätzung der europäischen Zivilisation - die an ähnlich motivierte Urteile von P. Gauguin, J. Conrad und A. Artaud erinnert - und die Konzeption der rituellen und magischen Aufgaben der Kunst. Von der Begegnung mit dem Exotischen gingen übrigens entscheidende Impulse für die moderne Kunst aus, insbesondere für die Bewegung des Primitivismus⁷. Man könnte also bei Witkacy in dieser Hinsicht auch von einem internen Einfluß - über die zeitgenössischen Kunstprogramme und -experimente - ausgehen.

Beim Ausbruch des Ersten Weltkrieges meldet er sich als russischer Staatsbürger freiwillig (als Einzelkind war er zum Militärdienst nicht verpflichtet) zur zaristischen Armee und verletzt damit seinen Vater tief: die antizaristische Haltung hatte in der Familie Witkiewicz eine lange Tradition - Stanisław Witkiewicz verbrachte die ersten vier Jahre seines Lebens in Sibirien, wohin sein Vater wegen Teilnahme am polnischen Aufstand 1863 verbannt worden war.

Die Zeit in Rußland gehört zu der wichtigsten und zugleich am wenigsten bekannten Zeitspanne seines Lebens⁸. Hier macht er die Erfahrungen, die ihn menschlich am meisten geprägt haben, und in dieser Zeit reifen auch seine ästhetischen und kulturgeschichtlichen Ideen.

Im September 1914 tritt er in die Offiziersschule in Petersburg ein und dient anschließend in dem elitären Pavlovskij-Regiment. 1915 wird er an der Front verwundet und hält sich dann vorwiegend in Petersburg auf. Er setzt seine Malereistudien fort und arbeitet an philosophischen und ästhetischen Theorien. Während der Februar-Revolution gerät er plötzlich auf die Seite der Revolutionäre - er wird von seinen Soldaten zum Kommis-

⁷ Vgl. dazu: Goldwater, 1967; Zelinsky, 1983.

⁸ Vgl. dazu: Witkiewicz (J.S.), 1977.

sar gewählt - eine Ehrung, die er nach seinen Worten "der schwachen Ausprägung seiner negativen Verdienste" verdankte: er schlug und beschimpfte seine Soldaten nicht, strafte milde und war relativ höflich.⁹ Witkacy erlebt also die Wirren des Krieges und der Revolution, den Zerfall der gesellschaftlichen und politischen Ordnung, die Angst, die Hemmungs- und Orientierungslosigkeit in den oberen Gesellschaftsschichten und die zunehmende Macht der hungernden und unterdrückten Massen aus unmittelbarer Nähe. In diesen Erlebnissen wurzelt sicherlich der tiefe Pessimismus Witkiewicz', der seine Philosophie und die Thematik seiner Werke beherrscht. Pessimismus gehört allerdings auch zur geistigen Haltung vieler von Witkiewicz' Zeitgenossen - ein signifikantes Beispiel dafür ist die Geschichtsphilosophie von O. Spengler ("Der Untergang des Abendlandes", entstanden 1918-22).

Im Juni 1918 kehrt Witkacy nach Krakau zurück und schließt sich der als "Formisten" bekannten Malergruppe an. Erst jetzt, mit 33 Jahren, beginnt sein eigentliches künstlerisches Schaffen - dafür aber in einem fieberhaften Tempo. 1919-24 ist der produktivste Abschnitt seines künstlerischen Wirkens. Er formuliert und veröffentlicht seine wichtigsten ästhetischen Schriften: "Neue Formen in der Malerei und die daraus resultierenden Mißverständnisse" (1919), "Ästhetische Skizzen" (1922) und "Theater" (1923).

In Analogie zur Ästhetik des Kubismus entwickelt er seine Theorie der "Reinen Form" im Theater, mit der das konventionelle, naturalistische Drama abgelöst werden sollte. Das Drama soll nach seiner Theorie keine Nachahmung der realen Welt sein, sondern eine dem ästhetischen Sinn des Künstlers entsprungene Komposition von Einzelementen: der Sprache, der Mimik und Gestik der Schauspieler, der Farben und Formen des Bühnenbildes. Die Wirklichkeitsnähe der Ereignisse, der Handlungen oder der Figuren kann nicht völlig vermieden werden, sie soll aber nicht den wesentlichen Inhalt des Stückes ausmachen, sondern nur für die "Richtungsspannungen der kompositorischen Massen" von grundlegender Bedeutung sein.¹⁰

⁹ Witkiewicz, St.I.: Niemyte dusze. Studia obyczajowe i społeczne. In: Werke, I: 178.

¹⁰ Vgl. dazu Kapitel 2 in dieser Arbeit.

In dieser Zeit verfaßt Witkiewicz alle seine Dramen bis auf das Stück "Szewcy" ("Die Schuster"), das erst 1931-34 entsteht. Es sind etwa 40 Bühnenwerke (davon sind bis heute etwa 20 erhalten geblieben). Dabei wird sein Postulat der "Reinen Form" nach eigener Aussage nicht vollkommen verwirklicht, die Stücke selbst weisen aber auf das kommende abstrakte, groteske Theater eines Beckett hin.

1925 beendet Witkiewicz das letzte Stück dieser Schaffensperiode: "Die Beelzebub Sonate" und widmet sich fortan dem Roman, obwohl er ihn in seinen theoretischen Schriften als eine für die Reine Form ungeeignete literarische Gattung betrachtet.¹¹ Es entstehen die Romane: "Abschied vom Herbst" (1927), "Unersättlichkeit" (1930) und "Der einzige Ausweg" (1932 - bleibt unvollendet).

Ebenso abrupt schließt er 1924 seine Experimente mit der Reinen Form in der Malerei ab und betreibt nun "angewandte Kunst", indem er Porträts zum Lebensunterhalt malt. Seine Beschäftigung inszeniert er selber als kommerzielle Farce, indem er ein witziges Reglement für seine "Porträtfirma" aufstellt. Darin werden die Porträts in folgende Qualitäts- und Preiskategorien eingeteilt:

A - "geleckte";

B - "charakteristische";

B + D - "charakteristische; die an Karikatur grenzen";

C - "Reine- Form-Porträts" entstanden unter Verwendung von Rauschgift;

D - "Reine-Form-Porträts ohne Rauschgift;

E - "intuitive";

B + E - "Kinderporträts".

Dabei gehören die "geleckten" (poln. "wylizane") Porträts zu der niedrigsten und die "Kinderporträts" zu der höchsten Preiskategorie. Oberstes Gebot der "Porträtfirma" heißt zweckmäßigerweise: "Der Kunde muß zufrieden sein. Mißverständnisse sind ausgeschlossen."¹²

1918-39 ist für Witkacy eine Zeit der fieberhaften, schöpferischen Tätigkeit und eines hektischen Lebensstils. Neben seinen künstlerischen und intellektuellen Tätigkeiten leitet er ein formistisches Laientheater in

¹¹Vgl. dazu Kapitel 2 und insbesondere 2.2.1. in dieser Arbeit.

¹²Vgl.: Regulamin firmy portretowej "Stanisław Ignacy Witkiewicz". In: Schriften, II: 563.

Zakopane und reist mit philosophischen und kunsttheoretischen Vorträgen durchs Land. Seine Werke und Theorien finden zwar Beachtung aber keine Anerkennung.

Mehr noch als seine Kunst schockiert das gesittete, bürgerliche Publikum sein Leben: seine zahlreichen erotischen Abenteuer, seine Experimente mit Drogen, über die er provozierend und wahrscheinlich übertreibend berichtet,¹³ vor allem aber die von ihm inszenierten Happenings. Witkiewicz mystifiziert und spielt im Leben liebend gern Theater, er arrangiert z.B. Begegnungen, bei denen er bühnenreife Verwicklungen und dramatische Konflikte schafft.

"Man kann sagen, daß Witkacy um sich herum ein "Theater" aus unrealistischen Ereignissen organisierte, und daß er sich in diesem Theater wohl fühlte, sich darin von der Realität erholte. Er lebte sich darin aus, weil er gleichzeitig Schöpfer und Schauspieler sein konnte. Daher kommt auch sein erstaunlicher Dynamismus, sei es in der "Arbeit" oder beim "Spiel", oder beim Experimentieren - für ihn waren das alles Modifikationen des Schaffens. Daher kommt auch, meiner Ansicht nach, nicht nur seine Begeisterung für Selbstexperimente mit verschiedenen Mitteln, sondern auch seine - häufig brutale - Beharrlichkeit, mit welcher er seine Bekannten und Freunde zu solchen Experimenten zwang"¹⁴

- so ein Zeitgenosse über Witkacy.

In den letzten Jahren seines Lebens beschäftigt er sich hauptsächlich mit Philosophie. Er veröffentlicht zahlreiche Artikel, in denen er seine philosophischen Zielsetzungen wissenschaftlich erläutert oder popularisiert und mit anderen Konzeptionen polemisiert (unter anderem mit B.A.W. Russell, R. Carnap, L. Wittgenstein und dem "Wiener Kreis"). 1935 erscheint sein Hauptwerk "Der Daseinsbegriff und die von ihm implizierten Begriffe und Behauptungen".

In den 30er Jahren verschlechtert sich der Gesundheitszustand von Wit-

¹³Z.B. in der Abhandlung "Nikotylna, Alkohol, Kokaina, Peyotl, Morfina, Eter + Appendix". Darin berichtet Witkiewicz von kontrollierten Rauschgift-Experimenten, in denen er den Einfluß von Rauschgift auf das künstlerische Schaffen untersuchte. In: Werke, I: 521-638.

¹⁴Birula-Białyński, 1957: 303.

kiewicz: seine Depressionen werden immer häufiger, es verfolgen ihn Selbstmordgedanken. Im September 1939, als er im Ausbruch des Krieges die Erfüllung seiner katastrophistischen Zukunftsvisionen sieht, nimmt er sich das Leben.

1.2. PHILOSOPHIE

Das philosophische und ästhetische Werk Witkiewicz' umfaßt etwa 100 Titel. Darunter befinden sich viele essayistische Artikel, aber auch etwa 40 wissenschaftliche Abhandlungen und 2 umfangreichere Arbeiten aus den 30er Jahren. 1935 erscheint Witkacys Hauptwerk ("Główniak" nannte es sein Autor) "Der Daseinsbegriff und die von ihm implizierten Begriffe und Behauptungen", an dem er, nach eigener Aussage, zwischen 1917 und 1933 gearbeitet hat. 1932-39 entsteht dann Witkiewicz' reifste und umfangreichste philosophische Schrift "Die psychophysische Frage"¹⁵, die aus drei Teilen besteht: "Allgemeine Kritik des physikalischen Materialismus", "Der Versuch, die psychophysische Frage im monadistischen System zu lösen" und "Kritik einzelner Autoren" (T. Kotarbiński, L. Wittgenstein, A. N. Whitehead, R. Carnap und andere Mitglieder des "Wiener Kreises").

Zu Witkiewicz' philosophischen Arbeiten gehören Untersuchungen zum Gegenstand, zu den Aufgaben und zur kulturell-sozialen Rolle der Philosophie; Kritik des Positivismus ("Wiener Kreis"), des Empiriokritizismus, des Physikalismus, der Analytischen Philosophie (Russell, Whitehead, Carnap und Wittgenstein) sowie eine briefliche Diskussion mit Chwistek über R. Ingarden und die Phänomenologie.

Seine eigene Ontologie bezeichnete Witkiewicz als "biologische Monadologie". Witkiewicz' Monaden sind im Unterschied zu Leibniz körperlich-organische Einheiten ("Einzelexistenzen" in Witkiewicz' Terminologie), die untereinander nicht isoliert, sondern interaktiv sind. Sie befinden sich in "doppelter Dualität"¹⁶ - erstens als psychisch-physische, raumzeitlich begrenzte Formen des Daseins, die "an und für sich"¹⁷ existieren und zweitens in ihrem Verhältnis zum raumzeitlich unendlichen Dasein. "Der Daseinsbegriff impliziert <nach Witkiewicz> den Begriff der Vielheit. Als absolute Einheit würde das Dasein mit dem absoluten Nichts gleichbedeutend sein".¹⁸

Die Frage nach der Identität löst Witkiewicz durch die Einführung des

¹⁵Erschienen erst 1978 in: Schriften, III.

¹⁶Schriften, III: 543 <Deutsch im Original>.

¹⁷Ebd.: 544 <Deutsch im Original>.

¹⁸Ebd. <Deutsch im Original>.

Begriffes "Einheit in der Vielfalt", der sowohl für die Einzelexistenzen mit ihren verschiedenen Qualitäten als auch für das unendliche Dasein gelten und ein "Mehr" als die Summe der Einzelemente ausdrücken soll. Die "Einheit in der Vielfalt" ist für Witkiewicz "das Geheimnis der Existenz" und eigentlich eine metaphysische Kategorie. "Das Geheimnis der Existenz ist die Einheit in der Vielfalt und deren Unendlichkeit sowohl in der Kleinheit als auch in der Größe, bei gleichzeitiger notwendiger Begrenztheit jeder Einzelexistenz" ¹⁹

In einer deutschen Zusammenfassung von "Der Daseinsbegriff und die von ihm implizierten Begriffe und Behauptungen" beschreibt Witkiewicz sein philosophisches System folgendermaßen:

"Mein 'System' hat keinen Anspruch auf absolute Originalität. Es ist vielmehr eine Kombination von einem 'verbesserten' Psychologismus im Sinne von Hans Cornelius und einer gleichfalls 'verbesserten' leibnizschen Monadologie. Diese Kombination dürfte wohl als eine Art des 'biologischen Materialismus' (im Gegensatz zum physikalischen) angesehen werden. Ich bemerke nebenbei, dass ich ein ontologischer Realist mit einem sehr mässigen Einschlag von Idealismus bin (in dem Sinne, dass die 'leblosen Gegenstände der Aussenwelt' nicht das sind, was sie uns sein scheinen) und auch ein mässiger Nominalist in der Theorie der Begriffe." <Deutsch im Original> (*Schriften, III: 543*)

Die Hauptströmung in der polnischen Philosophie der Zwischenkriegszeit war der logischer Empirismus (J. Łukasiewicz, St. Leśniewski, A. Tarski, L. Chwistek). Phänomenologie (R. Ingarden) und Konkretismus (T. Kotarbiński) fungierten damals als kaum beachtete Randerscheinungen. Das philosophische System Witkiewicz' entstand in dieser geistigen Atmosphäre. Wie B. Michalski feststellt, kann Witkacys "Rückgriff auf die individualistisch-pluralistische Tradition der Monadologie (und eine naturalistisch-materialistische Interpretation derselben) als ein Versuch betrachtet werden, die bedrohte Autonomie und Eigenheit des geistig-körperlichen Individuums zu retten. Sie war durch Doktrinen bedroht, die nach einer 'Auflösung' der psychophysischen Persönlichkeit entweder in der Materie oder im 'Reinem Bewußtsein' trachteten."²⁰

¹⁹NFM: 6. Vgl. dazu auch: Michalski, 1973.

²⁰Michalski, 1978: 79.

Wie seine Kritiken (an R. Carnap, L. Wittgenstein, A.N. Whitehead) zeigen, war für Witkiewicz die westeuropäische Philosophie wichtiger als die polnische: in ihr war sein Denken verwurzelt und an sie adressiert²¹.

Maßgebend für die Einordnung und Einschätzung von Witkiewicz' Philosophie wurde für die Forschung lange Zeit das beiläufige Urteil R. Ingardens:

"Er war <...> in seiner Grundhaltung ein Existenzialist, lange bevor diese Richtung in Frankreich aufkam, und wahrscheinlich gleichzeitig mit dem Auftreten Heideggers. Doch soviel ich weiß, hat er Heidegger nie gelesen. Von der Phänomenologie kannte er nur die "Logischen Untersuchungen" Husserls, doch die Fragen der philosophischen Grundlagen der Logik waren für ihn niemals besonders wesentlich, außerdem hatte er auch kein Verständnis für die phänomenologischen Analysen. Von den französischen Existenzialisten unterschied ihn auch - trotz seines tiefen Pessimismus - sein dynamischeres Temperament und seine urwüchsige Natürlichkeit. In der Philosophie dagegen war sein Ehrgeiz, ein vollständiges metaphysisches System zu schaffen, größer als bei ihnen."²²

Diese Grundhaltung Witkiewicz' kommt nach Ingarden aus der Erfahrung

"einer grundsätzlichen Feindseligkeit des Seins dem Menschen gegenüber. <...> Verstand, Wissen, ein klarer, entschlossener Wille und ein klares Bewußtsein - das alles erschien ihm als etwas, das aus einem völlig finsternen, irrationalen Untergrund aufsteigt <...>. Dieser dem Menschen feindselige Untergrund <...> war für ihn keine tote Materie, sondern - in seiner Terminologie - der physikalische Materialismus. Nach seinen Aussagen bildet ihn die feindselige, urwüchsige, biologische Lebensmacht, die in einem Chaos der Vielfältigkeit, in einer völligen Sinnlosigkeit der Entwicklung ständig neue Lebenserscheinungen produziert."²³

Obwohl sich Ingardens Urteil mehr auf die psychologische Welterfahrung als auf das philosophische System bezog, wurde das Urteil über Witkiewicz' Existentialismus häufig übernommen.²⁴

Dagegen schließt J. Sarna Analogien in Motiven und Denkmustern zwar nicht aus, aber eine grundsätzliche Ähnlichkeit zwischen Witkiewicz' Ontologie

²¹ Entsprechendes stellt auch B. Michalski fest (vgl. ebd.: 94).

²² Ingarden, 1957: 175.

²³ Ebd.

²⁴ So z.B.: Pomian, 1971: 265-280; Sokół, 1972: 63f.; Rudzińska, 1973: 71.

und Existenzialismus lehnt er ab.²⁵ Sarna, der seine Dissertation in der in deutscher Sprache abgefaßten Zusammenfassung als den "erste<n> Versuch einer Analyse des philosophischen Systems von Witkiewicz vom Standpunkt der marxistischen Methodologie gesehen"²⁶ bezeichnet, führt als Argumente gegen die existentialistische Interpretation Witkiewicz' Rationalismus, Determinismus und sein dialektisches Verständnis der Seins-Kategorie an.²⁷

B. Michalski, der Herausgeber der philosophischen Schriften und wohl der beste Kenner der Philosophie Witkacys²⁸, weist auch als erster darauf hin, daß das philosophische System Witkiewicz' - entgegen den bisherigen Feststellungen - sehr uneinheitlich ist und offensichtlich eine Entwicklung durchmacht. Die Konzeption des metaphysischen Gefühls und des geschichtsphilosophischen Katastrophismus, die man aus den ästhetischen Schriften der frühen 20er Jahre kennt, gibt Witkiewicz in seinem letzten philosophischen Werk "Die psychophysische Frage", das erst 1978 erschienen ist, auf²⁹.

Seine wichtigsten kultur- und geschichtsphilosophischen Reflexionen äußerte Witkiewicz in der Abhandlung "Über den Untergang der metaphysischen Gefühle im Zusammenhang mit der gesellschaftlichen Entwicklung", die 1919 in dem Band "Neue Formen in der Malerei" erschienen ist.

Analog zu der Dualität zwischen der Einzelexistenz und dem unendlichen Dasein in seiner Ontologie geht Witkiewicz in seiner Geschichtsphilosophie von der Opposition Individuum - Gesellschaft bzw. menschliche Gattung aus.

Ein Maßstab für die Humanität, für den Wert eines Individuums ist, nach Witkiewicz, die Fähigkeit, metaphysische Gefühle³⁰, d.h. das Geheimnis der Existenz, der Einheit in der Vielfalt zu erleben. Dagegen ist das Ziel der menschlichen Gattung die Selbsterhaltung und das Ziel einer Gesell-

²⁵Sarna, 1978: 188.

²⁶Ebd.: 232.

²⁷Ebd.: 194f.

²⁸Vgl. Michalski, 1979.

²⁹Michalski, 1977: 410-447.

³⁰Zum "metaphysischen Gefühl" als Grundlage der ästhetischen Erfahrung vgl. Kapitel 2.1.2. in dieser Arbeit.

schaft eine für alle möglichst bequeme und beglückende Lebensform. Diese divergierenden Ziele des Individuums und der Gattung bzw. Gesellschaft bilden die Grundlage für Witkiewicz' geschichtsphilosophischen Pessimismus.

Man spürt das Lebensgefühl der Décadence-Epoche und die Philosophie Nietzsches in Witkiewicz' Darstellung der starken Persönlichkeiten, großen Individuen und Subjekte (Priester, Könige), die in frühen, unterentwickelten Kulturen die Fähigkeit hatten, das Geheimnis der Existenz zu erleben und denen sich das Volk, das in Angst vor der noch unerforschten Natur lebte, unterwarf. Für diese großen Individuen fielen die Religion, Philosophie und Wissenschaft in einer einheitlichen geistig-intuitiven Erkenntnis der Welt zusammen, in der sie die metaphysische Gefühle erlebten. Kraft ihres Charisma und ihres Intellekts, mit dem sie gewisse Erleichterungen für das Volk vollbrachten und somit die Zivilisation vorantrieben, beherrschten diese großen Persönlichkeiten die Massen.

Das Erleben der metaphysischen Gefühle ist nach Witkiewicz nicht nur durch die Kontemplation möglich, sondern auch in Form eines berausenden Lebenserlebnisses. Dieses konnten die früheren genialen Existenzen dank ihrer Macht über die Massen verwirklichen:

"Der frühere Herrscher schickte wegen einer Laune, um seine inneren Erlebnisse zu bereichern oder um sich seine Macht zu bestätigen ganze Scharen von Menschen in den Tod. Er setzte dabei manchmal auch sein eigenes Leben aufs Spiel, um umso stärker dessen unendlichen Wert zu empfinden. Doch damit gab er der Menschenmenge, die er führte Stärke und Gestalt. Seine Kraft strahlte wie die Sonne und weckte in den Menschen neue Werte, indem sie in die Seele eines jeden Sklaven Samen dieser Übermacht warf <...>." (NFM: 106f)

Doch durch bestimmte soziale und wissenschaftliche Entwicklungen verlagerte sich die Macht allmählich auf das Volk, die Masse mit ihrem gattungserhaltenden Trieb. Zu diesen Entwicklungen gehörten unter anderen die Entstehung der Naturwissenschaften und der einhergehenden Möglichkeiten der Naturbeherrschung; die Ethik des Christentums; insbesondere aber die Entstehung des Handels und der damit verbundenen materiellen Macht, mit der sich die großen Führer arrangieren mußten. Der materielle Wohlstand aller entstand aber, laut Witkiewicz, auf Kosten der metaphysischen Fähigkeiten der Ausnahmepersönlichkeiten. "Die Unterordnung der In-

teressen des Individuums unter die der Allgemeinheit - das ist die allgemeinste Beschreibung dessen, was ich Vergesellschaftung <uspołecznienie> nenne" (NFM: 100). Diese Vergesellschaftung führte kontinuierlich zum Untergang metaphysischer Gefühle (was Witkiewicz an einem Diagramm veranschaulicht - NFM: 103), des großen Individuums und eigentlich auch der Menschlichkeit:

"Die großen altruistischen Ideen, groß aus der Sicht der Unterdrückten und Schwachen, die durch sie ein neues Leben und neue Rechte bekommen, die sie sich alleine nicht erkämpfen könnten, sind ein Ausdruck der Dekadenz und des Niedergangs des menschlichen Individuums als solchen <...>." (NFM: 109)

und somit auch ein Untergang von Kunst, Philosophie und Religion, die eine Objektivation des metaphysischen Gefühls seien. In der kommenden wohlhabenden und glücklichen Massengesellschaft mit ihrem Utilitarismus und Materialismus ist, laut Witkiewicz, kein Platz für Schönheit, Wahrheit und metaphysische Erlebnisse eines Individuums.

Der Wertmaßstab für den modernen Menschen ist allein seine gesellschaftliche Rolle. Er wird zur Ausführung festumrissener Teilaufgaben erzogen, so daß weder seine Bildung noch seine Arbeit es ihm erlauben, sich mit dem Absoluten zu beschäftigen.

Den Wissenschaften sind zwar enge Erkenntnisgrenzen gesetzt, sie liefern aber immer mehr Begriffe, mit denen man über den Grenzbereich des absoluten Geheimnisses sprechen kann, das dadurch seine beunruhigende Attraktivität verliert.

Die Erschlaffung der metaphysischen Unruhe in der Gesellschaft äußert sich nach Witkiewicz' in dem Aufkommen positivistischer und pragmatischer Strömungen. Die Philosophie gibt damit ihr ursprüngliches Ziel, sich mit Begriffssystemen dem Geheimnis der Existenz zu nähern, auf. Das Streben nach diesem letztendlich unerreichbaren Ziel ist ein Wert für sich und dessen Aufgabe, der Verzicht auf die Metaphysik, kommt einem "Selbstmord der Philosophie"³¹ gleich.

In analoger Weise führt der Untergang der metaphysischen Unruhe auch zum Untergang der Kunst.

³¹Vgl. NFM: 116ff.

Die Geschichtsphilosophie Witkiewicz' erinnert nur äußerlich an den romantischen Gegensatz zwischen Künstler und Philister. Die Analogie zu Witkacys Ontologie läßt die Opposition Individuum - Gesellschaft als ein tieferliegendes Problem erscheinen. Die Unterordnung der Einzelexistenz unter das Ganze ist für Witkiewicz ein ontologisches Gesetz:

"<...> der Untergang der metaphysischen Gefühle zugunsten des allgemeinen Glücks. Dies ist <...> eine feste Formel für alle Einzelexistenzen, die in Gruppen leben und die in der Hierarchie der Existenzen auf der Stufe stehen, auf der das Denken und die künstlerische Tätigkeit möglich sind." (NFM: 102)

Witkiewicz' Kunstverständnis und seine Geschichtsphilosophie erweisen sich als sehr problematisch, wenn man sie unter ethischen Gesichtspunkten betrachtet: Da in dem grundsätzlichen Gegensatz Individuum - Gesellschaft die Kunst auf der Seite des Individuums steht und von dessen metaphysischen Gefühlen abhängt, ist sie nicht nur mit ihm zum Untergang verurteilt, sondern es gibt für sie offensichtlich keine Möglichkeit, in der Gesellschaft einen Platz zu finden. Der radikale Subjektivismus und die absolute Kunstautonomie, die Witkiewicz in seiner Ästhetik³² vertritt, sind also in seiner Geschichtsphilosophie schon latent angelegt.

³²Vgl. Kapitel 2.1.1. und 2.1.2. in dieser Arbeit.

1.3. KUNSTHISTORISCHER HINTERGRUND

Es ist nicht das Ziel dieser Arbeit, Witkiewicz' Werk im Hinblick auf die möglichen Analogien zu anderer Literatur zu untersuchen und die Arten der festgestellten interliterarischen Beziehungen und Parallelitäten sowie Fragen der Wirkung und Aneignung, Originalität und Tradition zu erörtern.

Da aber ein literarisches Phänomen immer nur vor dem Hintergrund der jeweiligen ästhetischen und weltanschaulichen Haltungen sowie literarischer Traditionen zu verstehen ist, sollen hier skizzenhaft die externen und die eventuellen internen Kontakte³³ Witkiewicz' aufgezeigt werden.

In der biographischen Forschung wird die große Bedeutung des Vaters und überhaupt des Elternhauses für Witkacy betont. Sein Vater spielte zweifellos in seiner Kindheit und Jugend eine - psychologisch sicher nicht unbedenklich - dominierende Rolle. Trotz seiner liberalen Erziehungsideale übte St. Witkiewicz allein durch seine lebhafteste Anteilnahme, mit der er jeden Schritt seines Sohnes verfolgte und mit Ratschlägen und Hinweisen begleitete, einen großen Einfluß aus. Die umfangreiche Korrespondenz dokumentiert diese Art von sanfter Tyrannei in anschaulicher Weise.³⁴

St. Witkiewicz wie auch die meisten berühmten Gäste (H. Sienkiewicz, S. Zeromski), die in seinem Haus verkehrten, waren dem Realismus und dem Naturalismus verpflichtet. Zunächst folgte Witkacy wenigstens in der Malerei diesem Vorbild. Doch die metaphysische Untermauerung der ästhetischen Erfahrung und die rituell-religiöse Begründung der Rolle des Theaters in seiner späteren Ästhetik sind vielleicht auch als eine Opposition zum Vater zu verstehen.

In seiner Krakauer Studienzeit lebte Witkacy in einem Milieu von Künstlern und Intellektuellen (T. Szymberski, B. Malinowski, L. Chwistek), die nach neuen Wegen in der Kunst und Philosophie suchten, dabei aber noch sehr stark in der Ästhetik und Geisteshaltung der Jahrhundertwende befangen waren. Der künstlerische Weg dieser Männer, die J. Błoński als "die dritte Generation des Jungen Polen" bezeichnet, war voll überraschender

³³Die Begriffe stammen von D. Durišin, der unter externen Kontakten persönliche Begegnungen, Briefe oder nachweisbare Kenntnisnahme und unter internen Kontakten die innere literarische Wechselwirkung versteht. Vgl: Durišin, 1968: 47-59.

³⁴Witkiewicz (St.), 1969.

Wendungen und Entwicklungen: von Décadence und Symbolismus zum Futurismus, Expressionismus etc.³⁵ In diesem Kontext muß auch das Schaffen Witkiewicz' gesehen werden: sein relativ spätes Debüt, das schnelle Wechseln von Stil und betriebenen Disziplinen und nicht zuletzt die ungewöhnliche Synthese von Décadence-, Formalismus- und Avantgarde-Elementen in seiner Ästhetik. Witkiewicz' Verwurzelung in der Ästhetik der Jahrhundertwende bemerkten schon seine Zeitgenossen, z.B. K. Irzykowski, der Parallelen zu Przybyszewski zog:

"So wie für den einen das 'Metawort' ein Exponent der 'nackten Seele' war, so ist für Witkiewicz die 'reine Form' ein Symbol der 'Einheit in der Vielfalt'. Beide betreiben das, was ich als *Philosophie des verlorenen Paradieses* (Hervh. im Orig.) bezeichne: sie betrachten die Kunst als ein Mittel, um metaphysische und kulturelle Risse zu stopfen. Sie beneiden beide als Dichter die Musik. Sie hängen beide mit einigen Wurzeln in der Philosophie Schopenhauers."³⁶

Auf seinen zahlreichen Reisen lernt Witkiewicz die moderne Malerei (P. Gauguin, P. Picasso) kennen, besucht fauvistische und kubistische Ausstellungen in Paris, studiert während seines Moskauaufenthaltes 1917/18 in der Ščukin-Galerie die Werke P. Picassos.

Über die vier Jahre, die er in Rußland verbrachte, weiß man recht wenig³⁷. Es ist bekannt, daß er sehr viel malte, und daß er seine ästhetischen und geschichtsphilosophischen Theorien dort entwickelte - sie wurden kurze Zeit nach seiner Rückkehr veröffentlicht. Es ist anzunehmen, daß er mit den Strömungen des Konstruktivismus und Suprematismus (M. Larionov, K. Malevič) in Berührung gekommen ist, und daß ihm die Programme und das

³⁵"Sie waren sozusagen die dritte Generation des Jungen Polen, die sich entweder gar nicht auszudrücken vermochte oder sich ganz anders, als das die Jugendversuche versprochen, ausdrückte. Der Übergang vom Sezessionismus zum Kubismus, von Wagnerbegeisterung zur Dodekaphonie, von der "nackten Seele" zur "Reinen Form" oder "Stadt, Masse und Maschine" gehört zu den rätselhaftesten und schwerstverständlichen Momenten in der Kultur des 20. Jahrhunderts." (Błoński, 1983: 11.)

³⁶Irzykowski, K.: *Walka o treść*. Zit. nach: Puzyna, K.: Vorwort. In: *Werke*, IV: 11. Puzyna fügt noch hinzu: "Man muß hier noch die auffallendste Ähnlichkeit hinzufügen: die dämonische Erotik des Jungen Polen." (Ebd.)

³⁷Vgl.: Witkiewicz (J.S.), 1977.

Schaffen der Kubofuturisten³⁸ (V. Chlebnikov, A. Kručenyč, V. Majakovskij) nicht unbekannt geblieben waren. Die Theatermanifeste F. T. Marinettis und anderer italienischer Futuristen kannte er sicherlich auch.

Zu erwähnen wäre auch der Einfluß des in diese Jahre fallenden Expressionismus, der deutliche Parallelen zur pessimistischen Geschichtsphilosophie von Witkiewicz zeigt.

In einem Brief an Wierciński schreibt Witkiewicz recht ausführlich über seine literarischen Vorlieben. Außer einigen polnischen Avantgarde-Autoren (A. Stern, J. Przyboś, T. Peiper, J. Kurek, J. Brzękowski) nennt er A. Strindberg ("Gespenstersonate"), Y. Goll, W. Hasenclever, G. Kaiser, F.v. Unruh, A. Bronnen, P. Kornfeld, J.M. Synge, E. O'Neill und A. Jarry ("Ubu roi").³⁹

³⁸Die Höhepunkte dieses Schaffens fanden kurz vor Witkiewicz' Ankunft in Rußland statt: 1912 verfaßte V. Majakovskij zusammen mit D. Burljuk das futuristische Manifest "Poščečina obščestvennomu vkusu". Im Herbst 1913 wurde in Petersburg im Luna-Park-Theater V. Majakovskijs "Vladimir Majakovskij" und A. Kručenyč "Pobeda nad solncem" aufgeführt.

³⁹Vgl. Puzyna, K.: Wstęp. In: Werke, IV: 14.

1.4. REZEPTION UND FORSCHUNGSLAGE

Zu seinen Lebzeiten teilte Witkiewicz das Schicksal vieler Avantgarde-Dichter: er war in Künstler- und Intellektuellenkreisen zwar nicht unbekannt, aber größere Popularität und Anerkennung blieben ihm versagt. Von seinen etwa vierzig Theaterstücken wurden nur fünf veröffentlicht: "Pragmatyści" (dt.: "Die Pragmatiker") - in: Zdrój (1920), H.3; "Tumor Mózgowicz" (dt.: Tumor Hirnmann") - Krakau 1921; "Neue Wyzwolenie" (dt.: "Neue Befreiung") - in: Zwrotnica (1923), H. 5; "Wariat i zakonnica" (dt.: "Narr und Nonne") - in: Skamander (1925), H.. 5. In den 20er Jahren gab es etwa 20 Inszenierungen von 12 seiner Stücke, davon vier in dem "Formistischen Theater" in Zakopane⁴⁰, welches Witkiewicz 1925 gründete und als Regisseur und Bühnenbildner leitete. Einige der Aufführungen lösten leidenschaftliche Diskussionen in der Presse aus, und Witkacy polemisierte in zahlreichen Artikeln mit den Rezensenten.⁴¹

Die Theorie der Reinen Form entfesselte einen wahren Sturm an Kontroversen. Die konservative Kritik betrachtete sie als eine Art Manifest der avantgardistischen Strömungen und polemisierte - selten mit sachlichen Argumenten - gegen die vermeintliche Propagierung des Unsinn in der Kunst. Man bezichtigte Witkiewicz des Nihilismus und Anarchismus mit dem Argument, daß die Realisierung seiner ästhetischen Kategorien zur Zerstörung der Nationalkultur und zur Verdummung der Gesellschaft führen würde, oder man zweifelte gar an seinem Verstand.⁴²

Aber auch in der Avantgarde fand Witkacy wenig Zustimmung. Die Futuristen warfen ihm seine Befangenheit in der Ästhetik der Jahrhundertwende vor, störten sich an der Metaphysik und an seiner scharfen Ablehnung der Produktion von programmatischem Nonsens. Die metaphysische Begründung der ästhetischen Erfahrung und die irrationalen Elemente des Schöpfungsprozesses in Witkiewicz' Theorie der Reinen Form lehnten auch die Krakauer Formisten ab, allen voran Witkiewicz' Freund L. Chwistek.

⁴⁰Witkiewicz inszenierte fünf Stücke: "Narr und Nonne" (*WIZ*), "Neue Befreiung" (*NW*), "Das kleine Landhaus" (*WMD*) "Pragmatiker" und Strindbergs "Gespenstersonate". Die Tätigkeit des Theaters endete im Jahre 1927.

⁴¹Vgl. dazu: Degler, 1973.

⁴²Vgl. dazu: Degler, 1986: 6.

Eine positive Aufnahme und Würdigung fand Witkacys Ästhetik eigentlich nur bei Tadeusz Peiper⁴³, aber auch er äußerte Zweifel an der Möglichkeit einer Verwirklichung der Reinen-Form-Theorie in der Praxis. Dieser Einwand wurde nach den ersten Aufführungen von Witkiewicz' Dramen das wichtigste Diskussionsthema, und die Frage nach dem Verhältnis von Witkiewicz' Theorie und seinen Dramen bildet bis heute ein bevorzugtes Untersuchungsobjekt.

In den Diskussionen um die Theorie der Reinen Form, die etwa bis Ende der 20er Jahre andauerten, polarisierte sich die Auseinandersetzung zwischen der konventionellen und der avantgardistischen Kunst in Polen. K. Irzykowski widmete der Polemik mit Witkiewicz' Ästhetik sogar ein ganzes Buch "Kampf um den Inhalt" ("Walka o treść", erschienen 1929).

Nach dem Krieg herrschte in Polen zunächst Schweigen um den Avantgarde-Künstler und -Denker, und erst ab 1956, in der "Tauwetterperiode", begann die positive Rezeption. Das Eis wurde durch die Inszenierung des "Tintenfisches" (*M*) von Tadeusz Kantor im Krakauer Theater "Cricot 2" gebrochen. Kantor knüpfte mit seinem Theater bewußt an das Experimentiertheater "Crikot" und dessen Aufführung des "Tintenfisches" in den 30er Jahren an. Nach eigener Aussage leitete er seinen surreal- revueartigen Theaterstil hauptsächlich von Witkiewicz' Theorie ab.

1962 erschien die erste, von Konstanty Puzyna herausgegebene, zweibändige Dramenausgabe. Es folgte eine Welle von Inszenierungen und Uraufführungen in Polen und im Ausland. Das Absurde Theater Ionescos, Becketts, Hildeheimers hatte in diesen Jahren seine "Hochkonjunktur" und auf dieser Welle schwamm auch Witkiewicz ganz oben. Zunächst inszenierten polnische Regisseure Witkacys Stücke im (vorwiegend deutschsprachigen) Ausland: Zbigniew Stock "Die Mutter" (*Matka*) in Saarbrücken; Tadeusz Kantor "Das kleine Landhaus" (*WMD*) unter dem Titel "Der Schrank" in Baden-Baden; Jan

⁴³"Man muß einmal die Wahrheit sagen: Witkiewicz' Werk ist bis jetzt der einzige nennenswerte Beitrag Polens zur Theatertheorie. In jedem anderen Land hätte ein solches Werk eine Reihe leidenschaftlicher Prose-lyten bekommen, die fest entschlossen gewesen wären, alle möglichen Mittel zur Verwirklichung seiner Ideen anzuwenden. Doch entgegen dem Schein behaupte ich, daß auch bei uns Witkiewicz' Losungen nicht spurlos verschwinden, und daß vieles von dem, was auf unseren Bühnen jetzt geschieht, unmöglich wäre, wenn der Boden dafür nicht durch seine Mühe vorbereitet worden wäre." <Peiper odpowiada Witkiewiczowi. In: Almanach Nowej Sztuki (1925), Nr. 1, S.45. Zit. nach: Degler, 1986: 5.>

Biczyński "Narr und Nonne" (*WIZ*) in Wien. 1967 fand im "Main Theater" in San Francisco State College die amerikanische Uraufführung von "Narr und Nonne" statt und begründete Witkiewicz' Popularität in den USA. Die französische Erstaufführung der "Mutter" am 3. November 1970 in Paris brachte Witkiewicz' Schaffen in das Bewußtsein der Theaterfachleute in Frankreich. Die Inszenierung von Claude Régy mit der großen Schauspielerin Madelaine Renauld in der Hauptrolle wurde ein vielbeachteter Erfolg, und anlässlich der Premiere im Théâtre Récamier wurde eine Sondernummer der Zeitschrift "Cahiers Renauld-Barrault" (73, 1970) Witkiewicz gewidmet. Auch im skandinavischen Raum wurde Witkacy bekannt. Zwischen 1966 und 1984 folgten - hauptsächlich an Universitäts- und Experimentiertheatern - etwa 150 Premieren in 18 Ländern. In den USA gab es 44, in Frankreich 24, in Italien 11 und in der Bundesrepublik 9 Inszenierungen von Witkiewicz' Werken, vor allem der beiden berühmtesten Stücke "Narr und Nonne" sowie "Die Mutter". In Polen gehört Witkacy inzwischen zu den meistgespielten Autoren.⁴⁴

In den 60er Jahren beginnt in Polen eine intensive *editorische Arbeit* an den Werken von Witkiewicz. Der 1962 erschienen Dramenausgabe folgen: 1972 die Erstveröffentlichung von "622 Stürze Bungos, oder Das Dämonische Weib"⁴⁵; die Narkotika-Abhandlung "Nikotyna, Alkohol, Kokaina, Peyotl, Morfina, Eter + Appendix" und die sozial-geschichtlichen Essays "Ungewaschene Seelen" (poln.: "Niemyte dusze") - ebenso eine Erstveröffentlichung⁴⁶; 1974-75 die vierbändige Ausgabe der philosophischen Schriften⁴⁷ (darin "Die psychophysische Frage" als Erstveröffentlichung); Anfang der 80er Jahre die drei Romane⁴⁸. Noch nicht abgeschlossen ist die Edition der

⁴⁴Zu Witkiewicz' Inszenierungen in der Welt vgl. Degler, 1985.
Zu Witkiewicz' Dramen im deutschsprachigen Raum vgl. Bauer, 1988.

⁴⁵Hrsg. v. A. Micińska. Warszawa 1972.

⁴⁶Witkiewicz, St. I.: Narkotyki. Niemyte dusze. Hrsg. v. A. Micińska. Warszawa 1975

⁴⁷Witkiewicz, St. I.: Pisma filozoficzne i estetyczne. Hrsg. von J. Leszczyński und B. Michalski. Warszawa 1974-1978.

⁴⁸Jedynе wyjście. Hrsg. v. T. Jodełka-Burzecki. Warszawa 1980. (Erstveröffentlichung)
Nienasycenie. Warszawa 1982
Pożegnanie jesieni. Warszawa 1982

umfangreichen Korrespondenz Witkiewicz', ebenso das Katalogisieren und Systematisieren seiner Gemälde und Zeichnungen.

Seit Mitte der 60er Jahre beginnt auch *die Rezeption Witkiewicz' im Ausland*. Den Erfolgen seiner Werke auf der Bühne folgen im allgemeinen die *Übersetzungen*. Witkiewicz' Dramen und Romane wurden inzwischen in 19 Sprachen übersetzt (darunter Japanisch und Arabisch). Die Bundesrepublik hat dabei dank Heinrich Kunstmann und Tadeusz Kantor sogar eine Pionierrolle gespielt: Kantors Inszenierung von "Der Schrank" in Baden-Baden (1966) ist die erste Aufführung Witkacys im Ausland; H. Kunstmanns Übersetzungen von zwei Dramen die erste Buchausgabe⁴⁹. H. Kunstmann ist ebenfalls der Autor der ersten wissenschaftlichen Kurzdarstellung über Witkacy in Deutschland⁵⁰ und der Herausgeber seiner Korrespondenz mit dem deutschen Philosophen Hans Cornelius⁵¹. In der folgenden Zeit bleiben die Publikationen über Witkiewicz eher spärlich und beschränken sich auf kurze Aufsätze zu Spezialthemen oder Erwähnungen in Gesamtdarstellungen zum modernen Drama. Ähnlich verhält es sich mit den Übersetzungen der Primärtexte: Zwar sind fast alle der überlieferten Stücke von Witkiewicz ins Deutsche übersetzt, aber sie liegen hauptsächlich als Theatermanuskripte vor. Im Buchhandel ist im Moment nur der Roman "Unersättlichkeit"⁵² und der Sammelband "Verrückte Lokomotive"⁵³ erhältlich, der neben dem Titelstück das Drama "Die Schuster", die "Einführung in die Theorie der Reinen Form des Theaters" und Fragmente aus Witkiewicz' Prosa beinhaltet. Einige Dramen enthält auch der in Ost-Berlin erschienene Sammelband "Stücke".⁵⁴

⁴⁹Witkiewicz, St. I.: Das Wasserhuhn. Narr und Nonne. Deutsch von Heinrich Kunstmann. Frankfurt a.M. 1965.

⁵⁰Kunstmann, H.: Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy). In: Kunstmann, 1965: 48-82.

⁵¹Stanisław Ignacy Witkiewicz im Briefwechsel mit dem deutschen Philosophen Hans Cornelius. In: ZfSlPh 39 (1976), H. 1 S.60-156 und 40 (1978), H. 1. S. 150-213.

⁵²Unersättlichkeit. Übers. v. W. Tiel. Mit einem Nachwort von W. Gombrowicz. München 1966

⁵³Verrückte Lokomotive. Ein Lesebuch mit Bildern des Autors. Hrsg. v. A. Wirth. Frankfurt a.M. 1985

⁵⁴Stücke. Übersetzt und mit einem Nachwort versehen von H. Bereska. Berlin (Ost) 1982.

Anders verhält es sich im angelsächsischen und französischen Sprachraum. Ein Zentrum der Witkiewicz' Rezeption ist Lausanne. In dem Verlag Editions l'Age d'Homme (Collection "Slavica") erschienen 1969-76 die Gesamtausgabe der Dramen und in den folgenden Jahren auch die vier Romane sowie ein Teil der theoretischen Schriften und Briefe. Die französische Übersetzung besorgte zum großen Teil der Slawist A. van Crugten, der an der Université Libre de Bruxelles mit einer Monographie über Witkiewicz promovierte⁵⁵. Seit 1976 erscheinen in dem Verlag Editions l'Age d'Homme Jahrbücher, die Witkiewicz' Schaffen gewidmet sind (Cahiers Witkiewicz).

Große Beachtung findet Witkiewicz in den USA. Hier gilt er als ein Klassiker des 20. Jahrhunderts und wird dementsprechend in Anthologien⁵⁶ und Gesamtdarstellungen berücksichtigt. Fast alle seine Dramen und Romane sind ins Englische übersetzt und in Einzel- oder Gesamtausgaben erschienen, ebenso viele seine theoretischen Schriften. Das Vorwort zu dem zweiten Band der Theaterstücke "The Tropical Madness" schrieb übrigens Martin Esslin⁵⁷, der Witkiewicz auch in der Neuausgabe seines Buches "The Theatre of the Absurd" berücksichtigte⁵⁸. Ein engagierter Übersetzer, Herausgeber und Kommentator von Witkiewicz' Werken ist der Professor der City University of New York, Daniel Gerould. Er ist der Autor einer Witkiewicz-Monographie⁵⁹ und vieler wissenschaftlicher Beiträge.

Die ersten *wissenschaftlichen Publikationen* über Witkiewicz erschienen Ende der 40er Jahre. In einem Sammelband über moderne polnische Literatur gibt S. Zahorska (1945) die ersten ausführlichen Informationen über Leben und Werk von Witkiewicz. Seine Dramen betrachtete sie als die Verwirklichung der Theorie der Reinen Form durch die Betonung der abstrakt-formalen Elemente. Das Drama von Witkiewicz sei "eine musikalische Kompo-

⁵⁵Crugten, A. van, 1971.

⁵⁶Z.B. in: A Treasury of the Theatre. Bd. 2. Hrsg. v. J. Gassner. New York 1970.

⁵⁷Witkiewicz, St. I.: The Tropical Madness. Four Plays. Introduction M. Esslin. New York 1972.

⁵⁸Esslin, 1969: 343-346.

⁵⁹Gerould, 1981.

sition der Bewegungen, Stimmen, Worte, eine modernistische Symphonie⁶⁰. Eine Gegenposition dazu nimmt K. Puzyna (1949) ein. Er sieht einen Bruch zwischen der Theorie und der dramatischen Praxis: die Dramen von Witkiewicz - insbesondere "die Schuster" - interpretiert er als eine Analyse und Verspottung der sozial-politischen Verhältnisse im Polen der 20er Jahre. Die grotesken Stilmittel geben eine groteske Wirklichkeit wieder - insofern seien die Dramen von Witkiewicz "realistisch". Die Beiträge von Zahorska und Puzyna enthalten schon den Schwerpunkt, der die weitere Diskussion um das Schaffen Witkiewicz' bestimmen wird: die Frage nach dem Verhältnis zwischen Theorie und Praxis. Gleichzeitig markieren sie die beiden extremsten Positionen in der Interpretation von Witkiewicz' Werken, die sich sowohl in den wissenschaftlichen Untersuchungen als auch in der Inszenierungspraxis niederschlugen. Das ist zum einen die Betonung der nichtliterarischen, visuellen oder akustischen Elemente bis hin zur plastisch-musikalischen Bühnenkompositionen in einigen Inszenierungen⁶¹ und zum anderen die Betonung der "realistischen" Momente in Witkiewicz' Stücken: die Verdeutlichung und Vertiefung eventueller Bezüge zur außerkünstlerischen Wirklichkeit. Um eine Brücke zwischen der künstlerischen und der außerkünstlerischen Welt schlagen zu können, wird häufig zu der Philosophie, insbesondere zu der Geschichtsphilosophie Witkiewicz' Zuflucht genommen und die Dramen auf das vermeintliche Weltbild des Künstlers bezogen. Beispielsweise interpretiert J. Błoński das Handlungsziel der Witkiewicz'schen Figuren als das Streben nach metaphysischen Gefühlen. Das Geheimnis der Existenz soll durch Deformation der äußeren Wirklichkeit erfahren werden.⁶²

Die eigentliche wissenschaftliche Forschung setzt jedoch erst nach 1956 ein. 1957 erscheint ein Sammelband⁶³ mit Beiträgen über Witkiewicz' Philosophie, Ästhetik und Dramatik sowie Erinnerungen von Zeitgenossen (z.B. R. Ingarden) an ihre Begegnungen mit Witkacy. Die von P. Grzegorzyc erarbeitete Bibliographie legt die Grundlage für die Forschung der nachfol-

⁶⁰Zahorska, 1945: 393.

⁶¹Vgl. dazu die Rezension einiger Witkiewicz-Inszenierungen von J.Kłossowicz, 1964.

⁶²Błoński, 1967a.

⁶³Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca.

genden Jahre. Es folgen nun mehrere Aufsätze zur literaturgeschichtlichen Einordnung Witkiewicz'. Es wird auf Gemeinsamkeiten zwischen Witkiewicz und Artaud⁶⁴, auf Witkiewicz' Verwurzelung in der Ästhetik der Jahrhundertwende sowie auf seine Berührungspunkte mit Surrealismus und Expressionismus hingewiesen⁶⁵. Die zahlreichen Aufsätze zur Theorie der Reinen Form und zu den Dramen haben im allgemeinen einen Überblickscharakter und bewegen sich um die Frage nach der Verwirklichung der Theorie in der Praxis.⁶⁶

Die große Popularität Witkiewicz' im Ausland in den 60er Jahren beweist die Tatsache, daß die erste größere Monographie über seine Dramen im französischen Sprachraum erschienen ist: 1970 promovierte der Slawist A.v. Crugten an der Université Libre de Bruxelles mit der umfangreichen Arbeit: "St. I. Witkiewicz aux sources d'un théâtre nouveau".

1973 erscheinen zwei polnische Monographien über das Dramenschaffen von Witkiewicz. Der Theaterwissenschaftler J. Degler untersucht in der Arbeit "Witkacy w teatrze międzywojennym" die Rezeption Witkiewicz' bei seinen Zeitgenossen und stellt die Beschreibungen und Rezensionen von Inszenierungen seiner Stücke zusammen. L. Sokół analysiert in seiner Dissertation "Grotoska w teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza" die Dramen von Witkiewicz unter dem Aspekt des Grotesken. Dabei geht er weitgehend von einem Begriff des Grotesken aus, wie ihn W. Kayser in seinem 1957 erschienenen Buch "Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung" bestimmt hat: "Das Groteske ist die entfremdete Welt"⁶⁷. Ähnlich wie Kayser betrachtet Sokół als Hauptkriterium des Grotesken die Disharmonie, die sich aufgrund von Vermischung heterogener oder völlig gegensätzlicher Elemente - Pathos und Trivialität, Tragik und Komik, Lachen und Grauen etc. - in einem Kunstwerk einstellt. Sokół findet in der Theorie der Reinen Form Ansätze, die als eine Theorie des Grotesken interpretiert werden können, und darüber hinaus weist er eine Reihe von grotesken Elementen in den Dramen von Witkiewicz nach. Sie bestehen "auf zwei Ebenen: als ein

⁶⁴Falkiewicz, 1960.

⁶⁵Puzyna, 1961.

⁶⁶Kłossowicz, 1959/60; Błoński, 1963, 1967; Mencwel, 1965; Iwaszkiewicz, 1963.

⁶⁷Kayser, 1957: 198. Zitiert nach Sokół, 1973: 31.

System künstlerischer Techniken oder Kunstgriffe und als eine Vision der Welt und aller ihrer Probleme."⁶⁸ Ähnlich wie K. Puzyna kommt auch L. Sokół zu dem Ergebnis, daß Witkiewicz eine von ihm als grotesk empfundene Realität mit grotesken Stilmitteln in seinen Dramen dargestellt hat.

Während sich die Forschung in den 60er Jahren hauptsächlich auf das Dramenschaffen Witkiewicz' konzentriert, beginnt ab Mitte der 70er Jahre die Beschäftigung mit der Weltanschauung⁶⁹ und mit der Philosophie Witkiewicz',⁷⁰. Dieser neue Forschungsschwerpunkt begleitet die Edition der philosophischen Schriften Witkiewicz', die Ende der 70er Jahre - teilweise als Ersterscheinung - veröffentlicht werden.

Anfang der 80er Jahre setzt auch die Erforschung der Bildkunst von Witkiewicz ein⁷¹. Darüber hinaus zeichnet sich verstärkt ein komparatistischer Ansatz ab: In der polnischen Forschung nimmt er manchmal die Gestalt der Intermedialität und Interdisziplinarität an - es werden beispielsweise Vergleiche zwischen Witkiewicz' Ästhetik in der Sprach- und in der Bildkunst gezogen⁷². Im Ausland dominiert der typologische Vergleich: Witkiewicz' Kunst wird in Beziehung zu den zeitgenössischen Kunstrichtungen gesetzt.⁷³

In Polen und im englischen Sprachraum wird also die Witkiewicz-Forschung relativ intensiv und ertragreich betrieben. Neben zahlreichen Aufsätzen liegen inzwischen auch einige Monographien zu Einzelaspekten des künstlerischen und theoretischen Schaffens Witkiewicz' vor: zum Drama und Theater⁷⁴; zum Roman⁷⁵; zur Philosophie und Weltanschauung⁷⁶ sowie Malerei⁷⁷. Im deutschen Sprachraum dagegen sind die wissenschaftlichen Arbeiten zu

⁶⁸Sokół, 1973: 209.

⁶⁹Danek-Wojnowska 1976; Szpakowska 1976.

⁷⁰Sarna 1978; Michalski 1979.

⁷¹Jakimowicz, 1978 und 1985. Sztaba, 1982.

⁷²Piotrowski, 1985.

⁷³Gerould, 1981. Kiebuszinska, 1988.

⁷⁴Sokół, 1973; Crugten, 1970; Degler, 1973.

⁷⁵Speina, 1965.

⁷⁶Michalski, 1979; Sarna, 1978; Szpakowska, 1976.

⁷⁷Jakimowicz, 1978 und 1985; Piotrowski, 1985; Sztaba, 1982.

Witkiewicz eher spärlich und beschränken sich auf kurze Aufsätze zu Spezialthemen oder Erwähnungen in Gesamtdarstellungen zum modernen Drama⁷⁸.

Die Forschung zu den Dramen von Witkiewicz hatte ihren Höhepunkt in den 60er und in der frühen 70er Jahren. Wie schon erwähnt, stand dabei die Frage nach dem Verhältnis zwischen Theorie und Praxis im Mittelpunkt. Die Forschungsergebnisse lassen zwei Grundpositionen erkennen: man betonte entweder den formal-abstrakten, nichtliterarischen Charakter der Stücke von Witkiewicz, oder man stellte Bezüge zur empirischen Wirklichkeit oder zu der Philosophie von Witkiewicz fest. Beide Positionen gehen eigentlich an der Konzeption der Reinen Form vorbei: Witkiewicz betonte immer wieder, daß ein Drama in erster Linie ein sprachliches Kunstwerk ist, das nicht zum Musik- oder Ballettwerk verfremdet werden darf. Gleichzeitig aber wehrte er sich in den zahlreichen Auseinandersetzungen mit seinen Kritikern gegen philosophische oder sozial-politische Interpretationen seiner Stücke und beteuerte den formalen Charakter seiner Kunst. Daß seine Sprachkunst nicht adäquat gewürdigt werden konnte, lag an der Ästhetik, die sowohl die Zeitgenossen Witkiewicz' als auch die literaturwissenschaftlichen Methoden in den 60er Jahren bestimmte. Diese Ästhetik war in erster Linie auf die gegenständliche Schicht des literarischen Kunstwerkes⁷⁹ und auf ihren Bezug zu der außerkünstlerischen Welt fixiert. Doch bei einem Autor, der vorsätzlich "Reine Form" in seiner Kunst anstrebte, sollte man nach den formalen Kriterien seiner Dramen fragen. Das nötige begriffliche und methodische Instrumentarium für Form- und Strukturuntersuchungen des literarischen Werkes entstand jedoch zur selben Zeit, in der auch Witkiewicz seine Ästhetik entwickelte und wurde erst in den 70er Jahren richtig bekannt - in einer Zeit also, als das Interesse an Witkiewicz wieder abflaute. Das dürfte auch der Grund dafür sein, daß trotz der zahlreichen Publikationen über das Dramenschaffen Witkiewicz' genauere

⁷⁸Kunstmann, 1965. Wirth, 1968 und 1985. Lettenbauer, 1973. Nierle, 1975. Fieguth, 1987a, 1987b. Kośny, 1989.

⁷⁹Vgl. dazu die Ausführungen zum Form- und Inhaltbegriff im Kapitel 3. dieser Arbeit.

textanalytische Arbeiten fehlen⁸⁰. Diese Lücke zu füllen gehört zu den Zielen der vorliegenden Arbeit.

⁸⁰Dieses stellt auch W. Kośny, (1989: 1) fest.

2. DIE THEORIE DER REINEN FORM

2.1. ALLGEMEINE ÄSTHETIK

2.1.1. KUNSTBEGRIFF

"In der Ästhetik gibt es den Form-Inhalt-Dualismus und Systeme, die eines dieser Elemente stärker als das andere berücksichtigen, d.h. realistische und *formistische* Systeme. Da man keinen der Faktoren negieren kann, geht es um das Schaffen eines solchen Systems, das dem Verhältnis der beiden gerecht werden und ihnen den richtigen Platz im Kunstphänomen als Ganzes zuweisen könnte. <...> Ich betone, daß mein System *formistisch* sein wird." (CzF: 35f) <Hervh. d. Verf. - A.S.>

Der Begriff "*formistisch*" (poln.: *formistyczny*) ist an sich sowohl im Polnischen als auch im Deutschen ungebräuchlich. Die gängige Vokabel in diesem Zusammenhang heißt "formalistisch" (poln.: *formalistyczny*). F. v. Kutschera beispielsweise unterscheidet in seiner Ästhetik grundsätzlich zwei Gruppen von Kunsttheorien: "Formalistische Theorien und Ausdruckstheorien"¹. In Witkacys Terminologie hat der Begriff "formistisch" jedoch einen festen Platz. Als "Formisten" bezeichnete sich die Krakauer Malergruppe, der Witkacy Anfang der 20er Jahre angehörte, und "formistisch" nennt er auch sein Experimentiertheater in Zakopane. Da eine explizite Definition des Begriffes "Formismus" und eine Abgrenzung zum Begriff "Formalismus" von Witkiewicz nicht vorgenommen wurde, muß man annehmen, daß die Begriffe in ihrem Aussagekern - Betonung des formalen Elementes - identisch sind. Der Begriff "Formismus" hatte für die Krakauer Avantgarde sicherlich die Funktion einer Signalwirkung: die neue Auseinandersetzung mit dem Form-Inhalt-Problem sollte nicht mit dem abgegriffenen und negativ besetzten Begriff "Formalismus"² in Zusammenhang gebracht werden.

¹ Kutschera, 1988: 166ff.

² Die entsprechenden negativen Konnotationen des Begriffes "Formalismus" thematisiert (und enthält) z.B. die Feststellung von F. v. Kutschera: "Der Formalismus ist zumeist ein Feinbild, man findet kaum Autoren, die sich selbst als "Formalisten" bezeichnen, und bei denen, die von anderen so genannt werden, finden sich keine klaren Thesen und Argumente." (Kutschera, 1988: 172). Kutschera berücksichtigt bei diesem Urteil jedoch weder den russischen Formalismus noch die zahlreichen formalistischen und strukturalistischen Schulen in der Literaturwissenschaft, die

Darüber hinaus ist aber das Adjektiv "formistisch" die morphologisch korrekte Ableitung von dem Substantiv "Form", während "formalistisch" eine quasi sekundäre Adjektivbildung über das Adjektiv "formal" und das Substantiv "Formalismus" ist: Form - formal - Formalismus - formalistisch³ (ähnlich wie in: Subjekt - subjektiv - Subjektivismus - subjektivistisch). Die tatsächliche Leistung der Begriffe "Formalismus" bzw. "Formismus" zur Bezeichnung einer ästhetischen Theorie wird letztendlich jedoch von den Definitionen der Begriffe "Form" und "Inhalt" abhängen. Die Problematik deutet sich dabei schon bei der Bildung von Antonymen an: als Gegensatz zum Formalismus werden in der wissenschaftlichen Literatur u.a. genannt: Realismus, Materialismus, Naturalismus, Mimesis, Inhaltsästhetik, Ausdruckstheorie etc. Die Antonymbildung verdeutlicht nicht nur die Unsicherheit, sondern sogar Widersprüchlichkeit der Geisteswissenschaften hinsichtlich der Definition von Form und Inhalt: teilweise heben sich die Begriffe in ihrem Aussagewert gegenseitig auf. Beispielsweise stellt F. v. Kutschera dem Formalismus die Ausdruckstheorie gegenüber⁴, während P.V. Zima, der von linguistischer Position ausgeht, den Begriff "Ausdruck" dem formalen Kriterium zuordnet und ihm gegenüber den Begriff "Inhalt" stellt. So spricht er dann auch von Ästhetiken die einseitig die Ausdrucks- oder die Inhaltsebene des Kunstwerkes privilegieren⁵. In der vorliegenden Arbeit geht es daher nicht darum, den vorhandenen Begriffsbestand um den neuen Begriff des "Formismus" zu erweitern, sondern um die systematische Darstellung und geschichtliche Einordnung der *wesentlichen*⁶ Momente der ästhetischen Positionen Witkiewicz'. Sie sollen in den nächsten Kapiteln an den Grundfragen und -begriffen der Ästhetik wie ästhetische Erfahrung, Form, Inhalt, Weltbezug und Struktur des

seit den 20er Jahren entstanden sind.

³ Poln.: forma - formistyczny bzw. forma - formalny - formalizm - formalistyczny.

⁴ Vgl. Kutschera, 1988: 172.

⁵ Vgl.: Zima, 1991: 13.

⁶ Eine ausführliche Analyse der Ästhetik Witkiewicz' würde nicht nur den Rahmen dieser - als literaturwissenschaftlich angelegten - Arbeit sprengen, sondern auch die philosophischen Kompetenzen der Verfasserin übersteigen. Leider steht eine Monographie zu Witkiewicz' Ästhetik von philosophischer Seite noch aus, obwohl Einzelaspekte der Theorie der Reinen Form des öfteren untersucht worden sind.

Kunstwerks expliziert werden.

Witkiewicz' "formalistischer" Kunstbegriff impliziert bestimmte Grundthesen. Wenn die Form nicht nur als Übertragungsmittel eines kognitiven Gehaltes, sondern als der alleinige Träger der ästhetischen Erfahrung betrachtet wird, so folgen daraus zum einen *die Autonomie der Kunst und der ästhetischen Erfahrung* und zum anderen *die Irrelevanz des Inhalts* (verstanden als eines Weltbezugs⁷) für die Komposition des Kunstwerks und für die ästhetischen Erfahrungen und Urteile.

Witkiewicz geht davon aus, daß die Kunst einen Wert hat, der auch außerhalb jeglicher Nützlichkeitsprüfung besteht, und daß dieser Wert durch die Form des Kunstwerks begründet ist:

"<...> das Wesen der Kunst ist die Form. Der Begriff des Schönen divergiert in den Begriff des Lebensschönen, der mit der Lebensnützlichkeit des Gegenstandes oder der Erscheinung verbunden ist und in den Begriff des Formschönen, welcher ausschließlich auf der Ordnung, Form, Konstruktion des Gegenstandes oder der Erscheinung beruht. Es handelt sich dabei im engeren Sinn um das Kunstschöne." (CzF: 38f)

Der Autonomiegedanke wird aber nicht nur auf den Seinsmodus und den Wert der Kunst angewendet, sondern auch auf ästhetische Erfahrungen und Urteile:

"Ein jedes lebendige Geschöpf, einen jeden Einzelgegenstand oder einen Gegenstandekomplex, kann man als etwas betrachten, dessen Anblick uns Vergnügen (oder auch Verdruß) bereitet, und uns als solcher gefällt, d.h. uns schön erscheint aus Gründen, die man auf rein lebensadäquate Elemente (Nützlichkeit, Zweckmäßigkeit, Angst, welche er erzeugt oder Beruhigung, die er gibt) zurückführen kann. Oder er gefällt uns unabhängig von allen Ursachen dieser Art, allein durch sich selbst, ohne jegliche wirklichkeitsnahen Assoziationen, allein durch seine reine Form als solche. Diese letzte Art des Gefallens nenne ich ein künstlerisches Gefallen, und Dinge mit der Fähigkeit, eine solche, vom Standpunkt des Lebens grundlose, Bewunderung hervorzurufen, nenne ich künstlerisch schöne Gegenstände." (SzE: 157)

Ein kantianischer Anstrich ist bei diesen Äußerungen nicht zu übersehen:

⁷ Zur einer differenzierten Analyse der Begriffe "Inhalt" und "Form" bei Witkiewicz vgl. Kapitel 2.1.3. in dieser Arbeit.

man erkennt nicht nur Kants Idee der Autonomie des Geschmacksurteils wieder, sondern es scheint sogar als ob einzelne Formulierungen und Begriffe aus der "Kritik der Urteilskraft" direkt übernommen worden wären. So etwa die These: "Das Wohlgefallen, welches das Geschmacksurteil bestimmt, ist ohne alles Interesse"⁸ oder "Das Geschmacksurteil hat nichts als die Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes <...> zum Grunde".⁹

Die Autonomieästhetik erlebt in der ersten Hälfte des 20. eine Renaissance. Sie beeinflusst B. Croce und über ihn den amerikanischen New Criticism, über B. Christiansen den Russischen Formalismus und über J.F. Herbart den Prager Strukturalismus¹⁰. So ist es nicht weiter erstaunlich, kantianische Positionen auch bei Witkiewicz wiederzufinden. Doch bei den völlig unterschiedlichen ontologischen und anthropologischen Ansätzen der beiden Philosophen wäre es sicher unangebracht, die Konsequenzen des gemeinsamen ästhetischen Ansatzes zu weit zu führen. Tatsächlich zeigen sich bei Witkiewicz' Konzeption der ästhetischen Erfahrung deutliche Unterschiede zu Kant.¹¹

Ein Unterschied zu Kant besteht z.B. in der Frage der *Gültigkeit der ästhetischen Urteile*. Kant postulierte in diesem Zusammenhang die vielzitierte "Antinomie des Geschmacks" und behob sie in der Konzeption eines zwar unbestimmten aber allgemeingültigen Begriffes, der dem Geschmacksurteil zugrunde liege.¹²

Witkiewicz dagegen nimmt in bezug auf die ästhetischen Urteile die Position des "extremsten Subjektivismus"¹³ ein. In seiner Auffassung ist die ästhetische Erfahrung so tief in psychisch-physischen Gegebenheiten des Rezipienten verwurzelt, hat einen derartig individuellen Charakter, daß eine intersubjektive, geschweige denn objektive Gültigkeit der ästhetischen Urteile ausgeschlossen ist.

"Eine objektive Kunstkritik kann es nicht geben, denn wir haben

⁸ Kant, (KdU) 1974: 116

⁹ Ebd.: 136.

¹⁰ Vgl. dazu: Zima, 1991: 48ff.

¹¹ Vgl. Kapitel 2.1.2. in dieser Arbeit.

¹² Kant, (KdU) 1974: 280ff.

¹³ Kowalik, 1973: 131.

keine konstanten Kriterien zum Beurteilen künstlerischer Werke. Die Annahme, daß es solche Kriterien gebe, ist eine Illusion von Menschen, die in naturalistischen Wertmaßstäben erzogen worden sind. Kunst war, ist und wird sein das persönlichste der menschlichen Werke und sie kann nur aufgrund von Ähnlichkeit zwischen Menschen der gleichen Epoche und Schicht, kleinen Gruppen, und dann durch sie breiteren Bevölkerungsschichten aufgezwungen werden. Bei diesem sekundären Prozeß spielt jedoch das eigentliche Kunstverständnis eine verschwindend geringe Rolle, stattdessen wirken hauptsächlich der Snobismus und die Kulturansprüche ungebildeter Personen." (T: 380)

Diese polemischen Äußerungen, die in einem Artikel über zeitgenössische Kunstkritik erschienen sind, haben natürlich nicht den Aussagewert einer wissenschaftlichen Beweisführung. Leider hat sich Witkiewicz in seinen philosophischen Schriften nicht direkt zu diesem Problem geäußert. Doch seine zahlreichen publizistischen Äußerungen lassen erkennen, daß der rigorose Subjektivismus hinsichtlich ästhetischer Urteile zu den ästhetischen Hauptthesen Witkacys gehört. Vor dem Hintergrund der Konzeption der ästhetischen Erfahrung ist er auch durchaus nachvollziehbar: die formistische ästhetische Wirkung entfaltet sich, laut Witkiewicz, indem der Rezipient durch die strukturelle Einheit des Kunstwerkes auf die eigene Identität und Existenzform verwiesen wird¹⁴:

"Die Kunst ist so etwas wie eine subjektive Droge, deren Wirkung sowohl für den Schöpfer als auch den Empfänger von Eindrücken darauf beruht, das Gefühl der Einheit und Einzigartigkeit ihrer Persönlichkeit zu potenzieren durch das unmittelbare Schaffen und Begreifen von formalen Konstruktionen, d.h. des Abstraktschönen." (T: 380)

Als letzter Aspekt des formistischen Kunstbegriffes von Witkiewicz soll hier noch die Frage des *Weltbezugs* kurz angerissen werden.¹⁵ Es wurde schon darauf hingewiesen, daß ein Kernpunkt von Witkiewicz' Ästhetik die Trennung des Begriffes des Schönen vom Gegenstand in der Malerei oder vom Sinn in der Literatur ist, und damit die Trennung zwischen einer lebenslogisch motivierten Beurteilung und einer ästhetischen Erfahrung, die nur auf dem Erleben der Form beruht. Daraus ergibt sich aber auch die *ästhe-*

¹⁴Eine detaillierte Darstellung von Witkiewicz' Konzeption der ästhetischen Erfahrung erfolgt im Kapitel 2.1.2.

¹⁵Vgl. auch Kapitel 2.1.4. in dieser Arbeit.

tische Irrelevanz der Inhaltsebene des Kunstwerkes: weder eine Wirklichkeitstreue in der Darstellung noch die Vermittlung von kognitiven Wahrheiten gehen, so Witkiewicz, in die ästhetische Erfahrung ein. Lebenslogische Aspekte sollen in einem Kunstwerk daher den formalen Erfordernissen untergeordnet werden. Die Konsequenz einer solchen "Umkehrung der Werte" besteht in der Freiheit des Künstlers, die Ähnlichkeit seiner Darstellung mit den Gegenständen der äußeren Welt und die referentiellen Normen der Sprache nach formalen Gesichtspunkten des Kunstwerkes zu *deformieren*. Dabei sollten aber die formalen Erfordernisse als einheitsstiftende Elemente unbedingt bewahrt bleiben. Witkiewicz verurteilt immer wieder den "programmatischen Unsinn" der Futuristen und Dadaisten,¹⁶ die Sinneinheiten beliebig deformieren und formlos aneinanderfügen. Daß seine Kritik unscharf und unsachlich bleibt, ist in dem extremen Subjektivismus der Theorie der Reinen Form angelegt. Da die ästhetische Erfahrung der Reinen Form ein völlig subjektives Erlebnis ist, kann es auch keine objektiven Urteilkriterien in der Kunst geben. Es erhebt sich jedoch die Frage, ob es nicht materialspezifische Kompositionsstrukturen gibt, die den Einzelementen eines Kunstwerkes auch ohne referentielle Bezüge eine Einheit verleihen. Diese Frage soll bei der Analyse der Dramen¹⁷ von Witkiewicz beantwortet werden.

¹⁶Z.B. in dem Aufsatz mit dem signifikanten Wortspiel als Titel: "Manifest (Fest-mani)" /dt.: Manifest (Fest der Manie)/. In: Werke, V: 675-680.

¹⁷Vgl. Kapitel 3 in dieser Arbeit.

2.1.2. ÄSTHETISCHE ERFAHRUNG

Witkiewicz' Ästhetik und insbesondere seine Konzeption der ästhetischen Erfahrung ist tief in seiner *monadologischen Ontologie* verwurzelt. Deshalb beginnt er auch seine erste Schrift zur Ästhetik "Neue Formen in der Malerei und die daraus entstehenden Mißverständnisse" mit einer "Philosophischen Einführung", in der er eine kurze Zusammenfassung seines ontologischen Systems gibt. Diese Einführung soll hier in knapper Form wiedergegeben werden.

Witkacy geht von der Dualität der Existenz aus: der Existenz als solcher, "eins und identisch mit sich selbst" (*NFM*: 5) und der Existenz als Vielfalt von Einzelexistenzen, die einerseits als Teil des Ganzen und andererseits für sich bestehen. Die Einzelexistenzen sind wiederum eine zeitlich-räumlich begrenzte Vielfalt von Qualitäten, die als Einheit unmittelbar erfahren werden können.

Der Vielfalt der Einzelexistenzen und Qualitäten steht eine Einheit dieser Vielfalt gegenüber, ein Zusammenhang, der die Identität des Ganzen garantiert. Witkiewicz führt dafür den Begriff "Geheimnis der Existenz" ein. Er unterscheidet zwischen dem Gesetz der Einheit der Einzelexistenzen (die sog. Einzel-Faktische Identität - *Tozsamość Faktyczno Poszczególna*) und dem Gesetz der Einheit der Existenz (sog. Absolute Wahrheit). Beide entziehen sich einer vollständigen Erkenntnis, man kann ihnen aber auf bestimmten Wegen nahe kommen. Der Einzel-Faktischen Identität kann man sich - laut Witkiewicz - auf genetisch-wissenschaftlichem Wege nähern, und sie findet ihren Ausdruck in Kunst und Religion. Die absolute Wahrheit kann mit Hilfe eines philosophischen Systems an begrifflichen Implikationen "mehr oder weniger vollkommen ausgedrückt" (*NFM*: 6) werden. Die metaphysische Kategorie des "Geheimnisses der Existenz", d.h. der Einheit in der Vielfalt, ist die Brücke zwischen Witkiewicz' Ontologie und seiner Ästhetik. Das vage Empfinden dieser Einheit ist jedem Menschen gegeben. Obwohl er - in Witkiewicz' psychologischer Sichtweise - eine biologische Monade, d.h. eine raum-zeitlich begrenzte Vielfalt an biologisch-psychischen Qualitäten ist, empfindet er die Identität seiner Persönlichkeit und die Einmaligkeit seiner Existenz.

"Die Einzigartigkeit, Einheit und Identität einer jeden Einzelexistenz und ihre Begrenztheit in Dauer und Ausdehnung ist die Ursache

dafür, daß sogar für den Dämon, von dem wir annehmen, daß er alle Zusammenhänge der ganzen Existenz kennt, sein eigenes "Ich" als ein eben solches und kein anderes im unmittelbaren Erleben ein Geheimnis bleiben müßte. Die aus einem solchen Gefühl entstehenden Fragen: 'Warum bin ich gerade diese und keine andere Existenz? an diesem Ort des unendlichen Raumes und in diesem Augenblick der unendlichen Zeit? in dieser Gruppe der Existenzen, auf gerade diesem Planet? warum existiere ich überhaupt? ich könnte auch nicht existieren; warum ist überhaupt etwas da? es könnte ja auch das Absolute Nichts da sein, das man sich nicht einmal als einen leeren Raum vorstellen darf, da der Raum schon eine von den zwei Seiten der dualistischen Form der Existenz ist? wie konnte ich vor meinem Anfang überhaupt nicht existiert haben.' usf. - müßten trotz seines ganzen Wissens ohne endgültige Antwort bleiben." (NFM, 7)

Das unmittelbare Erleben der Einheit der Persönlichkeit in einer Vielfalt von psychischen und biologischen Qualitäten nennt Witkiewicz "das *metaphysische Gefühl*". Das Adjektiv "metaphysisch", das Witkiewicz selber als unglücklich gewählt, doch im wesentlichen zutreffend bezeichnete (vgl. *Schriften, II: 29*), soll das Grundsätzliche, Existentielle dieser Erfahrung ausdrücken (vgl. *CzF: 42*). Entgegen der eigentlichen Wortbedeutung und dem von einer christlichen oder idealistischen Weltanschauung implizierten Sinn, bezieht sich das metaphysische Gefühl bei Witkiewicz keinesfalls auf etwas hinter oder außerhalb des Physischen Liegendes, etwa einen Geist, Gott, eine Idee etc., sondern auf eine diesseitige, existentielle Grunderfahrung, die im Erleben der Identität und Einzigartigkeit der eigenen Existenz besteht.

Eng mit dem "metaphysischen Gefühl" ist die "*metaphysische Unruhe*" verbunden: "ein Zustand, in welchem die Opposition zwischen der Persönlichkeit eines Lebewesens und der äußeren Welt sich im Bewußtsein scharf und deutlich als solche abzeichnet." (*Schriften, II: 53*)

"Metaphysisches Gefühl" und "metaphysische Unruhe" deuten die "Quellen" des Einheitserlebnisses an: einerseits gleichsam von innen kommend als ein Erleben der eigenen Identität, und andererseits von außen als ein Bewußtwerden des Andersseins, der Abgrenzung des Ich von der Außenwelt. Aus letzterem folgt aber auch das "Lebensgefühl" der Einsamkeit und Verlorenheit in der Welt¹⁸ bzw. wenn man es auf die metaphysische Ebene setzt, das Gefühl des "metaphysischen Entsetzens" (poln.: "przerażenie") angesichts

¹⁸ Ähnlich interpretieren auch: Rogatko, 1971. und Kowalik, 1973: 125.

des Nichts - denn in Witkiewicz' Ontologie ist ja die Absolute Einheit mit dem Absoluten Nichts gleichbedeutend.¹⁹

In Witkiewicz' Terminologie drückt das Adjektiv "metaphysisch" ("metaphysisches Gefühl", "metaphysische Unruhe", "metaphysisches Entsetzen") eine existentielle Grunderfahrung aus, die objektiven Charakter hat, im Unterschied zu den subjektiven und vergänglichen Lebensgefühlen wie Freude, Liebe etc. bzw. der Lebensunruhe in Form von Existenzsorgen und -ängsten. Das Gefühl der Einheit in der Vielfalt bzw. der "metaphysischen Unruhe" stellt sich in verschiedenen Lebenssituationen ein. Witkiewicz zählt dazu z.B. den Zustand der Kontemplation, der dann eintritt, wenn "das Gleichgewicht <zwischen Dauer und Ausdehnung> vollkommen ist, und kein äußeres Handeln oder inneres, stärkeres Empfinden unser Verharren stören" (*NFM*: 8). Da die Kontemplation in modernen Zeiten der hektischen Betriebsamkeit immer seltener möglich ist und nur in einer schwachen Ausprägung auftritt²⁰, erscheint die "Qualität der Einheit" nur unbewußt vor dem Hintergrund anderer Erlebnisse als ein kurzes Aufblitzen, das die Alltäglichkeit für einen Augenblick verdrängt. Des weiteren erscheint das Erlebnis der Einheit des "Ichs" in Augenblicken besonders starker Gefühlserlebnisse oder des "Reinen Zustands" unseres Bewußtseins, wenn es frei von Lebensplänen oder -problemen ist, wie das z.B. gelegentlich kurz vor dem Einschlafen oder nach dem Aufwachen geschieht.

Die metaphysische Unruhe kann auch durch die intellektuelle Arbeit hervorgerufen werden, indem man versucht, komplizierte Konzeptionen zu verstehen, sich z.B. bei der Beschäftigung mit Astronomie in die Unendlichkeit des Raumes hineindenkt und versucht, die aktuelle Unendlichkeit der Existenz zu verstehen. (*vgl. NFM, 9*)

Eine Möglichkeit, metaphysische Gefühle zu vermitteln, stellt schließlich die Kunst dar.

¹⁹Vgl.: "Der Begriff der Existenz impliziert die Vielfalt, ohne die die einzige Existenz des Absoluten Nichts da wäre. Die Vielfalt der Einzelexistenzen ist das grundlegende Gesetz der Existenz." (*NFM*: 15)

²⁰Dies ist übrigens ein Ansatzpunkt für Witkiewicz' geschichtsphilosophische Reflexionen über den "Untergang der metaphysischen Gefühle im Zusammenhang mit der sozialen Entwicklung" (*vgl. NFM: 119-172*).

"Im allgemeinen können wir das Kunstwerk als die Konstruktion beliebiger einfacher und komplexer Elemente bezeichnen, die von einem Individuum als Ausdruck der Einheit seiner Persönlichkeit geschaffen wurde und allein durch ihre Konstruktivität in unmittelbarer Weise wirkt." (CzF, 43)

Die Form eines Kunstwerks, die ein Ausdruck der Einheit der Künstlerexistenz ist, kann auch vom Kunstrezipienten als ein Symbol der Einheit in der Vielfalt empfunden werden:

"Die einzige Einheit für sich sind wir allein, aber gewisse Verbindungen der Qualitäten in der Zeit oder im Raum können für uns durch ihre Beständigkeit oder Folgerichtigkeit Symbole unserer eigenen Einheit und der Einheit der ganzen Existenz werden: sie können die Quelle der metaphysischen Unruhe werden. Deshalb sprechen wir von den äußeren Formen der Einheit in der Vielfalt, die aus der Einheit von deren Schöpfer, als ein unmittelbarer Ausdruck seiner metaphysischen Gefühle entstehen, und durch ihre Einwirkung auf andere diese Gefühle hervorrufen können." (NFM: 9)

Die Vermittlung der metaphysischen Gefühle erfolgt auf den zwei Ebenen des Kunstwerkes, der Produktion und der Rezeption, in unterschiedlicher Weise. Für den Rezipienten hat die Einheit der Einzelemente eines Kunstwerkes die Bedeutung eines Zeichens, das ihn auf die Einheit der eigenen Persönlichkeit verweist, und somit assoziativ das metaphysische Gefühl in ihm auslöst. Für den Künstler selber bedeutet das Werk die Objektivierung seiner metaphysischen Unruhe:

"<...> diese zwei Kunstarten <Malerei und Musik> haben das Ziel, deren Schöpfer vom Gefühl der Einsamkeit und des metaphysischen Entsetzens zu befreien durch eine Objektivierung der Einheit in der Vielfalt, die von der Persönlichkeit losgetrennt und von der objektiven Nützlichkeit unabhängig ist. Dieses ist nur durch das Schaffen unter dem Einfluß einer virtuellen Vision möglich, d.h. einer bestimmten Folge oder Gleichzeitigkeit von abstrakten Qualitäten, einer Konstruktion von einfachen Qualitäten, die zu einer Einheit zusammengefügt werden, in einer Art, die nicht mit Logik- oder Nützlichkeitskategorien erklärt werden kann." (NFM: 15)

Der Preis der menschlichen Existenz ist für Witkiewicz die Einsamkeit, und die metaphysische Unruhe ist die Vergegenwärtigung dieser Einsamkeit. Ebenso verhält es sich mit dem künstlerischen Schaffen:

"Das künstlerische Schaffen ist die unmittelbare Bestätigung des Gesetzes der Einsamkeit als der Bedingung der Existenz überhaupt, und zwar die Bestätigung nicht nur für den Künstler sondern auch für andere Einzelexistenzen, die in ähnlicher Weise einsam sind, es ist die Bestätigung der Existenz in ihrer metaphysischen Grausamkeit".

(NFM, 11)

In diesen Äußerungen wird eine deutliche Parallele zur Existenzphilosophie und insbesondere zu M. Heidegger sichtbar, auf die schon R. Ingarden hingewiesen hat²¹: die Einsamkeit des Menschen vor dem Nichts, aus der sich die Grundbefindlichkeit der Angst ergibt, ist auch der Grundgedanke der existenzialistischen Anthropologie. Doch anders als bei Heidegger fehlen in Witkiewicz' philosophischem System Hinweise auf die positive Konsequenz der existentiellen Angst, die über das Offenbarwerden des Seins und das bewußte Ertragen der Angst zur Freiheit des Menschen führen kann. Diese Möglichkeit wird von Witkiewicz in seinem geschichtsphilosophischen Katastrophismus indirekt negiert. In der sozial-historischen Entwicklung glaubt er zu sehen, daß nicht das Individualitätsprinzip des Menschseins, nämlich das Erleben der eigenen Identität, für die Entwicklung der Menschheit bestimmend sei, sondern das Prinzip der gattungstypischen Vereinheitlichung. Die Menschheit steuert - laut Witkiewicz - auf eine Massengesellschaft zu, in der die Einzelexistenz durch die Erfordernisse des allgemeinen Wohlstands und Glücks fremdbestimmt ist, und die individualitätsbezogenen "metaphysischen Gefühle" sowie deren Objektivierung in Kunst, Philosophie und Religion zum Untergang bestimmt sind.

Kunst, die aus dem metaphysischen Gefühl - dem "das Erscheinen der Qualität der Einheit in der Zeit" (NFM: 12) zugrundeliegt - entsteht und Entsprechendes auch beim Rezipienten auslöst, nennt Witkiewicz die *Reine Kunst*.

Zur Veranschaulichung des Zusammenhangs zwischen dem metaphysischen Gefühl, den restlichen psychischen Gegebenheiten des Menschen und dem künstlerischen Schaffen benutzt Witkiewicz ein Modell (NFM: 13). Darin bildet das metaphysische Gefühl den innersten von konzentrischen Kreisen,

²¹Ingarden, 1957: 175.

gefolgt von lebensadäquaten²² Gefühlen und Vorstellungen sowie der Kontroll-Sphäre des Intellekts. Den äußersten Kreis bildet die Sphäre der Reinen Form, die "potentielle Sinneselemente und einfache Qualitäten in dem speziellen Koeffizienten des entsprechenden Individuums" (*NFM*: 12) enthält. Das künstlerische Schaffen stellt sich Witkiewicz wie eine Welle vor, die vom innersten Kreis des metaphysischen Gefühls ausgeht, von den individuellen Sinnes-, Intellekts- und Erfahrungswerten beeinflusst wird, und in der Sphäre der Reinen Form seine Ausprägung findet. Der Rezeptionsprozeß verläuft in umgekehrter Richtung.

Wichtig ist, daß Witkiewicz für die Kunstproduktion und -rezeption nicht allein die metaphysischen Gefühle als grundlegend betrachtet, sondern auch die lebensadäquaten Empfindungen, Erfahrungen und das Denken des Individuums miteinbezieht. Das metaphysische Gefühl kann nur über eine Polarisierung in der psychischen Sphäre des Individuums zum Ausdruck gelangen, und die Form des Kunstwerkes ist weitgehend von dieser Sphäre abhängig:

"Obwohl metaphysische Gefühle eine notwendige Bedingung für die Entstehung des idealen Kunstwerks sind, so können auch andere psychische Sphären eine entscheidende Rolle spielen. Was nützt nämlich einem Künstler die Intensität seiner metaphysischen Erlebnisse, wenn seine Gefühle schwach polarisiert in der dürftigen Sphäre der Empfindungen und Vorstellungen auf ein entsprechend dürftiges Material in der Reinen Form treffen. Es entsteht dann etwas, was man kaum als ein Kunstwerk bezeichnen kann. Nehmen wir an, daß diese Sphäre relativ reich ist, und das Gefühl der Einheit sehr schwach; es würde etwas entstehen, was kompliziert, aber nicht einheitlich ist, obwohl wir vom Standpunkt der Sinnesbefriedigung aus, den Kombinationen der Reine-Form-Elemente nichts anlasten könnten. Nehmen wir eine große Intensität des ursprünglichen Gefühls bei einer geringen Komplikation der Sphäre der lebensadäquaten Gefühle und Vorstellungen und einem relativ stark entwickelten Intellekt an. Die verhältnismäßig geringe Komplikation kann durch die intellektuelle Arbeit ergänzt werden, und es wird eine verworrene Sache entstehen. Doch diese Verworrenheit, d.h. der Grad der Vielheit, die in der ästhetischen Erfahrung zu einer Einheit zusammengefügt werden sollte, wird von uns nicht unmittelbar als Einheit verstanden, sondern zuerst intellektuell begriffen. Als solche ist sie nicht in der Lage, unmittelbar ein metaphysisches Gefühl in uns auszulösen - dessen Bedingung ist näm-

²²Das polnische Adjektiv "zyciowy" von "zycie" (das Leben) kann ins Deutsche nicht eindeutig übersetzt werden und muß mit Komposita wie "lebenslogisch", "lebensadäquat", "realitäts- bzw. wirklichkeitsnah" wiedergegeben werden.

lich das Verstehen der Einheit ohne vorherige Analyse" (NFM, 14)

Ähnlich wie die *visionäre Kunstproduktion* ist auch die *Rezeption eine unbewußte und irrationale Handlung*:

"<...> Bedingung einer tiefen, ästhetischen Befriedigung ist die Unmöglichkeit einer bewußt-begrifflichen Antwort auf die Frage, warum die gegebene Kombination der Qualitäten eine Einheit sei." (vgl. NFM, 16)

Zusammenfassend kann man nun folgendes feststellen: In Witkiewicz' Ästhetik ist *die ästhetische Erfahrung ein Auslöser von metaphysischen Gefühlen*. Der Begriff "metaphysisches Gefühl" ist nicht eindeutig definiert und wird in mehreren Bedeutungsabstufungen verwendet. B. Szymańska unterscheidet acht Bedeutungen:

- 1) der Sinn für die eigene Einheit und Identität,
- 2) der Sinn für das eigene Ausgegrenzt- und Anders-Sein vom restlichen Sein,
- 3) der damit verbundene Sinn für die Individualität,
- 4) das damit verbundene Gefühl der Einsamkeit,
- 5) das Erahnen des 'Geheimnisses der Existenz',
- 6) der Sinn für die Einheit mit der Welt,
- 7) das Gefühl der Angst und Bedrohung,
- 8) die ästhetische Befriedigung.²³

Witkiewicz' Konzeption der ästhetischen Erfahrung beinhaltet eine *Antinomie*. Einerseits schildert er das formistische ästhetische Erlebnis und Urteil als völlig subjektiv: im Kunstgenuß erlebt das Ich, als Monade, die Einheit und Identität seiner Existenzform. Witkiewicz' Ästhetik der Reinen Kunst erscheint hier wie die Forderung nach einer innerlich-subjektiven, gegenüber äußeren Einflüssen, sei es historisch-poetischer Normen oder gesellschafts-politischer Funktionserwartungen, autonomen Kunst. Gleichzeitig aber hat die formistische, ästhetische Erfahrung eine *Erkenntnisfunktion*. Dieser Denkansatz löste in der Forschung eine Diskussion aus, die den Formalismus bei Witkiewicz in Frage stellte.²⁴ Man wies

²³Vgl. Szymańska, 1971: 175f. Das polnische Wort "poczucie" wurde in der Übersetzung mit "Sinn für" oder "Gefühl" + Genitiv wiedergegeben.

²⁴Vgl. z.B. Linkowski, 1975.

darauf hin, daß Witkiewicz der Kunst eine symbolische Erkenntnisfunktion zumesse: das Kunstwerk übermittele durch bzw. in seiner Form das Wesen des Kosmos.²⁵ Die kognitive Leistung der Kunst, die Witkacys Ästhetik sicherlich enthält, darf jedoch nicht zu weitreichend gesehen werden. Witkiewicz' ontologische Konzeption des menschlichen Individuums und des "metaphysischen Gefühls" widerspricht der Auffassung, daß es ihm um ein intersubjektives oder gar objektives Wissen als Ergebnis der ästhetischen Erfahrung gehen könnte. Das Kunstwerk enthält keinesfalls Symbole der einzelnen Wirklichkeitsgesetze im Sinne einer idealistischen intuitiven "Anschauung" der Idee hinter der Welt der Erscheinungen oder eines Schlusses vom Besonderen auf das Allgemeine. Witkiewicz' "Metaphysik" bezieht sich zwar auf die Fundamentalbedingungen alles Seienden, doch sie liegen für ihn in einer einzigen Wirklichkeitsdimension. In seiner Vorstellung soll das Kunstwerk als eine Existenzform - eben die rein subjektive Konstruktion von Einzelementen - eine Existenz erfahrung sowohl beim Künstler im Schaffensprozeß als auch beim Rezipienten während der Aufnahme hervorrufen. Und das Erleben dieser grundlegenden Existenz erfahrung ist für Witkiewicz ein metaphysisches Erlebnis. Es geht ihm also weder um eine induktive noch um eine deduktive Erkenntnisart, sondern um das unmittelbare Erleben ("przeżywanie") einer bestimmten Existenz erfahrung. Das "metaphysische Gefühl" bei Witkiewicz ist qualitätsmäßig völlig subjektiv und allenfalls in seiner Funktion - die mit der eines religiösen Gefühls vergleichbar ist - objektivierbar.

In seinen Schriften findet man zahlreiche Aussagen, in denen er jeglichen Verweisungs- und Symbolcharakter der Gegenstände ablehnt und das *Konkret-Sinnliche*, die *Unmittelbarkeit der ästhetischen Erfahrung* und die Subjektivität des Erlebens (przeżywanie) der metaphysischen Gefühle betont.

"Der ganze seltsame Wert des künstlerischen Werkes beruht auf seinem konkretem Dasein <poln: konkretność> als ein Komplex der Qualitäten (Farben, Laute), die eine völlig konkrete Befriedigung geben, in ihrem Konkretum analog zu der rein sinnlichen Befriedigung <...>." (SzE, 161)

Der Aspekt des Konkret-Sinnlichen in der ästhetischen Erfahrung wird auch

²⁵So z.B.: Piotrowski, 1985: 52; Wolicka, 1969.

in Witkiewicz' Theorie der Malerei deutlich. Besonders in der Farbenlehre zeigt es sich, daß Witkiewicz das Moment des Zusammenfügens der Einzel-elemente zunächst nur auf die formalen Elemente des Kunstwerkes bezieht. Er untersucht und beschreibt detailliert die Wirkungen der verschiedenen Zusammenstellungen von Farben, die Rolle der Komplementärfarben ("kolor rozwiązujący") und entwickelt daraus eine Typologie der Harmonie- und Disharmoniearten (vgl. *NFM*: 58ff). Anders als V. Kandinskij - der mit Witkiewicz häufig in Zusammenhang gebracht wird - versucht er nicht, die Wirkung der Farben zu psychologisieren und damit die formistische ästhetische Erfahrung mit assoziativen Gehalten zu füllen.²⁶

In ähnlicher Weise verfährt er bei der Differenzierung der Kompositionen von farblich gefüllten Formen. Auch hier setzt sich Witkiewicz mit den einzelnen Kompositionsgesetzen wie Symmetrie, Wiederholung, Kontinuität und Kompositionsformen wie z.B. dem Thema auseinander.

Auf der gleichen Linie liegen Witkiewicz' Untersuchungen zu der evokativen Funktion der Sprache und den konkret-sinnlichen Wirkungen der Handlungen im sprachlichen Kunstwerk oder im Theater.²⁷

²⁶Vor dem Hintergrund seines theosophischen Natur- und Weltverständnisses versuchte Kandinskij formale künstlerische Mittel, insbesondere Farben, mit expressiven oder kognitiven Gehalten zu füllen und eine "Malgrammatik" aufzustellen. (Grün verkörpere "volle Unbeweglichkeit und Ruhe" S. 90; "Gelb ist die typisch irdische Farbe" S. 91 etc.). Seine abstrakte Kunst war also - anders als bei Witkiewicz - eigentlich als mystische-symbolische Ausdruckskunst ("das Mystischnotwendige zum Ausdruck zu bringen" S. 84) gemeint. (Vgl. Kandinsky, 1952).

²⁷Vgl. Kapitel 2.2.1. und 2.2.2. in dieser Arbeit.

2.1.3. FORM- UND INHALTSBEGRIFF

Wie schon erwähnt, ist die Leistung und das Wesen einer Ästhetik, die von ihrem Schöpfer als "formistisch" bezeichnet wird, weitgehend von der Definition der Begriffe "Form" und "Inhalt" abhängig. Dabei ist in dem gleichzeitig systemgrundlegenden und unbestimmten Charakter ihrer Bedeutung die Problematik der Begriffsbestimmung schon angelegt. Wie W. Heilmann richtig feststellt, ist Form "kein konkretes Einzelobjekt, ja überhaupt kein eigentliches Substantiv", sondern das substantivierte Prädikat vom Verb "formen"²⁸. Der Begriff "Form", der in seiner Verbalform "formen" transitiv ist, beinhaltet die Bedeutung einer "Bestimmung" von etwas durch etwas. Die Determination des Formenden und Geformten gehört daher zu den ersten Axiomen eines ontologischen oder ästhetischen Systems. Hinzu kommt, daß die Begriffe korrelativ sind, d.h. sich gegenseitig als ein Antonymenpaar definieren. Die Relativität und Unbestimmtheit des Begriffspaares Form/Inhalt führte bei unterschiedlichen philosophischen Ansätzen (etwa bei Aristoteles und Platon; F. Th. Vischer und B. Croce) teilweise zu völlig gegensätzlichen Determinationen.

Eine sehr differenzierte und scharfsinnige Analyse der Form-Inhalt-Problematik sowohl in der Ontologie als auch in der Ästhetik stammt von R. Ingarden²⁹. Sie dient im folgenden als Folie bei der Systematisierung und Darstellung des Form- und Inhaltsbegriffes bei Witkiewicz.

In seinem Aufsatz "Ästhetische Skizzen" unterscheidet Witkiewicz zwischen vier Bedeutungen des Formbegriffes:

²⁸Heilmann, 1984: 23.

²⁹In seinem philosophischen Hauptwerk "Der Streit um die Existenz der Welt" (poln.: "Spór o istnienie świata", 1947/48) unterscheidet Ingarden zwischen neun grundlegenden Form-Materie-Begriffen in der Ontologie (II/2, 1965: 1-59). Parallel dazu analysiert er die Form-Inhalt-Problematik in der Ästhetik. Die Untersuchung wurde von R. Ingarden als Fortsetzung seiner Ontologie des literarischen Werkes ("Das literarische Kunstwerk") und Übergang zur Untersuchung der Beurteilungskriterien ("Vom Erkennen des literarischen Kunstwerkes") geplant. Sie entsteht in Umrissen noch vor dem 2. Weltkrieg und wird vollständig erst 1958 (nur in polnischer Sprache) veröffentlicht. (Ze studiów nad zagadnieniami formy i treści dzieła sztuki. In: Ingarden, 1958, II: 319-475).

Vgl. dazu auch Kapitel 3 in dieser Arbeit.

1. die Form der Gegenstände der äußeren Welt, die in sinnlichen Erfahrungen gründet;

2. die sog. Silhouetten-Form, d.h. die flache, einem zweidimensionalen Sehen (mit einem Auge) entsprechende Form, die in der Malerei nachgebildet wird;

3. die "wirkliche" mehrdimensionale Form, die in einem mehrdimensionalen Sehen und durch die Berührung von allen Seiten erfahren wird und in der Bildhauerei ihre Verwendung findet;

4. die ästhetische Form. (SzE, 164ff)

Witkiewicz differenziert also einerseits nach Arten der sinnlichen Wahrnehmung (optische, akustische, taktile), und andererseits unterscheidet er zwischen sinnlich-materiellen *Gegenstandsformen* (1.) sowie *Abbildungsformen* (2. und 3.), in denen die räumlichen Relationen im Vergleich zu den entsprechenden Gegenständen verändert und zu neuen Gesetzmäßigkeiten geordnet worden sind.

Eine Unterscheidung nach Formen der Anschauung wird nicht explizite vorgenommen, aber sie deutet sich an in der Differenzierung zwischen Kunstwerken, die in der Zeit dauern z.B. Musikstücke, Gedichte und Theaterstücke (*Zeitformen, sog. Erscheinungen*), und Kunstwerken, die im Raum existieren, z.B. Bilder und Skulpturen (*Raumformen, sog. Gegenstände*) (vgl. CzF, 33).

Sind also die Raumformen bzw. Gegenstände als optisch und taktil wahrnehmbare, sinnlich materielle Gestalten (polnisch "kształty") zu verstehen, so entspricht dem auf der Ebene der Zeitformen bzw. Erscheinungen eine unsinnlich-immaterielle Komposition von Phasen: "Die Form <...einer Erscheinung> kann man als eine bestimmte Ordnung der Aufeinanderfolge in der Zeit bezeichnen." (CzF, 35) Die Erscheinungen werden akustisch wahrgenommen (z.B. eine Melodie als rhythmisch geordnete Klangfolge). In Witkiewicz' Theorie der Begriffe wird eine weitere Wahrnehmungsart der Zeitformen angedeutet, und zwar bei sprachlichen Zeichensystemen: sie werden nicht nur als Klangformen aufgenommen, sondern auch in Form eines Verlaufs von schnellwechselnden Antizipationen, die von Wortbedeutungsfolgen hervorgerufen werden.³⁰

Den sinnlich bzw. anschaulich wahrnehmbaren Formen steht der Begriff der

³⁰Vgl. Kapitel 2.2.1. in dieser Arbeit.

ästhetischen Form gegenüber.

"Den Begriff der ästhetischen Form, der Form des gegebenen Kunstwerkes, definieren wir als eine bestimmte Einheit der Vielfalt, die die Eigenschaft der Einheit für sich selbst besitzt, und zwar die Einheit in der Vielfalt der Silhouette-Formen, unabhängig davon, an welche Gegenstände-Silhouetten uns diese Bestandformen erinnern und unabhängig davon, ob vom Standpunkt der Sicht des Lebens und der äußeren Welt, diese Formen deformiert sind oder nicht.

Die ästhetische Form ist, anders gesagt, Konstruktion <...>. (SzE, 166) <Kursiv im Original>.

Die Differenzierung zwischen den Begriffen *Komposition, Konstruktion, ästhetische und Reine Form* ist recht schwierig. Witkiewicz selber trägt viel zu den Unklarheiten bei, indem er sich einerseits in seinen wissenschaftlichen Schriften um eine Differenzierung und Abgrenzung seiner Begriffe bemüht, und andererseits in den publizistischen Aufsätzen die Begriffe scheinbar beliebig gleichsetzt und vermischt.

Das Unterscheidungskriterium zwischen ästhetischer Form (4.) und den anderen Formen (1., 2. und 3.) besteht wohl in der Art ihres Gegebenseins und ihrer Rezeption und kann mit dem (Ober-) Begriffspaar: *äußere und innere Form* bezeichnet werden.

Sind die äußeren Formen materielle Gegenstände oder zeitlich-räumliche Erscheinungen, die sinnlich bzw. "anschaulich" wahrgenommen werden, so bezieht sich der Begriff der inneren Form auf ein Ordnungs- oder Funktionsprinzip, das intellektuell, intuitiv oder ästhetisch erkannt werden kann.

Im Polnischen gibt es dafür das Begriffspaar "forma" und "kształt", letzteres etymologisch mit dem deutschen Wort "Gestalt" verwandt. Doch ähnlich wie im Deutschen werden die Wortbedeutungen in der Verwendung nicht immer klar unterschieden, und "forma" wird häufig (auch von Witkiewicz) für "kształt" verwendet. Da die synonymische Verwendung jedoch nicht in umgekehrter Richtung ("kształt" für "forma") erfolgt, liegt der Schluß nahe, daß "forma" ein Oberbegriff von "kształt" ist.

Das Interesse des Rezipienten richtet sich bei äußeren Formen hauptsächlich auf das Material und bei inneren Formen auf die Art und Weise seines Gegebenseins in einem Formganzen.

Während die Unterscheidungskriterien für Witkiewicz' Differenzierung des Formbegriffes in den "Ästhetischen Skizzen" relativ plausibel und nach-

vollziehbar erscheinen, wird der Sachverhalt wesentlich schwieriger, wenn es um die Differenzierung innerhalb des Oberbegriffes der inneren bzw. ästhetischen Form geht, nämlich bei den Begriffen Komposition, Konstruktion und Reine Form.

Die Begriffe "Komposition" und "Konstruktion" darf man wohl als gleichbedeutend betrachten:

"<...> die Konstruktion, bzw. Komposition. Mit diesem Ausdruck wollen wir das Wort Konstruktion ersetzen: er ist mit dem vorigen fast gleichbedeutend, doch erinnert er zu stark an Brücken, Maschinen, die Leiber von Lebewesen und andere Gegenstände". (SzE, 171)

Dagegen scheint eine Unterscheidung zwischen *Komposition*, *Reiner Form* oder der *Formerfassung* ("ujęcie formy") notwendig, auch wenn Witkiewicz diese Begriffe manchmal gleichsetzt: "dieser neue Begriff der Form" <...> "ist gleichbedeutend mit der *Konstruktion der Form in der Ebene, d.h. der Komposition, d.h. der Reinen Form.*" <Kursiv im Original> (SzE, 178). Wie oben schon erwähnt, wird das Verständnis für die "Theorie der Reinen Form" nicht zuletzt durch Witkiewicz Darstellungsweise erschwert, der in der Begriffsverwendung häufig wechselhaft und widersprüchlich war, sei es aufgrund der Schwierigkeit des Gegenstandes oder infolge seines Schwankens zwischen dem Bemühen um wissenschaftlich-begriffliche Klarheit und der polemisch-rhetorischen Überzeugungskraft seiner Darstellungen.

In dem Werk "Neue Formen in der Malerei" fällt schon bei der Kapiteileinteilung eine Unterscheidung zwischen "Komposition" und "Formerfassung" auf. Folgende Definition beweist indirekt die, zumindest theoretisch vorhandene, Differenzierung:

"<...> eine 'Erfassung <ujęcie> der Form' als solcher, losgetrennt von Komposition und Farbe, existiert nicht - es ist eine Abstraktion um der leichteren Orientierung willen. Es ist schwierig, sie auf einfache Weise zu definieren. Man kann sie als eine konstante Bauweise der Einzelheiten des Ganzen in der Konstruktion der Reinen Form bezeichnen; als den Charakter der geringsten, auf den ersten Blick in dem allgemeinen Eindruck unmerklichen Unterschiede oder Gemeinsamkeiten zwischen den kleinsten Elementen, oder auch den Charakter des Übergangs der einzelnen größeren Teilflächen des Bildes, die Art, sie zu verbinden und zu trennen." (NFM, 74)

"<...> für die Formerfassung ist es entscheidend, ob in dem gegebenen Bild alle Formen, die den Kompositionsstoff abgrenzen, immer den gleichen Charakter haben, unabhängig davon, welchen Gegenständen sie ähneln. Also: ob sie spitz, kantig oder rundlich sind; ausgefranst

oder glatt; ob die Konturen fließend sind, oder ob sie ihre Kurven verändern <...>" (NFM, 75)

Komposition in der Malerei definiert Witkiewicz folgendermaßen:

"Als Komposition, d.h. Aufbau (układ) des Bildes, bezeichne ich die Verhältnisse der Bestandteile dieses Bildes untereinander und ihr Verhältnis zu der indifferenten Form, die in die Zusammensetzung der inneren Formen nicht eingeht, sondern das Bild von den restlichen Gegenständen abgrenzt, d.h. zum Rahmen." (NFM, 32)

Die wesentliche Funktion der Komposition in der Malerei besteht also in der Abgrenzung der sichtbaren Formen/Gestalten voneinander und vom Hintergrund sowie in einer bestimmten Anordnung der Einzelformen in der vorgegebenen Fläche. Die wichtigsten Elemente der Komposition sind neben den schon erwähnten Richtungsspannungen die verschiedenen Abstufungen der Symmetrie. Unter den Einzelformen der Bildfläche unterscheidet Witkiewicz zwischen Haupt- und Nebenformen, die er in Analogie zu Musik und Literatur Haupt- und Nebenthemen nennt. Seine Schilderung der Komposition des Bildes als ein Ausfüllen einer begrenzten Fläche mit Formen und Farben, die eine bestimmte Richtungsspannung haben und nach formalen Kriterien geordnet sind, ruft, trotz des unterschiedlichen Mediums, Assoziationen zu seiner späteren Theorie des Dramas hervor, das er als ein formal-ästhetisch bestimmtes "Werden in der Zeit" bezeichnet. Wenn man die Abgrenzungsfunktion der Komposition auf die Wortkunstwerke überträgt, so kann man an das Bewußtmachen der Fiktionalität denken und im Bereich des Theaters an die Ablehnung der Identifikations- und Illusionsästhetik, die mit den antinaturalistischen Strömungen am Anfang des 20. Jahrhunderts wieder auflebt.

Die Literarizität von Witkiewicz' Theorie der Malerei ist wahrscheinlich auch P. Piotrowski bewußt, wenn er vom "Aufbau einer visualen Aktion" durch "das Hierarchisieren der Bildfläche" und von einer "plastischen Narrativik" spricht.³¹

Die angedeuteten intermedialen Parallelen in Witkiewicz' Theorie sollen für das Weitere die Gültigkeit seiner Begriffe auch für sprachliche Kunstwerke legitimieren.

³¹Piotrowski, 1985: 38.

Die Hauptfunktionen der Komposition bestehen, nach Witkiewicz, in der Abgrenzung von der außerkünstlerischen Sphäre und in der Organisation der Elemente eines Kunstwerkes. Es handelt sich um wahrnehmbare Gesetzmäßigkeiten (z.B. Rhythmus, Symmetrie), die von der Art der Elemente, d.h. des Materials, abhängen.

Komposition bzw. Konstruktion ist also eine *Artefakt-Kategorie*. Dagegen scheinen die Begriffe *Formerfassung* und *Reine Form Kategorien des ästhetischen Objekts* zu sein.³²

Für diese Interpretation spricht z.B. die Tatsache, daß in der Zeichnung, die modellhaft "die Einheit der Psyche des Individuums" darstellen soll (vgl. *NFM*, 12f), die Reine Form als der äußerste der konzentrischen Kreise erscheint, d.h. auf dem gleichen Niveau angesiedelt ist wie die metaphysischen und realitätsnahen Gefühle sowie der Intellekt. Es handelt sich also um eine besondere Produktions- oder Rezeptionskraft der individuellen Psyche, die ihre Wurzel in dem schon beschriebenen Erleben der Einheit in der Vielfalt hat.

Die Komposition bzw. Konstruktion allein ist noch kein Maßstab für die Kunst. Erst in der Konkretisation - um mit Ingarden zu sprechen - vollzieht sich das Kunstwerk:

"Konstruktion ist kein Kriterium, denn das Kunstwerk ist keine Brücke, die als gut gelten kann, wenn sie unter dem ersten Zug nicht zusammenbricht. Die Meinung, die ein gewisser Bildhauer äußerte, daß das Werk wie irgendein Lebewesen die Fähigkeit zum Eigenleben haben sollte, ist nur eine schöne Äußerung. Denn die Fähigkeit eines Werkes zum Leben ist die Fähigkeit, in *einer begrenzten Anzahl* anderer Personen (und sei es nur in einem oder zweien außer dem Schöpfer) dieses Gefühl der Einheit zu wecken, worüber wir in den vorigen Ka-

³²Witkiewicz verwendet die Begriffe Artefakt und ästhetisches Objekt nicht, obwohl sie in seiner Zeit Gegenstand ästhetischer Diskussion waren. Sie treten zum ersten Mal 1909 in dem Buch "Philosophie der Kunst" von B. Christiansen auf. In die 20er Jahre fällt die Beschäftigung mit dieser Problematik in der russischen (G. Špet, S. Bernštejn, M. Bachtin), und in der tschechischen (O. Žich) Ästhetik. Bei Mukařovský taucht die Konzeption von einer Polarität von "materiellem" Werk und ästhetischen Objekt zum ersten Mal im Jahre 1934 auf. Man kann bei Witkiewicz keinen direkten Kontakt mit diesen Arbeiten nachweisen, doch wahrscheinlich ein adäquates Kunstverständnis und eine Offenheit für diese Problematik aufgrund des zeitgenössischen Gedankenguts und Geistesströmungen voraussetzen.

Vgl.: Čivik, 1987.

piteln gesprochen haben. *Ein gutes Bild ist ein Bild, das wenigstens in einem Menschen das metaphysische Gefühl durch seine Reine Form weckt.*" <Hervh. im Original> (NFM, 88f)

Das angeführte Zitat beweist, daß Witkacy in bezug auf die Ontologie des Kunstwerkes einen ähnlichen Standpunkt einnimmt wie R. Ingarden und andere zeitgenössische Kunsttheoretiker (B. Croce, Ch. Morris, M. Bachtin): das Kunstwerk existiert nicht als ein realer Gegenstand, sondern als ein geistiger Akt³³. Es realisiert sich erst im ästhetischen Erlebnis des Rezipienten.

Nur vor diesem Hintergrund bekommt der Begriff "Reine Form" überhaupt Sinn, denn eine Form ohne Inhalt - und das betonten sowohl die Kritiker Witkiewicz' als auch er selber - ist als realer Gegenstand unmöglich. Die Interpretation der Reinen Form als einer Kategorie des ästhetischen Objekts erklärt auch solche vermeintlichen Widersprüche wie z.B. die Aussage: "die Form des Kunstwerkes ist sein einziger wesentlicher Inhalt" (NFM, 11). "Reine Form" liegt einer ästhetischen Erfahrung zugrunde, die auf einem unbewußten und unmittelbaren Wahrnehmen der Struktur eines Kunstwerkes beruht, die dem Rezipienten die Grunderfahrung der Identität der eigenen Person und des Grundprinzips der Existenz - der Einheit in der Vielfalt - vermittelt. Wie im vorangehenden Kapitel ausgeführt, ist es eine konkret erlebbare existentielle Grunderfahrung. Eine untergeordnete Rolle spielen dabei die abgebildeten oder dargestellten realitätsnahen Gegenstände und die von ihnen ausgelösten Gedanken oder Gefühle, die sich auf das Leben beziehen.

Zusammenfassend kann man also folgendes feststellen: Witkiewicz' Auffassung der ästhetischen Form entspricht in etwa dem von Ingarden unter Punkt 3 beschriebenen Formbegriff³⁴. Bei einer Auffassung des Gegenstandes (der Dinge oder des Seins) als einer Menge an Einzelementen - so Ingarden - werden als Inhalt eben diese Elemente und als Form *die Beziehungen*

³³Zur perzeptuellen Auffassungen des ästhetischen Objektes in der modernen Ästhetik vgl. Kutschera, 1988: 83ff.

³⁴Vgl. Ingarden, 1958, II: 350ff und den Beginn des Kapitels 3 in dieser Arbeit.

zwischen den Elementen betrachtet.³⁵ Heute würde man darauf den Begriff "Struktur" anwenden: die von J. Mukařovský 1929³⁶ vorgeschlagene Definition der Struktur als einer funktionalen Wechselbeziehung zwischen den Elementen hat sich inzwischen in den Geisteswissenschaften etabliert.

Witkiewicz hat sich über seinen Formbegriff häufig in analoger Weise geäußert: "Form ist das, was komplexen Gegenständen und Erscheinungen eine gewisse Einheit verleiht." (CzF.: 39). Eine entsprechende Formauffassung legt auch seine monadologische Ontologie nahe. Wie schon mehrmals erwähnt, betrachtet er die Dinge und das Sein als unterschiedlich strukturierte Monaden und das "Geheimnis der Existenz" als "Einheit in der Vielfalt". Ähnlich wie er die Einzelexistenz, den Menschen, als eine abgeschlossene, individuelle Einheit von biologisch-psychischen Einzelqualitäten versteht, ist für ihn auch das Kunstwerk eine unbewußt konstruierte Einheit von Einzelementen. Die Beziehungen, die zwischen den Elementen eines Kunstwerkes bestehen, haben ihre Entsprechung in der Psyche des Menschen und in der Welt.³⁷ Aus einem solchen Formbegriff leitet Witkiewicz auch die metaphysische Qualität der ästhetischen Erfahrung ab:

"Als ästhetisches Wohlgefallen, im Unterschied zu anderen Annehmlichkeiten lebensnützlicher Art, bezeichne ich ein unmittelbares, ohne den Filter begrifflicher Kombinationen erfolgreiches Verstehen dieser Einheit. Anders ausgedrückt als Verganzheitlichung (scałkowanie) der Vielfalt der Elemente in eine Einheit. <...>

Eine solche, durch sich selbst wirkende Form, die ein ästhetisches Wohlgefallen auslöst, bezeichne ich als Reine Form. Dies ist also keine Form ohne Inhalt, denn eine solche kann kein Lebewesen schaffen, sondern eine Form, in der realitätsnahe Elemente eine untergeordnete Rolle spielen. <...> nur die unmittelbar wirkende, d.h. gefühlte Form, nenne ich Reine Form." (CzF, 39)

Wenn die Form als eine funktionale Beziehung, welche die Einzelteile eines Gegenstandes zu einer Einheit zusammenfügt, definiert wird, so impli-

³⁵Ebd.: 350.

³⁶Mukařovský, J.: Der Begriff des Ganzen in der Kunsttheorie. In: Mukařovský, 1974: 20-30.

³⁷Vgl.: "Dieses Gefühl der Einheit in der Vielfalt ist uns unmittelbar in der Gestalt der Einheit unserer Persönlichkeit, unseres "Ichs" gegeben, und deshalb habe ich die Kunst als den Ausdruck der Einheit der Persönlichkeit bezeichnet." (CzF: 42)

ziert das noch eine andere, verwandte Formauffassung, die R. Ingarden unter Punkt 9 beschreibt³⁸. Form wird in diesem Fall als "Gesetzmäßigkeit" oder "Regel" (Ingarden: "prawidłowość") verstanden, und als Opposition stehen ihr nicht direkt der Inhalt, sondern die "Formlosigkeit" bzw. "Regellosigkeit" gegenüber. Eine solche Formauffassung ist eigentlich ein Beurteilungs- und Rangkriterium in der Kunst und liegt den meisten normativen Poetiken (etwa von Aristoteles oder Baumgarten) zugrunde³⁹. Einheitlichkeit und Ausgewogenheit des Stils, Zusammengehörigkeit der Elemente sind Kriterien, die in den meisten klassizistischen Ästhetiken vorkommen und den Ausgangspunkt für die Konzeption des Schönen als Harmonie bilden. Es wäre erstaunlich, etwas Entsprechendes bei einem Autor wie Witkiewicz zu finden. In der Tat übernimmt Witkacy zwar aus diesen Ästhetiken die grundlegende Auffassung der formalen Einheitlichkeit als Beurteilungskriterium des Kunstwerkes, wehrt sich aber gleichzeitig gegen die normativen Einzelforderungen und gegen den traditionellen Harmoniebegriff. Beides geschieht nicht als eine explizite Auseinandersetzung mit den Positionen anderer Philosophen, sondern ist implizit in der Thematik und Art seiner Theorie enthalten. Gegen die normativen Forderungen des Harmoniebegriffes postuliert Witkacy den Begriff der "subversiven Komposition"⁴⁰. Eine solche Komposition ist durch Asymmetrie, Arrhythmie, Disharmonie gekennzeichnet und wirkt trotzdem - sofern es ein Werk der Reinen Kunst ist - einheitlich und ganzheitlich:

"Wenn uns das Ungleichgewicht der Kompositionsmassen oder große Differenzen in ihrem Charakter nicht als ein Fehler erscheinen, der die Künstlerintention negiert, sondern wir gerade diese beunruhigenden Gestalten oder ihr Ungleichgewicht als ein notwendiges Element der Einheit in der Ganzheit des Bildes anerkennen müssen; wenn die leeren Stellen und die Häufung der Gestalten von solcher Art sind, daß das Ganze trotz seines ursprünglich unangenehmen Charakters, seinen

³⁸Ingarden, 1958, II: 355f.

³⁹Vgl. Kutschera, 1988: 236ff.

⁴⁰Im Original wird die Komposition mit den Adjektiven "perwersyjna" (dt. wörtl.: pervers) und "przewrotna" (dt. wörtl.: perfide, treulos) bezeichnet (NFM: 46). Da eine wörtliche Übertragung ins Deutsche das Bezeichnete verfälscht hätte, wurde das Wort "subversiv" verwendet, das die von Witkiewicz geschilderten Sachverhalte gut ausdrückt und auch indirekt mit dem Wort "przewrotna" (von "przewracać" - dt.: umstürzen) etymologisch verwandt ist.

wesentlichen Sinn durch deren Entfernen verlieren würde - eine Komposition, in der solche Verhältnisse vorkommen, werden wir als subversiv bezeichnen". (NFM, 46f)

Zu einer solchen Kompositionsart gehört auch die Aufnahme von, nach allgemeingültigem Geschmack, unangenehmen bzw. häßlichen Elementen in das Kunstwerk:

"Für Kunstwerke ist es auch charakteristisch, daß an sich unangenehme Elemente: eine unbehagliche Farbzusammenstellung; Dissonanzen in der Musik; seltsame, unangenehme und beunruhigende, oder sogar widerwärtige Wort- und Handlungskombinationen, in der Summe, im Ganzen des Werkes notwendige Elemente seiner Einheit, d.h. der künstlerischen Schönheit sein können. Diese Zusammensetzung der Einheit aus Elementen, die an sich unangenehm sind, und deren Überwiegen im Kunstwerk nenne ich *die künstlerische Subversion*. <Hervh. im Original> (CzF, 43)

Bei der *Definition des Inhaltsbegriffes* unterscheidet Witkiewicz zwischen dem *gegenständlichen Inhalt*⁴¹ (d.h. wirklichkeitsähnliche Gestalten in der Malerei, Gefühle und Stimmungen, die durch Musik ausgelöst werden, Sinn-einheiten in der Dichtung), der ästhetisch irrelevant sein soll, und dem *künstlerischen Inhalt* (d.h. die Form bzw. die Konstruktion von Einzelelementen).

"<...> der Inhalt der Reinen Kunst ist die Reine Form (wie wir die Konstruktion der Qualitäten, die eine Einheit in der Vielfalt bildet, nennen wollen) <...>." (NFM, 16)

Den eigentlichen künstlerischen Inhalt machen also die Kunstelemente aus. Dem Form-Inhalt-Dualismus gemäß unterscheidet Witkiewicz streng zwischen rein-formalen und realitätsnahen Elementen. In einem wahren (reinen) Kunstwerk soll die Komposition der formalen Elemente im Vordergrund stehen. Die realitätsnahen Elemente sollen den Erfordernissen der Komposition angepaßt und gegebenenfalls in ihrer imitatorischen Realitätsnähe beliebig verändert, deformiert werden. Doch anders als für die Futuristen besteht für Witkiewicz das Ziel des Kunstwerkes nicht darin, die Realitätsnähe grundsätzlich zu vermeiden bzw. programmatisch die Deformation

⁴¹Vgl. Kapitel 2.1.4. in dieser Arbeit.

anzustreben.

Die Einzelemente, insbesondere die formaler Art, sind je nach Kunstart verschieden.⁴² Die "reinste" Kunstart ist die Musik: *die Töne* als formale Grundelemente sind nahezu frei von einem lebensadäquaten Inhalt. Doch geordnet in bestimmte Formen: Rhythmus, Themen, Melodie können sie beim Zuhörer Gefühle (Freude, Ruhe, Angst usw.) oder auch realitätsnahe Assoziationen auslösen. Dieses wäre der lebensadäquate Inhalt der Musik, der jedoch in die eigentliche ästhetische Erfahrung nicht eingehen sollte.

In der Malerei und in der bildenden Kunst werden die Unterscheidungen komplizierter. Die formalen Elemente sind hier *Farben, Gestalten* ("kształty") bzw. das Material (Marmor, Holz etc). Doch im Kunstwerk erscheinen diese Elemente als Gegenstände, die an die äußere Welt erinnern können. Die formalen und die realitätsnahen Bestandteile treten also als zusammengesetzte Elemente auf, und für das wahre Kunstwerk ist es von Bedeutung, daß die formalen und nicht die realitätsnahen Elemente die Komposition bestimmen.

Noch komplizierter wird es in der Sphäre der Poesie und des Theaters. Die Sprache ist ein zusammengesetztes Element. "Zu dem *lautlichen Wert des Wortes* kommt seine Bedeutung und das *Vorstellungsbild*, das es hervorruft, hinzu". Wie schon erwähnt, will Witkiewicz die in spezieller Weise eingesetzte Wortbedeutung und Elemente des Inhalts⁴³ als rein formale, d.h. künstlerische Elemente verstanden wissen. Die Folge der sprachlich ausgelösten Vorstellungen soll als eine Anschauungsform wahrgenommen werden und mit der Folge der Wortlaute eine Komposition bilden, die das metaphysische Gefühl auslöst (vgl. CzF, 40f).

"Darauf beruht die Wirkung guter Gedichte. Wenn wir sie hören, wissen wir selber nicht genau, wo wir uns befinden: in der Welt der Bilder, Laute oder Wortbedeutungen. Wir verstehen dieses Gemisch unmittelbar in der allgemeinen Konstruktion des Poems, und wenn das Gedicht zu Ende ist, wachen wir wie aus einem Traum auf, als ob wir in einer unbekannt Dimension gewesen wären." (CzF, 41)

Im Bereich der Theaterkunst kommt zu den Sphären der Vorstellungsbilder, der Wortlaute und -bedeutungen noch ein viertes Element hinzu: *die Hand-*

⁴²Für das Folgende vgl. CzF, 40ff

⁴³Vgl. Kapitel 2.2.1. in dieser Arbeit.

lung. Doch auch die Handlung wird von Witkiewicz auf ihren formalen Charakter hin untersucht. Er findet ihn in der real-optischen und, ähnlich wie bei der Sprache, in der evokativen Komponente. Die Handlung hat also neben dem "lebenslogischen Inhalt" auch eine formale Funktion - durch ihren visuellen und evokativen Gehalt:

"Die Handlung ist ein Teil des veränderlichen realen Bildes, mit welchem sich die durch Wörter suggerierten Bilder verbinden. Dabei können die Lautkombinationen der Wörter abwechslungsreich ergänzt werden." (CzF, 41)

Zusammenfassend kann man folgendes feststellen: Der ästhetisch relevante Inhalt eines Kunstwerkes sind seine rein formalen Elemente: Laute, Farben, Gestalten, Wortbedeutungen (in ihrer evokativen Funktion) und Handlungen (in ihrer evokativ-visuellen Funktion). Diese künstlerischen Mittel haben für Witkiewicz einen autonomen Wert⁴⁴. Ästhetisch irrelevant, obgleich untrennbar mit den rein formalen Elementen verknüpft, ist der gegenständliche Inhalt: Wirklichkeitsähnlichkeit in der Darstellung, Gefühle, Stimmungen, Sinneinheiten und kognitive Gehalte. Die Funktion des gegenständlichen Inhalts soll im folgenden Kapitel untersucht werden.

⁴⁴Damit entspricht Witkiewicz den Auffassungen der historischen Avantgarde, die eine "Freisetzung der Kunstmittel" anstrebte. (Vgl. Bürger, 1974: 22ff).

2.1.4. GEGENSTÄNDLICHER INHALT. DEFORMATION.

Wie schon erwähnt, trennt Witkiewicz den Begriff der Schönheit vom Begriff des Gegenstandes und unterscheidet zwischen einem gegenständlichen und einem künstlerischen Inhalt (vgl. CzF: 38f). Witkiewicz polemisiert zwar immer wieder gegen eine realitätsbezogene Rezeption. Die durch einen gegenständlichen Inhalt, z.B. die dargestellten Gestalten, das Thema oder gar den Titel ausgelösten lebenslogischen Assoziationen, weiterführenden Interpretationen oder Stimmungen und Gefühle hätten mit dem künstlerischen Eindruck nichts gemeinsam. Ähnliches gilt auch für die Kunstkritik: der Maßstab für die Kunstqualität ist allein dessen Fähigkeit, metaphysische Gefühle hervorzurufen. Lebensbezogene Elemente wie Gefühle, Psychologie, Weltanschauung, Ethik, oder die Gelungenheit der Wirklichkeitsnachahmung sollten nicht als Maßstab für die Kunstkritik herangezogen werden. (NFM, 19f). Doch gleichzeitig wendet er sich gegen ein programmatisches Entfernen der Gegenstände aus der Kunst, wie das die Suprematisten und Futuristen forderten (vgl. NFM, 79).

Der gegenständliche Inhalt hat zwar - laut Witkiewicz - für die ästhetische Erfahrung keine Bedeutung, doch er spielt eine wichtige Rolle bei der *Komposition des Artefaktes* und in der *Psychologie des Schaffensprozesses*.

Als ein *Kompositionsmittel* ist der gegenständliche Inhalt notwendig, um dem Stoff die sog. "Richtungsspannungen" (poln.: "napięcia kierunkowe") zu geben. Durch eine gewisse Naturähnlichkeit der dargestellten Gegenstände werden die Wahrnehmungen und Antizipationen des Rezipienten in einer bestimmten Weise gelenkt: es werden Anfang und Ende, oben und unten, rechte und links, etc. im Bild markiert:

"Die Bedeutung bestimmter Stoffe und Themen hängt auch davon ab, welche der möglichen Stoffachsen uns als Hauptachse erscheint; wie wir deren Richtung deuten, und welche Stellen wir als den Anfang und das Ende betrachten. Dieses Element nennen wir "Richtungsspannung" des Stoffes; es hängt vom Charakter des ganzen Stoffes und seiner Einzelelemente ab, die unseren Blick in eine ganz bestimmte Richtung führen oder uns dazu zwingen sollen, die gegebene Masse als unbeweglich oder als scheinbar von links nach rechts beziehungsweise nach unten oder nach oben strebend zu begreifen. <...> Es geht nur um die Bestimmung der Hauptachse des Stoffes, seines Anfangs und Endes. Diese Akzentuierung der Elemente der Reinen Form erfolgt jedoch vor dem Hintergrund der Assoziationen mit der äußeren Welt, wo aufgrund

der Nichtgleichgültigkeit des Raumes ein Oben und ein Unten und bestimmte Richtungen der Ortsveränderung von Qualitäten im Raum auf-treten." (NFM, 51)

Mit dem Begriff der Richtungsspannung reduziert Witkiewicz also die Bedeutung der Gegenstände, d.h. der wirklichkeitsbezogenen Elemente in der Kunst, auf eine formal-kompositionelle Funktion.

"Mit Hilfe dieses Begriffes <der Richtungsspannung> können wir den Begriff des Gegenstandes und dessen Deformation aus der Ästhetik eliminieren. Dieser Begriff <des Gegenstandes> impliziert den Begriff der Imitation des Gegenstandes und ferner den Begriff der Wirklichkeit überhaupt, der die einfache Kunstauffassung so verdunkelt." (NFM: 50)

Eine Eliminierung des gegenständlichen Inhalts ist neben kompositionellen Erwägungen auch aufgrund der *Psychologie des Schaffensprozesses* nicht vertretbar: Das Kunstwerk entsteht nicht durch "kaltes" intellektuelles Ausdenken, sondern als "Polarisierung und Individualisierung des metaphysischen Gefühls in der Welt der Gefühle und Vorstellungen" (SzE, 181) des Künstlers⁴⁵. Die Produktion und -rezeption von Reiner Kunst betrachtet Witkiewicz als eine extrem subjektive und persönliche Erfahrung, in die nicht nur die existentiellen metaphysischen Gefühle eingehen, sondern auch die lebensadäquaten Empfindungen, Erinnerungen und das Denken des Individuums. Das metaphysische Gefühl kann nur über eine Polarisierung in der psychischen Sphäre des Individuums zum Ausdruck gelangen.⁴⁶ Daher ist es auch verständlich, daß der gegenständliche Inhalt auch in die Reine Kunst eindringt.

Als Objekt einer ästhetischen Erfahrung soll der gegenständliche Inhalt jedoch eine untergeordnete Rolle spielen. Hierin soll nur das Erleben der formalen Einheit des Kunstwerkes ausschlaggebend sein.

Ein wichtiger Problemkreis in der Ästhetik Witkiewicz', der mit dem gegenständlichen Inhalt des Kunstwerkes zusammenhängt, bildet das Phänomen

⁴⁵Vgl. dazu Witkiewicz' Konzeption des metaphysischen Gefühls und der ästhetischen Erfahrung, dargestellt in Kapitel 2.1.2. in dieser Arbeit.

⁴⁶Vgl. dazu insbesondere NFM: 22ff.

der *Deformation*.

Der Begriff der Deformation spielte in den postnaturalistischen kunsttheoretischen Debatten zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine zentrale Rolle. Die Abkehr vom Nachahmungsideal in der Darstellungstheorie warf gleichzeitig die Frage nach dem neuen Darstellungsgegenstand auf. Die Rechtfertigung der Deformation, d.h. des Verzichtes auf Ähnlichkeit mit den Gegenständen der äußeren Welt, erfolgte dabei von zwei Hauptpositionen aus: einer abstrakt-neuplatonischen und einer formalistischen. Man betrachtete die Deformation entweder als einen Weg zur Vermittlung einer das Sichtbare transzendierenden Realität⁴⁷ (z.B. V. Kandinskij, K. Malevič, P. Mondrian) oder als ein Nebenprodukt formaler Experimente im Zeichen der Autonomie künstlerischer Mittel⁴⁸.

Auch für Witkiewicz wurde die Auseinandersetzung mit der Deformationsproblematik in Anbetracht der zeitgenössischen Malerei und der kunsttheoretischen Debatten unumgänglich. Der Begriff der Deformation nimmt in seiner Ästhetik eine zentrale Stellung ein. Er ist für ihn jedoch nicht als ein werkkonstitutives, sondern als ein kulturgeschichtliches Phänomen interessant.

Witkiewicz wendet den Begriff der Deformation zunächst einmal auf die bildende Kunst an und definiert ihn als eine Abweichung bzw. Veränderung von bekannten Formen der äußeren Welt in der künstlerischen Darstellung:

"Der Begriff der 'Deformation' drückt aus, daß etwas, was eine bestimmte, auf irgendeine Art geheiligte Form hat, verunstaltet <znieszkształcone> wird. Das betrifft hauptsächlich alle Einzelgegenstände der äußeren Welt, die konstant sind oder einen abgesteckten Bereich der Formvariabilität haben." (SZE: 189)

Die Deformation ist eine besondere Ausprägung des gegenständlichen In-

⁴⁷ Als Beispiel für eine solche Haltung kann die Theorie von W. Worringer (1908) dienen. Worringer prägt den Begriff des "Abstraktionsdranges" für ein Bedürfnis, das Wesentliche, Gesetzmäßige der Erscheinungen in der Kunst auszudrücken. Die nicht-klassische Kunst, die im Abstraktionsdrang gründet, bezeichnet er als "transzendente" Kunst. (Vgl. Worringer, 1987: 180f).

⁴⁸ Insbesondere im synthetischen Kubismus. Die Beschreibung einer derartigen formalistischen Haltung der Deformation gegenüber liefert beispielsweise J. Gries. In: Hess (Hrsg.), 1988: 99-105.

halts und insofern für die Konstitution des ästhetischen Objektes unerheblich. Sie ist eine Folge der Autonomie künstlerischer Mittel und der Formdominanz in einem Kunstwerk der Reinen Form: aufgrund kompositioneller Erfordernisse können lebenslogische, realitätsähnliche Inhalte beliebig verändert werden. Die Deformation entspringt also nicht etwa einer bestimmten Weltansicht des Künstlers, sondern der kompositionellen Notwendigkeit.

"Die 'Deformation' auf Gemälden ist nicht etwa das Ergebnis einer primitiven, im Grunde genommen, perversen Lust auf Mißgestaltung als solche, sondern sie wird durch die Notwendigkeit hervorgerufen, den Horizont der kompositionellen Möglichkeiten zu erweitern." (SzE, 194)

Bei der Ausweitung des Gegenstandes seiner Ästhetik auf sprachliche Kunstwerke weist Witkiewicz der Deformation aber auch eine indirekte ästhetische Funktion zu: *durch die Destruktion der gegenständlichen Inhalte werden die künstlerischen Inhalte eigentlich erst freigesetzt.* Diese indirekte ästhetische Funktion der Deformation wird an künstlerischen Elementen sichtbar, die nicht rein formal, sondern mit "Lebenslogik" durchsetzt sind, wie beispielsweise die Sprache. In seiner Theorie der künstlerischen Sprache ist die Deformation ein Mittel dazu, Wortbedeutungen als rein formale, d.h. künstlerische Elemente zu etablieren.⁴⁹ Durch diesen Ansatz bekommt Witkiewicz' Begriff der Deformation eine ähnliche Bedeutung wie der Begriff der Verfremdung im Russischen Formalismus: er wird als eine Differenzqualität erfaßt, die den Kunst- vom Lebensbereich abgrenzt.⁵⁰

Das Hauptgewicht der theoretischen Untersuchung Witkiewicz' zur Deformation betrifft jedoch ihre *kultur- und sozialgeschichtlichen Grundlagen.*

Für die Erklärung des Auftretens der Deformation in der modernen Malerei greift Witkiewicz auf seine Anthropologie und Geschichtsphilosophie zu-

⁴⁹Vgl. Kapitel 2.2.1. in dieser Arbeit.

⁵⁰Zum Begriff der Verfremdung im Russischen Formalismus und zu seinen Analogien mit der Theorie der modernen Malerei vgl. Hansen-Löve, 1978, 1. Teil.

rück. Kunst ist eine individuelle Objektivierung des metaphysischen Gefühls für die Einheit in der Vielfalt. Eine Erklärung für das Auftreten der deformierenden bzw. abbildenden Darstellungsverfahren leitet Witkiewicz von der historisch unterschiedlichen Psyche der Schöpfer ab.

Die Künstler in früheren Zeiten lebten angeblich im Einklang mit der sie umgebenden Welt, waren weniger kompliziert, geistig nicht so zerrissen wie die modernen Künstler, die die fortschreitende Mechanisierung und Vergesellschaftung subtil registrierten.

"Früher hatten die Menschen ein besseres Gefühl für die Größe, Symmetrie und höhere Ordnung der Welt als wir. Bei uns ist dieses Gefühl durch die Erkenntnis wissenschaftlicher Wahrheiten und die Bestimmung der Erkenntnisgrenzen zwar in der Sphäre der Begriffe gleichsam gesteigert, doch gerade deshalb nicht Gegenstand eines unmittelbaren, alltäglichen Erlebens. Wir haben dieses Wissen in entsprechend beschrifteten Schubladen abgelegt. Bei ihnen war es vielleicht unbestimmt, doch voller, es steckte gleichsam im Blut, äußerte sich in jedem Augenblick des Lebens." (*W*, 71)

Für den Künstler der Antike fiel sein metaphysisches Gefühl der Einheit in der Vielheit mit seinen religiösen Vorstellungen zusammen und er konnte sie auch in einfachen, an die äußere Welt erinnernden Formen ausdrücken. Ähnliches geschah auch unter dem Einfluß christlicher Mystik z.B. in der russischen Ikonenmalerei. Die realitätsnahen Gegenstände ihrer Kompositionen haben außer einer leichten Stilisierung und Verflachung keine Deformation erfahren und ihre Rolle in der Komposition bestand trotzdem nur darin, dem Stoff Richtungsspannungen zu geben.

Ganz anders ist das äußere Leben und somit auch die Erlebnis- und Gefühlsfähigkeit des modernen Menschen:

"Die Psyche heute ist differenzierter und vielseitiger als früher, doch auch die Geschwindigkeit des äußeren Lebens ist weit größer, sein Charakter fieberhafter - dagegen sind die individuellen Lebensäußerungen schwächer. Wenn früher der Puls des Lebens gleichmäßig, langsam und kräftig war, so ist er heute beschleunigt, schwach, und in einigen Sphären zeichnet er sich durch eine starke Arrhythmie aus. (*NFM*, 141)

Mit unserem schnellen und fieberhaften Leben finden sich zwar Personen ab, deren metaphysische Gefühle bis zu einem gewissen Grad erloschen sind - es wird von ihnen ruhig und normal durchlebt. Doch auf Individuen, in deren Seele eine unbestimmte Unruhe brennt, die Fragen nach den Letzten Dingen und zu dem Geheimnis der Existenz entspringt, wirkt diese fieberhafte und nach Außen in ihrer Mechanisie-

rung scheinbar ruhige Atmosphäre in der Weise, daß ihre Ausdrucksform zügellos und rasend werden muß" (NFM, 142)

Die komplizierte Psyche des modernen Künstlers wirkt sich auf sein Schaffen in zweifacher Weise aus: einerseits wird seine Anschauung der Welt, der Menschen und Gegenstände verzerrt; andererseits drückt sich das komplizierte, fieberhafte Dasein in der künstlerischen "Formunersättlichkeit" aus. Der moderne Mensch braucht immer kompliziertere Gestalt- und Farbkompositionen, um ein befriedigendes Gefühl der Einheit zu empfinden, und er sucht in seinem Innovationsstreben nach immer neuen Formen. Die Möglichkeiten an Richtungsspannungen, die wirklichkeitsnahe Gegenstände besitzen, erweisen sich dabei als zu gering - daher müssen die Gegenstände der äußeren Welt deformiert werden. Als Beispiel nennt Witkiewicz die kubistische Malerei, die weitgehend mit einfachen geometrischen Formen auskommt, welche durch geringfügige Ähnlichkeitsmomente mit realen Gegenständen ihre Richtungsspannungen und damit ein strukturierendes Element erhalten (vgl. SzE, 191).

Der "Formunersättlichkeit" sind jedoch Grenzen gesetzt. Eine zu komplizierte Komposition erscheint als ein Chaos und kann weder seinem Schöpfer noch dem Rezipienten das metaphysische Gefühl der Einheit vermitteln. Diese Tatsache im Zusammenhang mit der zwanghaften "Formunersättlichkeit" des modernen Künstlers ist nach Witkiewicz mit ein Grund für den heran nahenden Untergang der Kunst.

2.2. LITERARISCHE ÄSTHETIK

2.2.1. THEORIE DER KÜNSTLERISCHEN SPRACHE

Witkiewicz' formalistische Dramentheorie und -praxis sowie seine Übertragung der ungegenständlichen Ästhetik von der bildenden auf die sprachliche Kunst gewinnt vor dem Hintergrund seiner Sprachphilosophie an Klarheit und Stringenz.

Die von Witkacy ironisch als "mäßiger Nominalismus"¹ bezeichnete Sprachtheorie entstand im Zusammenhang mit seinem philosophischen Hauptwerk "Der Daseinsbegriff und die von ihm implizierten Begriffe und Behauptungen" zwischen 1917 und 1933. Hinsichtlich ihres zeichentheoretischen Ansatzes und erkenntnistheoretischen Relativismus erscheint sie aus heutiger Sicht als erstaunlich aktuell und für ihre Entstehungszeit als ungewöhnlich modern. Witkiewicz selber gibt in einer prägnanten Zusammenfassung in deutscher Sprache die wichtigsten Thesen seiner Sprachtheorie folgendermaßen an:

"Meine Theorie der Begriffe ist, als nominalistisch, sehr einfach: gewisse Tiere 'kleben' identische Zeichen auf ähnliche Gegenstände 'auf'. Der Begriff des Begriffes zerfällt in die Unterbegriffe: in den des Zeichens und den der Bedeutung. Der Begriff ist eben ein Bedeutung besitzendes Zeichen; der Begriff der Bedeutung zerfällt auch in Unterbegriffe: 1) in den des "Privatbedeutungskomplexes" - gemeint ist hier alles, was man mit irgend einem Zeichen beim Erlernen seiner Bedeutung assoziiert hatte - und 2) in den des dem Zeichen 'Entsprechenden', das sowohl in der Form einer Menge reeller Entitäten oder Gegenstände, als auch nur in der Form einer Definition existieren kann. Ganze Massen von Assoziationen können durch die bloße Vorstellung des Zeichens repräsentiert werden, und es brauchen nicht alle Inhalte des 'Privatbedeutungskomplexes' als solche zum Bewusstsein kommen." <Deutsch im Original> (*Schriften, III: 550*)

Die angeführten Grundthesen zeigen, daß Witkiewicz mit einem Begriff des sprachlichen Zeichens operiert, der weitgehend dem - auch heute aktuellen - triadischen Zeichenmodell von Ch.S. Peirce oder C.K. Ogden und I.A.

¹ *Schriften, III: 543. <Deutsch im Original>.*

Richards² entspricht. Von ästhetik- und sprachtheoretischer Relevanz erweisen sich dabei zwei Grundvorstellungen. Das ist zum einem die These der - um mit Saussure zu sprechen - Arbitrarität des sprachlichen Zeichens: Witkiewicz betrachtet die Zuordnung der Lautformen zu den Bedeutungen als beliebig bzw. gesellschaftlich-konventionell geregelt (vgl.: "gewisse Tiere 'kleben' <...> Zeichen 'auf' <...>"). Zum anderen ist Witkiewicz offensichtlich bewußt, daß zwischen dem Zeichen und dem außersprachlichen Gegenstand keine direkten und relevanten Beziehungen bestehen, sondern daß Zeichen und Objekt/Referent ("reelle Entitäten", "Definitionen") nur über die Vermittlung durch eine Interpretation, eine psychisch-individuelle Vorstellung ("Privatbedeutungskomplex") aufeinander bezogen werden.

Die *Arbitrarität des Zeichens und die Differenzierung innerhalb der Zeichenbedeutung zwischen dem "Privatbedeutungskomplex" und dem außersprachlichen Referent* bzw. Denotat sind axiomatische Voraussetzungen für die Ästhetisierung der Wortbedeutung in formaler und nicht - wie im Realismus oder Naturalismus - in inhaltlicher Hinsicht. "Das Neue an meiner Theorie besteht eben darin, daß ich das Bedeutungselement des Wortes als ein künstlerisches Element betrachte" (CzF: 40) stellt Witkiewicz fest. Dabei versteht er erklärtermaßen unter "künstlerischen Elementen" die "rein formalen", von keiner "Lebenslogik" beeinträchtigten Elemente, wie etwa Farben in der Malerei oder Töne in der Musik. Wortbedeutungen bekommen derartige Qualitäten, indem das Gewicht von ihrer Darstellungs- auf die *Evokationsfunktion*³ verlagert wird. Durch ihre Fähigkeit, einen Strom von Vorstellungen und Assoziationen zu evozieren, werden die sprachlichen Zeichen für Witkiewicz zu konstruktiven Einheiten, die, herausgelöst aus den am Wirklichkeitsmodell orientierten Sinnstrukturen, abstrakte Formen in der Zeit bilden können.

"<...> Begriffe <sind> optische oder akustische Zeichen, d.h. bestimmte Folgen oder Gleichzeitigkeiten von Qualitäten in der Zeit,

² Entsprechende Kontakte und direkte Einflußnahmen sind - meines Wissens - nicht bekannt.

³ Über Evokation als psychologisch-individueller Aspekt der Bedeutung und als Gesamtheit der Sprachfunktionen, die sich nicht auf die Darstellungsfunktion reduzieren lassen, referiert E. Coseriu, 1981: 89ff.

denen andere Folgen oder Gleichzeitigkeiten von Qualitäten in der Zeit bzw. deren mehr oder weniger bestimmte Komplexe *entsprechen* <Hervh. im Original>." (T: 269)

In seinem Aufsatz "O Czystej Formie" trifft Witkiewicz eine grundlegende Unterscheidung zwischen Formen, die im Raum existieren (sog. Gegenstände - poln.: przedmioty) und Formen, die in der Zeit erfolgen (sog. Erscheinungen - poln.: zjawiska). Zu den Raumformen zählen Werke der bildenden Kunst, und zu den Zeitformen musikalische Kompositionen, Dichtung und Drama (CzF: 33). Das oben angeführte Zitat zeigt, daß Witkiewicz *sprachliche Zeichen als Zeitformen* auffaßt ("Folgen oder Gleichzeitigkeiten von Qualitäten in der Zeit"), sie also in formal-ästhetischer Hinsicht auf die gleiche Stufe stellt wie Töne in der Musik. Doch werden die sprachlichen Laute mit den musikalischen Tönen nicht gleichgesetzt. Als bedeutungstragende Elemente haben sie auch in formaler Hinsicht eine ganz andere Qualität und ein anderes Medium: sie entfalten sich nicht in der sinnlichen Sphäre der Akustik sondern in der psychischen der Vorstellung. Witkiewicz geht nicht so weit wie die Dadaisten und versucht nicht, Signifikant und Signifikat zu trennen und mit phonetischen Effekten zu experimentieren. Sprachliche Laute bleiben für ihn bedeutungstragende Zeichenformen - aber als solche eben auch formale Elemente. Die dadaistischen Sprachexperimente verurteilt er in seinen polemischen Schriften mit giftigen Kommentaren:

"Eine solche Zügellosigkeit der Sprache, in der die Dichtung aufhört, Dichtung zu sein, d.h. nicht mehr mit Begriffsbedeutungen als künstlerischen Elementen operiert, sondern so etwas wie Pseudomusik, ein unartikulierte und bedeutungsloses Gelalle wird, so etwas ist natürlich schrecklich. Ich denke, daß diese Übergangskunstarten, die als Grenzerscheinungen zwischen den verwandten und streng determinierten Kunstgattungen auftreten, niemals so wertvoll sein werden wie Kunstgattungen, die in Jahrhunderten fundiert wurden, und die nicht vor dem Hintergrund der Verarmung und Degeneration, sondern aus der Fülle, dem Reichtum und der Blüte entstanden sind. Zu den ersteren kann man sicherlich den dadaistischen 'Bruitismus' zählen, der weder Dichtung noch Musik ist." (T: 313)

Auf Witkiewicz' Haltung in diesen Fragen ist der Begriff des "Diskretismus" anwendbar, den A. Hansen-Löve zur Bezeichnung der intermedialen Vorgehensweise der historischen Avantgarde geprägt hat. Danach sieht die

Avantgarde die Verwirklichung ihres Ideals einer Vermischung und gegenseitigen Durchdringung der einzelnen Kunstformen nicht, wie der Symbolismus, auf metaphorischer Ebene, sondern in der metonymischen Variation der formalen Verfahren. Bei der Projektion dieser Verfahren von einer Kunstgattung in eine andere wird dabei die medien-spezifische "Differenzqualität" der künstlerischen Mittel respektiert und theoretisch reflektiert.⁴ Für Witkiewicz scheint ein derartig definierter Diskretismusbegriff im hohen Maße zutreffend zu sein: bei der Übertragung seines "formistischen", gegenstandslosen, ästhetischen Ansatzes von Malerei und Musik auf Literatur versucht er auch dem sprachlichen Medium dieser Kunstgattung gerecht zu werden.

Zusammenfassend kann man feststellen, daß für eine formale Ästhetisierung des sprachlichen Zeichens der konnotative und nicht der denotative Aspekt der sprachlichen Bedeutung und die Evokations- und nicht die Darstellungsfunktion der Sprache relevant sind.

Witkiewicz' nächster Schritt bei der "Entgegenständlichung" und Ästhetisierung der sprachlichen Bedeutung besteht in der Feststellung, daß *im Moment der Bedeutungszuweisung nicht etwa das Bezeichnete in seiner vollen Bedeutung, sondern nur eine seiner Qualitäten erfaßt wird, und die restlichen Qualitäten als ein unbewußter Hintergrund⁵ existieren,*

"Dabei existiert im Moment der Dauer nur eine einzige zeitliche Qualität (z.B. der Laut) oder nur ein Komplex eher räumlicher Qualitäten (z.B. die Farbe), Vorstellungen oder Erinnerungen als ein solches, und die anderen bilden einen 'gemischten Hintergrund'. Mit diesem Begriff drücken wir in psychologischen Termini die Einheit und Kontinuität unserer Persönlichkeit aus." (T: 269f)

Eine solche Differenzierung innerhalb der Wortbedeutung entspricht weitgehend den Auffassungen der zeitgenössischen und auch der heutigen Lin-

⁴ Hansen-Löve, 1983: 292f.

⁵ Im Original: "tło zmieszane" (gemischter Hintergrund). In seinen philosophischen Schriften beruft sich Witkiewicz dabei auf den Begriff "unbemerktter Hintergrund" (Deutsch im Original) des deutschen Philosophen H. Cornelius. In: Schriften, III: 545.

guistik⁶. R. Ingarden, der seine Arbeit "Das literarische Kunstwerk" etwa zeitgleich mit Witkiewicz entwarf, prägte für diesen Sachverhalt die Begriffe "aktueller und potentieller Bestand der Wortbedeutung".⁷

Für Witkiewicz ist die Erkenntnis, daß nur ein Teil der Bedeutung im Moment der Bedeutungszuweisung aktualisiert wird, ein weiterer Schritt in seinem Bemühen, die Wortbedeutung auf ihre kleinsten Elementarteilchen zu reduzieren und von einem Weltbezug zu isolieren. Ähnlich wie in der bildenden Kunst soll auch das sprachliche Kunstwerk als eine formale Einheit jenseits der lebenslogischen Zusammenhänge wirken. Um eine derartige Ästhetisierung und Formalisierung der Wortbedeutung zu erreichen, gilt es, eine automatische Einbindung der Bedeutung in referentielle Strukturen zu unterbinden und dafür einen Strom von flüchtigen, undeutlichen Vorstellungen und Assoziationen auszulösen, die in der Psyche des Rezipienten abstrakte Formen in der Zeit entstehen lassen. Witkiewicz beschreibt diesen Zustand als:

"ein gewisses physisches Gefühl (eine zeitliche Folge innerer Qualitäten, d.h. solcher, die sich innerhalb unseres Körpers befinden). Zunächst allein dieses Gefühl und später auch das sichtbare oder hörbare Zeichen selbst werden zum Symbol eines ganzen Komplexes möglicher Gedanken, Einfühlungen, Vorahnungen und Erwägungen. All diese 'Akte' lassen sich auf gewisse Abfolgen der gegenwärtigen oder vergangenen Qualitäten in der Dauer reduzieren." (T: 273)

Wichtig erscheint dabei die Tatsache, daß die Ästhetik der Zeichen von deren unmittelbarer Einwirkung abhängig ist, d.h. nur in Kunstwerken, die Erscheinungen sind (sich in der Zeit realisieren wie Musik, Dichtung und Drama), auftreten kann. Das ist wahrscheinlich der Grund dafür, daß Witkiewicz den Roman als für die Wirkung der Reinen Form ungeeignet ablehnte, und in der Malerei das Kriterium der Planität zur Voraussetzung der Reinen-Form-Erfahrung machte: Dreidimensionalität, sei es wirkliche wie in der Bildhauerei oder nachgeahmte wie in der Malerei, stört die Wirkung des unmittelbaren Eindrucks¹¹ der Formen.⁸ Die künstlerische Wir-

⁶ Vgl.: Lewandowski, 1990, I: 139ff, s.v. "Bedeutung".

⁷ Ingarden, 1972: 86.

⁸ Damit entspricht Witkiewicz aber auch der Ästhetik der modernen europäischen Malerei. Die Forderung nach einer planen, zweidimensionalen

kung der Begriffe entwickelt sich unmittelbar in der Zeit, die ja nur eine Dimension und eine Richtung hat, wie ein schneller und spannungsgeladener Strom von sich verändernden undeutlichen Bildern, Assoziationen und Lautkombinationen.

Nachdem er grundsätzlich das formal-ästhetische Potential der sprachlichen Bedeutung festgestellt und begründet hat, untersucht Witkiewicz die Wirkungsweise einzelner Wörter und Wortgruppen und versucht, Kategorien und Beurteilungskriterien der künstlerischen Sprache zu explizieren.

Der ästhetische Wert eines Begriffes wird über seine konnotative Leistung definiert:

"Die künstlerische Bedeutung eines Begriffes hängt von seiner Kapazität ab, d.h. von der Größe seines Umfangs an Möglichkeiten <...>."
(T: 271)

Gemeint ist die Kapazität an Vorstellungen und Assoziationen, die ein Begriff hervorrufen kann. Im folgenden untersucht Witkiewicz die konnotative bzw. ästhetische Kapazität einzelner Begriffsgruppen. Dabei stellt er folgende Hierarchie auf:

1) "absolut abstrakte Begriffe", die mit realen Vorstellungen nicht ausgefüllt werden können, z.B. "die abstrakte Zeit" .

2) "real abstrakte Begriffe", die man mit gewissen realen Ereignissen assoziieren kann, z.B. "die Tugend".

3) "perzeptible Begriffe", die den Qualitäten entsprechen, z.B. "rot"

4) "empirische Begriffe", die den realen Qualitätskomplexen entsprechen, z.B. "das Pferd". (vgl.: T: 270f)

Das ästhetische Potential eines Begriffes ist also quasi umgekehrt pro-

Darstellungsweise und die Ablehnung solcher Techniken, die räumliche Verhältnisse auf dem Bild vortäuschen, gehörte zu den wesentlichen theoretischen Forderungen der modernen Malerei seit dem Impressionismus. Für den Kubismus wurde die praktische Umsetzung dieser Ästhetik zum Wesensmerkmal: die kubistischen Bilder entspringen größtenteils den Versuchen, "die konkrete Fläche zu wahren und sie zugleich auf ganz 'metaphorische' Weise körperhaft-räumlich zu machen." <Hess, W.: Frühe abstrakte Malerei. In: Hess (Hrsg.), 1988: 76.>

portional zu seinem real-empirischen Bedeutungsgehalt oder, um mit Witkiewicz zu sprechen, zu den "Abfolgen gegenwärtiger Qualitäten in der Dauer" (T: 272), die dem Zeichen entsprechen. Wichtiger jedoch als die Stellung innerhalb dieser Hierarchie der Begriffe⁹ ist die Art der Qualitäten, auf welche sich das Zeichen bezieht. Die größte ästhetische Qualität mißt Witkiewicz also eigentlich den real abstrakten Begriffen wie "Tugend", "Liebe" und insbesondere solchen bei, die Möglichkeiten an menschlichen Handlungen beinhalten.

Das nächste Beurteilungskriterium des ästhetischen Wertes eines Wortes ist die *Spannung*, die ein Wort auslöst oder die innerhalb einer Wortgruppe besteht:

"Jedes ausgesprochene oder geschriebene Wort ist etwas, was sozusagen eine innere Spannung besitzt, ist wie ein Geschloß, das explodieren kann. Der Moment der Explosion ist der Moment des Verständnisses durch den Leser oder Zuhörer." (T: 272)

In Abhängigkeit von der Kapazität und dem Spannungsvermögen der Begriffe trifft Witkiewicz folgende Differenzierung:

1) "unbestimmte Begriffe", z.B. "etwas", "jemand". Sie erwecken keine bestimmten Vorstellungen, ihre innere Spannung dauert über den Augenblick der Bedeutungszuweisung hinaus an. Isoliert ausgesprochen, sind sie bedeutungslos, doch in Kombination mit anderen Begriffen können sie ein sehr wirkungsvolles künstlerisches Element in der Dichtung werden.

2) "widersprüchliche Begriffe", z.B. "lebendige Leiche" oder "quadratischer Kreis". Witkiewicz zählt sie zu den "relativ sinnlosen Begriffen". Die haben zwar keine Entsprechung in der Realität, evokieren aber zwei realitätsnahe Bilder (z.B. eines lebendigen und eines toten Menschen), die die Tendenz haben, ineinanderzufließen (daher werden sie auch Grenz-, oder asymptotische Begriffe genannt). Auch diese Begriffe zählt Witkiewicz zu den eindrucksvollen artistischen Mitteln.

3) "absolut sinnlose Begriffe" wie z.B. "eine Leiche im Quadrat",

⁹ Der Vollständigkeit halber sei hier noch erwähnt, daß in Witkiewicz' Hierarchie der Begriffe an oberster Stelle der Begriff des Seins steht (T: 271).

oder "quadratische Leiche" - eine Verbindung völlig fremder Bedeutungen. Das Bemühen um das Verständnis des Begriffes führt dazu, daß die zwei fremden Bilder abwechselnd ineinanderfließen, ohne sich jemals völlig zu verbinden.

4) "Worte mit unbestimmter Bedeutung", denen kein Signifikat in der außerkünstlerischen Wirklichkeit entspricht, die nur ihren rein-formalen lautlichen Inhalt haben wie z.B. "kalamarapaksa". Ihr eigentlicher Wert - abgesehen von dem lautlichen - liegt in der Unbestimmtheit ihrer Bedeutung. Da sie mit beliebigen Inhalten ausgefüllt werden können, besitzen auch sie eine hohe innere Spannung. Dazu gehören auch Wortschöpfungen oder verfremdende Transformationen von Fremdwörtern. (vgl. T: 273ff):

Die zuvor beschriebenen sprachlichen Phänomene (Evokation, konnotative Kapazität, aktualisierte Bedeutung, und auch die Kriterien der Begriffshierarchie) blieben noch weitgehend auf den Bereich der "normalen", auf effektive Kommunikation ausgerichteten Sprache beschränkt. Um Spannungen auf der Ebene der Wortbedeutung zu erzeugen, setzt Witkiewicz dagegen ganz bewußt das Mittel der *Deformation der "Normalsprache"* ein. So expliziert er z.B. bei der Beschreibung der Wirkungsweise der "Wörter mit unbestimmter Bedeutung" die poetische Funktion der Sprache im ähnlichen Sinne wie R. Jakobson ("die Einstellung auf die Nachricht als solche"¹⁰). Den ästhetischen Phänomenen der "widersprüchlichen Begriffe" und der "absolut sinnlosen Begriffe" liegt wiederum das Prinzip der Verletzung von lexikalischer Solidarität zugrunde. Dieser von E. Coseriu in die Linguistik eingeführte Begriff bezeichnet syntagmatische Strukturen unter den Lexemen, die eine bestimmte Kombinierbarkeit von Lexemen festlegen (z.B. "Hund" mit "bellend" und nicht mit "wiehern")¹¹. Coseriu weist auch darauf hin, daß Verstöße gegen die lexikalischen Solidaritäten stilistische Werte wie z.B. sprachliche Metaphern ergeben können¹². Für Witkiewicz hat aber eine derartige innersprachliche Struktur, die die lexikalische Kombinierbarkeit von Worten festlegt, die Funktion eines Erwartungshorizontes, dessen Enttäuschung ästhetische Qualitäten wie z.B. Spannung erzeu-

¹⁰Jakobson, 1971: 151.

¹¹Vgl. Coseriu, 1974.

¹²Ebd.: 85f.

gen kann. Daher ist sie auch für ihn ein Mittel zur Ästhetisierung der Wortbedeutung in formaler Hinsicht.

Die Deformation in sprachlichen Kunstwerken hat also ein wesentlich größeres Gewicht als die Deformation in der bildenden Kunst. Während sie in der Malerei sozusagen nur ein Nebenprodukt bei der Suche nach neuen Formen und Richtungsspannungen ist, wird sie in der Literatur zum konstitutiven Faktor: sie setzt bei dem komplexen, mit lebenslogischen Elementen durchsetzten künstlerischen Mittel der Sprachbedeutung formal-ästhetische Qualitäten überhaupt erst frei. Auf der Ebene des Satzes und der satzübergreifenden Bedeutungsstrukturen hat die Deformation aber einen ähnlichen Charakter wie in der Malerei: der Verzicht auf lebenslogische bzw. referentielle Bedeutungsstrukturen erweitert den Umfang formaler Gestaltungsmöglichkeiten, die wiederum die "Formunersättlichkeit"¹³ des modernen Künstlers befriedigen.

..

Es ist verständlich, daß Witkiewicz mit einem derartig ästhetisierten Begriff der sprachlichen Bedeutung, wie oben beschrieben, behaupten kann: "die Bedeutungen der Begriffe sind künstlerische Elemente, ähnlich wie reine Qualitäten: Laute und Farben." (T: 279) In einem sprachlichen Kunstwerk sollen die Begriffe zu einer ästhetischen Konstruktion zusammengesetzt werden, und zwar nicht im Hinblick auf ihre referentiellen Sinngehalte, sondern auf ihr formales Potential, Spannungen zu erzeugen und Vorstellungen zu evozieren.

"In den Kombinationen aller solcher Worte zu Sätzen liegen, trotz der scheinbaren Begrenztheit in der Lautsphäre und der tatsächlichen Begrenztheit in der Bildsphäre, unerschöpfliche kompositorische Reichtümer." (T: 276)

Bei einer solchen Konzeption der künstlerischen Sprache spielen konventionelle Beurteilungskriterien wie z.B. die Entsprechung zwischen dem sozialen Stand und dem Redestil der Figuren natürlich keine Rolle. Ebenso irrelevant sind rhetorische Kriterien. Zeitgenössische Literaturkritiker haben Witkiewicz seinen hyperbolischen, mit Neologismen, Wortspielen und ordinären Flüchen gespickten Sprachstil häufig als sprachliches Unver-

¹³Vgl. Kapitel 2.1.3. in dieser Arbeit.

mögen oder Geschmacklosigkeit vorgeworfen. T. Żeleński-Boy soll in einer Rezension über "Tumor Mózgowicz" geschrieben haben, Witkiewicz' Sprache sei "ungewaschen und ungekämmt" gewesen (poln.: "język niemyty i nieczesany"). Das veranlaßte Witkacy, in einem längeren Artikel die Kriterien seiner formalistischen Sprachkonzeption zu erörtern und die Irrelevanz von konventionell-gesellschaftlich geprägten Beurteilungskriterien für ein Kunstwerk mit metaphysischem Anspruch zu begründen.¹⁴

Zusammenfassend kann Witkiewicz' formalistische Ästhetik im Bereich künstlerischer Sprache folgendermaßen umrissen werden:

Um das Kriterium der Gegenstandslosigkeit von der Malerei auf die Literatur übertragen zu können, bemühte sich Witkiewicz um eine theoretische Begründung eines formal-ästhetischen Potentials der sprachlichen Bedeutung. Mit Hilfe eines triadischen Zeichenmodells und des Phänomens des aktuellen und potentiellen Bedeutungsbestandes konnte er die sprachliche Bedeutung aus den referentiellen Sinnstrukturen isolieren und sie auf das kleinste Bestandteil, nämlich eine Qualität in der Vorstellung reduzieren. Dadurch war es möglich, die sprachliche Bedeutung als ein reines künstlerisches Element zu betrachten, das in der Lage ist, abstrakte Formen in der Zeit zu bilden, die durch Spannungen strukturiert und zusammengehalten werden.

Das literarische Kunstwerk konnte demnach als ein sprachliches Gebilde aufgefaßt werden, das nach formalen Kriterien konstruiert ist.

"Der Sinn als solcher verliert sich, Begriffe, die Gegenstände und Handlungen benennen, werden unnötig. Es wirken ganze Komplexe durch ihre innere Spannung, die sich verändert in Abhängigkeit vom Charakter der vorangehenden Sätze und Bindeglieder." (T: 277)

Auf diese Weise entstehen Sphären, "wo sich der lebenslogische Unsinn in den höchsten formalen Sinn wandelt." (T: 279)

Die Dichtung ist nach Witkiewicz dreidimensional und besteht aus:

- 1) der lautlich-rhythmischen Schicht;
- 2) aus der Schicht der hervorgerufenen optischen Bilder (poln.:

¹⁴"Kwestia języka w sztukach scenicznych w czystej formie." (Das Sprachproblem in Bühnenwerken der Reinen Form). In: T: 309-328.

obrazy wzrokowe) und

3) aus der Schicht der Begriffsbedeutungen.

Darüber hinaus können die drei Schichten bestimmte realitätsnahe Qualitäten (z.B. Lebensgefühle wie "Freude" und "Angst" bzw. Wahrheiten und Erkenntnisse über die Welt) hervorrufen (vgl. *T*: 279).¹⁵

Bei der Rezeption und Beurteilung eines Gedichtes ist es freilich wichtig, die Begriffe in ihrem künstlerischen Wert und nicht in ihrem außersprachlichen Bezug zu betrachten. Das sprachliche Kunstwerk soll die ästhetische Erfahrung der Reinen Form vermitteln, d.h. über das Erleben der künstlerischen Form soll dem Rezipienten das metaphysische Gefühl der Identität seiner Persönlichkeit und der Einheit des Seins suggeriert werden.¹⁶ Als eine Realisation der Reinen Form erscheint die Dichtung aber nur in unmittelbarer Wirkung, d.h. nur wenn sie gelesen bzw. deklamiert wird, und zwar in einer abstrakt-formalen Synthese von Laut, Vorstellung, Gedanke, Gefühl und vom begrifflichen Sinn einzelner Sätze oder des ganzen Werkes. (*T*: 280)

Die formalistische Betrachtung der Wortbedeutung entspricht weitgehend dem allgemeinen Trend in der historischen Avantgarde, eine Autonomie der künstlerischen Mittel zu etablieren. Seit dem Impressionismus stehen in der Malerei die theoretische und experimentelle Beschäftigung mit Wirkung und Kompositionsweisen von Farben und Formen im Vordergrund und nicht wie früher die Techniken einer "naturtreuen" Darstellung¹⁷. Analog dazu bemüht

¹⁵Es ergibt sich hier ein interessanter Vergleich zu dem Vierschichten-Modell des literarischen Werkes von R. Ingarden (1972). Während die beiden Kunsttheoretiker bei der Bewertung der ersten drei Schichten offensichtlich im wesentlichen übereinstimmen (Witkacy (1)/ (3)/ (2) - Ingarden "Lautgebilde" / "Bedeutungseinheiten"/ "schematisierten Ansichten"), wird die bei Ingarden werkkonstitutive Schicht der "dargestellten Gegenständlichen" von Witkacy als ein ontologisch notwendiger, aber ästhetisch irrelevanter Bestandteil des sprachlichen Kunstwerkes betrachtet.

Witkiewicz, der nach eigenen Angaben "Das literarische Kunstwerk" nur fragmentarisch kannte, kritisierte an Ingardens Vierschichtenmodell, daß es auf alle Kunstwerke anwendbar ist und die besonderen ästhetischen Qualitäten des sprachlichen Kunstwerks nicht expliziert. (Darauf weist Szymańska, 1971: 180, hin).

¹⁶Zur Reinen Form vgl. Kapitel 2.1.1. in dieser Arbeit.

¹⁷Vgl. dazu Hess, W.: Einleitung. In: Hess (Hrsg.), 1988: 7-13.

man sich seit Beginn des 20. Jahrhunderts in der Literatur sowohl auf programmatisch-theoretischer als auch auf sprachexperimenteller Ebene, dem Wort ein ästhetisches Eigengewicht, unabhängig von referentieller Funktion und syntaktisch-semanticen Bindungen, zu verleihen. Als Beispiel wäre hier insbesondere die Literatur des Dadaismus, Futurismus und des russischen Kubofuturismus zu nennen. Bei den programmatisch-theoretischen Äußerungen denke man v.a. an die berühmten Manifeste von F.T. Marinetti, in denen er für die künstlerische Sprache die Befreiung der Wörter, Zerstörung der Syntax, Abschaffung der Interpunktion, der Adjektive und der Flexionsendungen etc. verlangt¹⁸. Ferner denke man an die statischen und bruitistischen Gedichte der Dadaisten¹⁹ oder an die Konzeptionen des "samocennoe/samovitoe slovo" und der "zaum'-Sprache" der russischen Kubofuturisten²⁰. Der Sprachauffassung der historischen Avantgarde entspricht auch die Struktur des avantgardistischen Werkes: es ist nicht als ein syntagmatisch geordnetes Sinngefüge sondern als ein paradigmatisches Montage-Gebilde konzipiert. P. Bürger prägt in diesem Zusammenhang das Begriffspaar: organisches (bzw. symbolisches) und nichtorganisches (bzw. allegorisches) Kunstwerk als Unterscheidungskriterium zwischen konventioneller und avantgardistischer Kunst²¹. Auch wenn Witkiewicz sich deutlich von der dadaistischen und futuristischen Bewegung distanzierte, so ist eine gewisse Übereinstimmung in wesentlichen Positionen unverkennbar.

Das Streben nach Autonomie künstlerischer Mittel in der modernen Kunst und die damit einhergehenden Deformations- und Verfremdungsverfahren werden in der Forschung häufig als Ausdruck von Weltentfremdung, Desorientierung aufgrund von Zusammenbruch der Werte etc. erklärt. Doch die Häufigkeit, mit der diese Argumente immer wieder in der Literaturgeschichte als Erklärungsmodell herhalten mußten (etwa für das Phänomen des Welt-

¹⁸ Marinetti, F.T.: Zerstörung der Syntax. Drahtlose Phantasie. Befreite Worte. Die futuristische Sensibilität (1913). In: Apollonio (Hrsg.), 1972: 119-130.

¹⁹ Vgl. das Manifest von R. Huelsenbeck (1918). In: Pörtlner (Hrsg.), 1960: 477-489.

²⁰ Vgl. dazu z.B. Kručenyč, A., Chlebnikov, V.: Slovo kak takovoe. In: Markov (Hrsg.), 1967: 53-59.

²¹ Bürger, 1974: 76.

schmerzes bzw. des Byronismus in der Spätromantik), stellt ihre Beweiskraft in Frage. So scheint es zutreffender, die formalistische Ästhetik des ersten Drittels des 20. Jahrhundert als Konsequenz einer neuen Auffassung der sprachlichen Erkenntnisfunktion zu erklären.

Die älteste und bis heute gebräuchliche Bedeutungstheorie der Sprache ist die Abbildungstheorie. Danach wird die Sprachfunktion in der Erzeugung und Vermittlung von isomorphen Modellen der außersprachlichen Objekte gesehen. In erkenntnistheoretischer Hinsicht wird die Sprache als eine Spiegelung bzw. Abbildung von kognitiv vermittelter Wirklichkeit betrachtet. Man geht dabei von einer "transzendentalhermeneutischen Funktion der Sprache"²² aus: es wird ein intersubjektiv identischer "Logos" der Menschen-Gemeinschaft angenommen, der eine "Sinn-Verständigung und Konsensbildung"²³ trotz Verschiedenheit der Laute und Zeichen ermöglicht. Obwohl die Auffassungen über das Denken und die Wirklichkeit geschichtlich variierten, wurde die Sprache daher lange Zeit nicht als ein konstitutiver Faktor im Erkenntnisprozeß betrachtet, sondern nur als ein Hilfsmittel, vorgegebene Wirklichkeit und vorgegebenes Denken auszudrücken.

Mit W. von Humboldt beginnt die Abkehr von der Abbildungstheorie und die Hinwendung zur sprachlichen Relativitätstheorie. Als deren Hauptvertreter gelten E. Sapir und B.L. Whorf, die in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts das Relativitätsprinzip²⁴ entworfen und popularisiert haben. Danach wird die Sprache nicht nur als ein Ausdrucksmittel von Gedanken betrachtet, sondern als ein wesentlicher konstitutiver Faktor der Erkenntnis. Die Sprache formt das Denken und die Weltanschauung des Individuums:

"It was found that the background linguistic system (in other words, the grammar) of each language is not merely a reproducing instrument for voicing ideas but rather is itself the shaper of ideas, the program and guide for the individual's mental activity, for his analysis of impressions, for his synthesis of his mental stock in trade. Formulation of ideas is not an independent process, strictly rational in the old sense, but is part of a particular grammar, and differs, from slightly to greatly, between different grammars. We

²²Apel, K.-O.: Sprache. In: Handbuch philosophischer Grundbegriffe, 1974: 1388.

²³Ebd.

²⁴Vgl. dazu: Werlen, 1989.

dissect nature along lines laid down by our native language."²⁵

Die Herausbildung der neuen relativistischen Auffassung der sprachlichen Erkenntnisfunktion, die neuerdings wieder in der Postmoderne-Debatte "entdeckt" wird²⁶ ging mit der Entwicklung der systematischen Linguistik (im Unterschied zu der früheren historisch orientierten Sprachwissenschaft) wie auch mit dem Entstehen von linguistischem Strukturalismus und der Semiotik einher. Das sprachliche Relativitätsprinzip kann wohl aber auch für die Veränderungen in der Ästhetik verantwortlich gemacht werden. Die Auffassung der Sprache als ein Zeichen-Bedeutung-System, dessen Beziehungen arbiträr oder gesellschaftlich-konventionell sind und das eine isomorphe Abbildung von autonomem Denken und vorgegebener Wirklichkeit nicht leisten kann, sondern im Gegenteil das Denken und die Wirklichkeitswahrnehmung beeinflusst, blieb auch für die Ästhetik nicht ohne Folgen. Der traditionelle Anspruch der Kunst, metaphysische Wahrheiten oder Qualitäten auszudrücken, der gerade um die Jahrhundertwende im Ästhetizismus und Symbolismus wiederauflebte, war mit einer relativistischen Sprachauffassung unvereinbar. Das führte zu Versuchen, über Sprachzertrümmerung und -ästhetisierung, den traditionell metaphysischen Ansprü-

²⁵ Whorf, B.L., in: Carroll, 1956: 212f.

²⁶ Die These vom Relativitätsprinzip der Sprache liegt offensichtlich der bekannten Formel von dem "postmodernen Spiel der Signifikanten" zugrunde, wie sie z.B. von P. Bürger beschrieben wird:

"Eine zentrale These postmodernen Denkens besagt, daß in unserer Gesellschaft die Zeichen nicht mehr auf ein Bezeichnetes verweisen, sondern immer nur auf andere Zeichen, daß wir mit unserer Rede so etwas wie Bedeutung gar nicht mehr treffen, sondern uns nur in einer endlosen Signifikantenkette bewegen. Dieser These zufolge wäre das Zeichen, das Saussure noch als Einheit aus Signifikant und Signifikat beschrieben hat, zerbrochen." (Bürger, 1987).

P. Bürger scheint übrigens die Begriffe "Zeichen" und "Signifikant" in unzulässiger Weise gleichzusetzen: bei Saussure sind Signifikant (lautliche Seite) und Signifikat (semantische Seite) untrennbare Teile, die zusammen das sprachliche Zeichen bilden. Erst das Zeichen (signe) als Einheit stellt den Weltbezug her, und zwar durch Verweis auf den Referenten (außersprachliches Objekt). Daher müßte man korrekterweise bei der postmodernen Sprachphilosophie von einer Abkehr von der Abbildungstheorie sprechen.

chen an die Kunst zu genügen. Für eine solche Erklärung der avantgardistischen Ästhetik sprechen sowohl die Forderungen der oben erwähnten dadaistischen und futuristischen Manifeste als auch die Kunstauffassung des russischen Formalismus. Im Mittelpunkt dieser im Prozeß der Theoretisierung der zeitgenössischen avantgardistischen Kunstpraxis entstandenen Theorien steht der Begriff der Verfremdung²⁷, der laut J. Striedter zwei Intentionen hat:

"Einmal dient die Verfremdung dazu, die durch sprachliche und gesellschaftliche Konventionen "automatisierte" Wahrnehmung zu erschweren, dadurch ein neues Sehen der Dinge zu erzwingen und so das eigene Verhältnis zur Umwelt zu korrigieren. Zum anderen wird in einer Art gegenläufigen Bewegung die durch Verfremdung erschwerte Wahrnehmung auf die verfremdende und erschwerende Form selbst gelenkt. Diese Form und die für sie konstitutiven Verfahren werden zum eigentlichen Gegenstand der Kunst."²⁸

Die Ästhetisierung der formalen Elemente der Sprache und das Bestreben, mit einer künstlerischen Sprache über die Grenzen eines konventionellen, erstarrten Zeichensystems hinauszugehen, um ein "Neues Sehen" (V. Šklovskij) der Dinge zu ermöglichen, ist vor dem Hintergrund der relativistischen Sprachauffassung gut nachvollziehbar.

Wichtiger als die Entautomatisierung der Wahrnehmung erweist sich für Witkiewicz' formalistische Ästhetik die zweite Funktion der Verfremdung, nämlich die Lenkung der Aufmerksamkeit des Rezipienten auf die Form des Kunstwerkes. Witkacys Begriff der Deformation kann zwar nicht völlig mit dem Begriff der Verfremdung bei den russischen Formalisten gleichgesetzt werden²⁹, einen wesentlichen gemeinsamen Bedeutungskern beider Begriffe scheint es dennoch zu geben. Sowohl die Deformation als auch die Verfremdung haben die Eigenschaft, innerhalb einer primär nichtkünstlerischen Sphäre (z.B. der Sprache) formal-ästhetische Werte freizusetzen oder zu erzeugen.

²⁷Russisch: "ostranenie", d.h. wörtlich "Verseitsamung"

²⁸Striedter, 1981: 23.

²⁹Vgl. Kapitel 2.1.4. in dieser Arbeit.

2.2.2. "REINE FORM" IM THEATER

Witkiewicz' Kunst- und Theatertheorie entsprach weitgehend der zeitgenössischen antinaturalistischen Strömung und entstand zum großen Teil aus einem Impuls gegen den Determinismus und Materialismus der vorangegangenen Kunstrichtung und gegen den herrschenden Kanon einer naturalistisch-realistischen Darstellungsästhetik. Dies wird besonders in seiner Theatertheorie deutlich, die zu großen Teilen aus witzig-giftigen Polemiken gegen das konventionelle Theater besteht.

Vor dem Hintergrund des formalistischen Kunstbegriffes und der metaphysischen Begründung der ästhetischen Erfahrung in Witkiewicz' Ästhetik ist es verständlich, daß seine Kritik sich insbesondere *gegen die Dominanz des gegenständlichen Inhalts*³⁰ in der Kunst richtet. Massive Kritik wird insbesondere an der Ideenbeladenheit und *an den sozial-politischen Diskursen im Bereich der Thematik und Wirkungsintention des Dramas* geübt. Das konventionelle Theater ist nach Witkiewicz

"<...> ein Platz für das Äußern von 'Meinungen' des Autors über gefallene Frauen, Vierklassenwahlrecht, die Bedeutung des Syndikalismus oder ein anderes beliebiges Thema mit Hilfe schlecht arrangierter Situationen, die diese Meinungen illustrieren sollten. Ist es nicht besser ein Traktat, eine Broschüre oder einen bescheidenen Aphorismus zu schreiben, anstatt einige Marionetten drei Stunden lang auf der Bühne rotieren zu lassen, damit der Zuschauer sich an die Stirn tippend beim Hinausgehen sagen kann: 'Die Sünde wird also tatsächlich bestraft, und die Tugend belohnt?'. 'Es gibt also doch keine guten Schwiegermütter! Wie schade!' oder 'Verdammt! Syndikalismus ist also doch keine endgültige Lösung für den Klassenkampf'." (T: 289)

Ebenso häufig und heftig ist die *Kritik an einer realitätsbezogenen Re-*

³⁰ Witkacy unterscheidet zwischen einem *künstlerischen Inhalt*, der von rein formalen Elementen (Farben, Gestalten und in einer bestimmten Weise auch von Wortbedeutungen und Handlungen) gebildet wird und einem *gegenständlichen Inhalt*, der aus realitätsbezogenen Elementen besteht. Für eine ästhetische Erfahrung ist nur der künstlerische Inhalt relevant, der gegenständliche Inhalt dagegen ist ein unvermeidbarer, produktionsästhetisch bedingter Ballast, der nur gewisse kompositionelle Aufgaben (Richtungsspannungen) erfüllt.

Vgl. dazu Kapitel 2.1.3. und 2.2.1. in dieser Arbeit.

zeptionsweise der Werke. Witkacy wendet sich gegen ein Theater, das lebensnahe Inhalte und psychisch- geistige Gehalte vermitteln oder bestimmte Lebensgefühle wie z.B. das Nationalgefühl auslösen will. Er ironisiert das zeitgenössische Publikum, das ins Theater geht:

"<...> um sich an dem Schmerz von Damen und Herren zu delectieren, die zwar imaginär sind, aber doch so realistisch wirken wie die eigene Geliebte oder Tante, der Schwager oder der Verlobte. Um in ihre Geheimnisse einzudringen, ihre intimen Gespräche mit ungesunder Neugierde zu belauschen, mit ihrem Lebensunglück Mitleid zu empfinden, gedämpftes Nationalgefühl zu wecken oder all das zu entladen, was nicht ausgelebt werden konnte, angefangen bei den schlimmsten Schweinereien bis hin zu den erhabensten Regungen der menschlichen Seele." (T: 287)

Die Ablehnung des Lebenslogischen und -wahrscheinlichen im Drama bezieht sich sowohl auf die Wirkungsintention und die Thematik als auch auf die *Dramenstruktur*, d.h. auf die Ordnungsprinzipien der Einzelelemente im Drama. Witkiewicz wendet sich gegen solche Strukturierungsmomente wie z.B. psychologische Motivierung der Figuren, raum-kausale Folgerichtigkeit der Ereignisse, und das konventionelle Aufbau- und Spannungsschema à la G. Freytag³¹:

"Zuerst wird einem die ganze Lage erklärt. Dann fangen die Verwicklungen an, es kommt zum Höhepunkt, dann - bumm!!, ein entsetzlicher Radau und alles ist aus." (Vgl. T: 248)

Witkiewicz' formalistisch und ästhetizistisch motivierte Polemik richtet sich aber nicht nur gegen den Naturalismus, sondern auch gegen andere Formen des zeitgenössischen Theaters. So wird beispielsweise das impressionistische Stimmungs-drama, insbesondere das Schauerstück in Maeterlinck-Manier, wegen seiner billigen Effekthascherei abgelehnt.

"<...> das Theater Maeterlincks, das nichts weiter als ein Apparat zum Erzeugen wilder Stimmungen ist. Der Mensch windet sich, sein Herz bleibt fast stehen, schwitzt, möchte heulen vor Angst und dann stellt er fest, daß alles nur eine Täuschung war. Es ist erstaunlich, daß die Menschen nach so einer Vorstellung sich nicht derartig ärgern wie über Personen, die einen mit Hilfe eines Lakens und eines

³¹Freytag, 1969.

mit Phosphor beschmierten Gesichtes erschreckt haben. Normalerweise müßte das Theater nach einer solchen Vorstellung demoliert und die Schauspieler niedergemetzelt werden". (T: 288)

Sogar das symbolistische Drama, das in seiner Intention, transzendente Wahrheiten zu vermitteln, gewisse Berührungspunkte mit der von Witkiewicz als metaphysisch postulierten ästhetischen Erfahrung hat, wird von ihm abgelehnt. Er ironisiert die gesellschaftliche Konventionalität und Abgegriffenheit der Symbole, die nur auf Einzelercheinungen in der Wirklichkeit verweisen können:

"Die dritte Art ist der Symbolismus: die ganze Zeit fliegt z.B. ein blauer Vogel auf der Bühne, und der Zuschauer muß ständig daran denken, daß dieser Vogel eben kein Vogel, sondern die ganz große Liebe ist. Schließlich krepirt der Vogel - das bedeutet, daß auch die Liebe in irgendeinem Herzen krepirt ist". (T: 248f).

Witkiewicz' Kritik an der Dominanz des gegenständlichen Inhalts im naturalistisch-realistischen Drama enthält zwar im Kern die wichtigsten Einwände, die im allgemeinen gegen eine Darstellungs- bzw. Ausdrucksästhetik hervorgebracht werden, doch sie hat auch einen recht polemischen und unsachlichen Charakter. Wissenschaftliche Qualität und philosophische Tiefe bekommt seine Argumentationsweise jedoch bei der Problematik des *Wahrheitskriteriums in der Kunst*.

Die Wahrheit einer Aussage bzw. einer Darstellung gehört in inhaltsorientierten Ästhetiken zu den wesentlichen Wert- und Rangkriterien der Kunst.³² Der Begriff "Wahrheit" bezieht sich dabei auf zwei Aspekte: Zum einen ist damit der repräsentative Wert einer Darstellung, der Grad der Entsprechung des Dargestellten mit der Realität gemeint. Das Wahrheitskriterium wird in diesem Zusammenhang unter den Stichworten "Wahrheitsähnlichkeit", "Lebenswahrscheinlichkeit" oder "Mimesis" diskutiert. Zum anderen wird der Wahrheitsbegriff auf die Intention des Künstlers und die "Aussage" des Werkes angewendet: die Bedeutung eines Kunstwerkes wird von der kognitiven Relevanz seines Inhalts abhängig gemacht. Eine Kunstwissenschaft, deren erkenntnisleitendes Interesse von einem inhaltsästhetischen Kunstbegriff bestimmt ist, sieht ihre Aufgabe darin, den kognitiven

³²Vgl. Kutschera, 1988: 221ff.

Gehalt eines Kunstwerkes zu explizieren, und zwar entweder in Form einer subjektiv-kritischen Reflexion, oder in Form einer historisierenden, scheinbar unbeteiligten Darstellung der "Werkaussage" als geistige Zeiterscheinung. Der bekannteste und einflußreichste Vertreter einer solchen, teilweise noch heute gültigen Ästhetik, war G.F.W. Hegel:

"Das Kunstwerk muß uns die höheren Interessen des Geistes und Willens, das in sich selber Menschliche und Mächtige, die wahren Tiefen des Gemüts aufschließen; und daß dieser Gehalt durch alle Äußerlichkeiten der Erscheinungen durchblicke und mit seinem Grundton durch all das anderweitige Getreibe hindurchklinge, das ist die Hauptsache, um welche es sich wesentlich handelt."³³

Die Gültigkeit eines solchen Wahrheitsbegriffes wurde vielfach angezweifelt. Die radikalste Kritik formulierte bekanntlich Nietzsche in seinen Schriften "Über Wahrheit und Lüge im außerliterarischen Sinn" und "Götzen-Dämmerung"³⁴. Neuerdings hat die Absage an den Wahrheitsbegriff durch J.F. Lyotards Kritik am Logozentrismus³⁵ und J. Derridas Theorie der Dekonstruktion³⁶ wieder an Aktualität gewonnen.

In diesem geistigen Umfeld - Nietzsches Einfluß auf Witkiewicz ist bekannt³⁷ - ist die Auseinandersetzung des polnischen Künstlers mit dem Wahrheitsbegriff zu verstehen. Ähnlich wie Nietzsche erteilt auch Witkiewicz eine radikale Absage an den Wahrheitsanspruch einer Kunst, die sich am gegenständlichen Inhalt orientiert:

"Ein Theater, das sich als Wirklichkeitsdarstellung versteht oder als ein Mittel zum Hervorrufen eines bestimmten Gefühlszustands, oder gar als ein Medium zur Erörterung von Problemen des Lebens, der Nation und der Gesellschaft, ein solches Theater enthält implizit das Element der Lüge." (*T*: 288)

Während jedoch Nietzsches Ablehnung des Wahrheitsanspruches der Kunst durch seinen erkenntnistheoretischen Nihilismus und durch seine Kritik am

³³Hegel, VÄ, Werke, XIII: 360.

³⁴Vgl. dazu: Werner, 1986.

³⁵Vgl. Lyotard, 1986: 63-88.

³⁶Vgl. Derrida, 1972 und Culler, 1988.

³⁷Vgl. dazu z.B. Błoński, 1970: 83.

christlich-bürgerlichen Kunstbegriff motiviert ist, argumentiert Witkiewicz mit formalistischen und kunstontologischen Kriterien. Demnach ist in der Heterogenität der beiden Sphären: Kunst und Leben; Fiktion und Realität; ästhetische und kognitive Erfahrung ein Wahrheitsanspruch des gegenständlichen Gehaltes von vornherein ausgeschlossen bzw. - bei unzulässiger Vermischung dieser heterogenen Sphären - das Element der Lüge angelegt. Wenn in der imaginären Welt, die ein Theaterstück aufbaut, Gegenstände der außerkünstlerischen Wirklichkeit "vorgeführt" und "nachgeahmt" werden, und die Erzeugung einer Illusion dieser außerkünstlerischen Wirklichkeit angestrebt wird, so ist ein solches Theaterstück immer auch mit dem Makel der Unwahrhaftigkeit behaftet. (Vgl. T: 326f). Witkiewicz lehnt jeglichen kognitiven Charakter der Kunst ab und wendet sich dem ästhetisch-formalistischen Wert zu. Das Wahrheitskriterium kann demnach in einem autonomen Kunstwerk verwirklicht werden, das ausschließlich nach formalen Erfordernissen konstruiert wurde, und seinen Wert und Identität nur aus der eigenen Struktur bezieht.

"Das Theaterstück in der Reinen Form ist etwas an sich, mit sich selbst Identisches und in diesem Sinne Absolutes, obwohl es für seine Wertung kein objektives Kriterium gibt und geben kann. Die in einem solchen Stück, das von einem Schöpfer-Regisseur gleichermaßen wie vom Autor geschaffenen wurde, spielenden Künstler imitieren nicht, mehr oder weniger gut, irgendwelche wahrscheinlichen Menschen, sondern kreieren ihre Rollen innerhalb der Einheit des szenischen Geschehens. Dieses besteht aus formal zusammengefügt Handlungen, Äußerungen und Bildern, die, falls das die Erfordernisse der Komposition verlangen, vom Standpunkt des Lebens und des Sinns, auf allerphantastischste Weise verbunden werden können." <Hervh. im Original> (T: 323).

Witkiewicz bezieht seinen formalistischen Kunstbegriff nicht nur auf die Malerei und auf die Musik - dazu konnte er durch die beginnende ungegenständliche Malerei und die atonale Musik veranlaßt werden - sondern auch auf die sprachliche Kunst: auf die Dichtung und das Drama (den Roman schließt er wegen der Mittelbarkeit seiner Wirkungsweise aus). Seine literarische Ästhetik ist, wie noch zu zeigen sein wird, nicht unproblematisch, in einigen Punkten vielleicht sogar unzutreffend. Doch seine dramatische Praxis, die er als Experiment zur Verwirklichung seiner Theorie betrachtete, nimmt viele Phänomene der Gegenwartsliteratur vorweg. Im übrigen entspricht der *intermediale Denkansatz Witkiewicz'* einigen

zeitgenössischen Geistesströmungen. Als ein Erbe des Ästhetizismus war die Idee eines Eigenwertes des Ästhetischen weitverbreitet, der für alle Kunstgattungen, trotz ihrer medienspezifisch unterschiedlichen Ausdrucksmittel, gleichermaßen verbindlich sein sollte. V. Kandinskij beispielsweise sprach von einer "Übersetzbarkeit" der verschiedenen Künste: der "innere Klang" eines Kunstwerkes wäre demnach auch mit den Mitteln einer anderen Kunstgattung wiederzugeben, Farbempfindungen etwa wären in musikalische Klänge umsetzbar etc.³⁸ Aus diesen synästhetischen Vorstellungen entstand auch der Gedanke eines interdisziplinären Forschungsansatzes in den Kunstwissenschaften, wie ihn O. Walzel (1917) in seinem programmatischen Vortrag "Wechselseitige Erhellung der Künste" formulierte.

Witkiewicz überträgt seine *Forderung nach der ästhetisch-formalen Autonomie künstlerischer Mittel* gegenüber einem mimetischen Darstellungskanon von der bildenden auf sprachliche Kunst. Die metaphysisch begründete ästhetische Erfahrung der Reinen Form soll im Theater, ähnlich wie in der abstrakten Malerei, durch eine subjektiv-ästhetische Konstruktion rein-formaler Elemente vermittelt werden. Das Theaterstück könnte infolge "rein formaler Ziele, d.h. um der Synthese aller Theaterfaktoren willen - der Laute, des Bühnenbildes, der Bewegungen auf der Bühne, der gesprochenen Sätze - zu einer unauflösbaren Einheit im allgemeinen Werden in der Zeit <...> werden." (T, 261). Demnach würde das Bühnengeschehen durch die Beziehungen zwischen seinen Einzelementen als eine abstrakte Zeitform ("Werden in der Zeit") wirken, ähnlich wie die Musik oder deklamierte Dichtung³⁹.

Der gegenständliche Inhalt (d.h. die realitätsbezogenen Elemente wie Psychologie der Figuren, zeitlich-kausale Folgerichtigkeit der Ereignisse) hat, laut Witkiewicz, eine untergeordnete Bedeutung. Für die ästhetische

³⁸Kandinskij berichtete 1921 über die zahlreichen empirischen Experimente, in denen er solche intermediale Transformationen untersuchte: "Ich selbst habe im Ausland zusammen mit einem jungen Musiker und einem Tanzkünstler experimentiert. Der Musiker suchte aus einer Reihe meiner Aquarelle dasjenige aus, das ihm in musikalischer Hinsicht am klarsten erschien. In Abwesenheit des Tänzers spielte er dieses Aquarell. Dann kam der Tänzer dazu, ihm wurde das Musikwerk vorgespielt, er setzte es in Tanz um und erriet danach das Aquarell, das er getanzt hatte." (Zitiert nach: Weiss, 1979: 191).

³⁹Vgl. dazu auch Kapitel 2.2.1. in dieser Arbeit.

Erfahrung ist er irrelevant, er erfüllt lediglich kompositionelle und kreativ-psychologische Aufgaben als "ein notwendiger Vorwand für die Schöpfung der Form" und "ein 'Doping', um die ganze künstlerische Maschine in schöpferische Spannung zu versetzen". (T: 261).

Aufgrund kompositionell-formaler Erfordernisse kann der gegenständliche Inhalt auch deformiert werden⁴⁰: Die konsequente psychologische und temporal-kausale Motivierung der Handlung sowie logisch-kognitive "Aussagen" des Dramas sind, laut Witkiewicz, nebensächlich und können "um des Zieles willen, ein Ganzes zu schaffen, dessen Sinn einzig von der inneren, rein szenischen Konstruktion bestimmt wäre"⁴¹, beliebig verändert oder destruiert werden. Das Phänomen der Deformation in der modernen Kunst, das Witkiewicz mit Hilfe kompositionell-formaler oder geschichtsphilosophischer Argumente erklärt⁴² und so seine werkkonstitutive Bedeutung herabsetzt, erweist sich aber bei der Dramenanalyse als eine ästhetisch durchaus wirksame Kraft, die das vermeintlich unter formalen Kriterien konzipierte Werk als eine Grotteske wirken läßt.

Durch die Aufgabe des gegenständlichen Inhalts in einem literarischen Kunstwerk, d.h. durch die Gewichtsverlagerung von den signifikativen auf die evokativ-euphonischen Funktionen der Sprache und von den semiotischen auf die evokativ-optischen Funktionen der Handlungen im Drama will Witkiewicz das Theaterstück in die Sphäre der Reinen Kunst, wie z.B. die Musik, heben.

"<...> in einer Welt, die uns lebenslogisch überhaupt nicht interessiert <...> könnten wir ein ähnliches metaphysisches Drama erleben, wie es sich allein zwischen den Tönen einer Symphonie oder Sonate vollzieht. Das Schlußergebnis bestehe dann nicht in einem Ereignis, das für uns von lebenslogischen Interesse ist, sondern wir würden es vielmehr als den notwendigen Abschluß von rein formalen, lautlichen, dekorativen oder psychologischen Verflechtungen auffassen, die jedoch frei wären von lebenslogischer Kausalität." (T: 265) <Hervh. im Original>.

Das Zurückgreifen auf die Musik als eines ästhetischen Paradigmas für das

⁴⁰Zur Bedeutung der Deformation in der Dramenstruktur und zu den einzelnen Deformationsverfahren vgl. Kapitel 2.2.3. in dieser Arbeit.

⁴¹<Hervh. im Original> (T, 261)

⁴²Vgl. Kapitel 2.1.4. in dieser Arbeit.

Theater erinnert stark an die *Drameninnovationen und Theaterreformen der Jahrhundertwende*⁴³. In den vielfältigen und vielschichtigen künstlerischen Bewegungen dieser Zeit war die Ablehnung der rationalistisch-materialistischen Ästhetik des Naturalismus und Nietzsches Formel von der Wiedergeburt des Theaters aus "dem Geiste der Musik" der gemeinsame Ausgangspunkt für zahlreiche theoretische Entwürfe, die eine Erneuerung des *Kunstcharakters des Theaters* (man denke an die bekannte Losung vom "théâtre pur") zum Ziel hatten. Ähnlich wie bei Witkiewicz stand dabei die Forderung nach einer ästhetisch-formalen Werkstruktur und nach der Autonomie künstlerischer Mittel im Vordergrund.

Als Beispiel wäre hier insbesondere A. Appia und seine 1899 veröffentlichte Arbeit über "Die Musik und die Inszenierung" zu nennen. In Zusammenarbeit mit E. J. Dalcroze, dem Begründer einer von den Ideen der Lebensreformbewegung getragenen Tanzgymnastik, experimentierte A. Appia zuerst in Genf und dann in Hellerau bei Dresden mit einem Theater, in welchem die formalen Elemente: Wort, Ton, Licht, Bewegung zu einer künstlerischen Einheit, jenseits mimetischer Darstellung, vereinigt wurden. Die Inszenierungsideen von A. Appia und E.J. Dalcroze waren um 1913 in Europa weit verbreitet: es gab über hundert Zweigstellen der Bildungsanstalt Hellerau (u.a. auch in Warschau und in Moskau).⁴⁴

Von ähnlichen Momenten sind auch die *Theaterreformen der Stilbühne* geprägt. Deren wichtigsten Anhänger in Deutschland waren P. Behrens und die Darmstädter Künstlerkolonie sowie G. Fuchs und das Münchner Künstlertheater. Ein russischer Vertreter der Stilbühne war W. Meyerhold (1906 Inszenierung von A. Bloks "Balagančik"). Obgleich in den Stilkunstbewegungen, im Unterschied zu der Inszenierungspraxis von A. Appia und E.J. Dalcroze, das Wort und der sprechende Schauspieler im Vordergrund stehen, wendet man sich gegen eine sprachliche Darstellungsästhetik: es geht um die Evolutions- und Suggestionskraft von Worten und von symbolischen Bühnenrequisiten, die im Zusammenwirken mit Bewegungen, Mimik, Gestik, Ton- und

⁴³Auf Witkiewicz' Verwurzelung im Ästhetizismus der Jahrhundertwende (Junges Polen) und auf seine Rezeption von F. Nietzsche und St. Przybyszewski weist J. Błoński (1983: 10ff) hin.

⁴⁴Vgl. dazu z.B.: Giertz, 1975.

Lichteffekten⁴⁵ eine ästhetische Bühnentalität erzeugen sollten.

Die innovativen Theatertheorien der Jahrhundertwende wurden von den Avantgardebewegungen der 20er Jahre fortgeführt und weiterentwickelt. Einen formalistischen Ansatz bei der Theatererneuerung, der stark an die Theorie der Reinen Form erinnert, verfolgten die Experimentiertheater von H. Walden ("Sturmbühne" in Berlin, gegründet 1917) und L. Schreyer ("Kampfbühne" in Hamburg, gegründet 1919) sowie O. Schlemmer am Bauhaus⁴⁶. Doch gerade in der Theaterarbeit von O. Schlemmer zeigt es sich, daß die konsequente Weiterführung der formalistischen Ästhetik in Sprachkunstwerken wie dem Drama zur Entliterarisierung und damit zur Veränderung der Kunstgattung führt: das Drama wird zu einem Tanz-Ton-Licht-Spektakel. Wie schon mehrmals erwähnt, hat sich Witkiewicz gegen einen solchen Schritt immer gewehrt und den werkkonstitutiven Wert der sprachlichen Bedeutung für das Sprachkunstwerk Drama betont⁴⁷. Theatergeschichtlich gesehen nimmt er dadurch eine nahezu konservative Haltung ein (die ihm auch von der zeitgenössischen Avantgarde vorgeworfen wurde⁴⁸) - die Theaterentwürfe in den 20er Jahren bewegten sich auf das entliterarisierte, multimediale Gesamtkunstwerk und Massenspektakel hin. Die Konsequenz aus Witkiewicz' formalistischem Kunstbegriff und seinem gleichzeitigen Festhalten am sprachlichen Medium ist das Phänomen der Deformation von signifikativen Werten der Sprache und damit eher ein grotesker als ein formalistischer Charakter seiner Stücke.

Eine Analogie zwischen Witkiewicz' Theatertheorie und den Theaterreformen der Jahrhundertwende besteht in der Proklamation einer *mythisch-sakralen*

⁴⁵Vgl. dazu: Brauneck, M.: "Theater der Zukunft". Stilbühne und Theaterreformen um 1900. In: Brauneck (Hrsg.), 1986: 39-84.

⁴⁶Zahlreiche Analogien zu Witkiewicz' Theorie der Reinen Form findet man vor allem in O. Schlemmers theoretischen Hauptwerk "Mensch und Kunstfigur", das 1925 als Bauhausbuch Nr. 4 erschienen ist. In: Schlemmer u.a., 1965.

⁴⁷Vgl. z.B.: T: 313 und Kapitel 2.2.4. in dieser Arbeit.

⁴⁸Z.B. von Jalu Kurek: Przeciwno teorii teatru S. I. Witkiewicza. In: Marczak-Oborski (Hrsg.), 1973: 182-187.

Zu weiteren Einwänden der polnischen Theateravantgarde gegen Witkiewicz, die sich hauptsächlich auf die Bühnenform und die Aufführungspraxis bezogen, vgl. Kapitel 2.2.4. in dieser Arbeit.

Dimension des Theaters.

Die antinaturalistischen Theaterentwürfe der Jahrhundertwende waren von der Idee getragen, das Theater zu einem meditativ-ekstatischen Gemeinschaftserlebnis werden zu lassen. Das Gesamtkunstwerk sollte als ein "Fest des Lebens und der Kunst" (P. Behrens, 1900) die Qualität einer festspielartigen Kulthandlung bekommen. Auf dieser Linie bewegt sich auch Witkiewicz, wenn er der formalistischen ästhetischen Erfahrung eine metaphysische und dem Theater eine mythische Dimension verleiht.

Witkiewicz geht in seiner Theatertheorie davon aus, daß das Theater, wie auch die ganze Kunst, aus "religiösen Mysterien" entstanden ist.

"Die ganze Kunst hat ihre Quellen in metaphysischen Gefühlen, ähnlich wie die Religion, die in früheren Zeiten direkt mit ihr verbunden war." (T, 245f)

Dabei soll hier noch einmal Witkiewicz' Verständnis des Begriffes "metaphysisches Gefühl" in Erinnerung gerufen werden⁴⁹: es ist eine existentielle Grunderfahrung, die im unbewußten Empfinden der Einheit, Identität der eigenen Existenz besteht. Die ästhetische Erfahrung der Reinen Form betrachtet Witkiewicz als einen Auslöser von metaphysischen Gefühlen: das unmittelbare Erleben der Struktur eines Kunstwerkes verweist den Rezipienten auf die Einheit, Identität der eigenen Existenzform. Er erlebt dadurch eine existentielle Grunderfahrung, die Witkacy als "metaphysisch" bezeichnet.

Es ist nachvollziehbar, daß ein solches Verständnis der ästhetischen Erfahrung es leicht ermöglicht eine Brücke zwischen Kunst und Religion zu schlagen. Witkacy erörtert das Verhältnis zwischen Kunst und Religion, Form und Metaphysik anhand seiner Geschichtsphilosophie⁵⁰. Bei dem fortschreitenden Niedergang der metaphysischen Gefühle während der sozialen Entwicklung löste sich die Kunst von ihrer religiös-metaphysischen Intention und setzte sich lebenspraktisch-utilitaristische Aufgaben zum Ziel. Die Nachahmung der äußeren Natur wurde für sie strukturbildend und ein

⁴⁹Vgl. Kapitel 2.1.2.

⁵⁰Vgl.: "Über den Untergang der metaphysischen Gefühle im Zusammenhang mit der sozialen Entwicklung". In: *NFM*: 100-149.
Zusammenfassung in Kapitel 1.2. in dieser Arbeit.

Beurteilungskriterium. Mehr als auf die Musik oder die Malerei, die hauptsächlich aus "reinen" Elementen bestehen, traf diese Entwicklung auf das Theater zu, dessen Elemente - die Menschen und ihre Handlungen - realitätsnah, d.h. in ihrem formalen Gehalt komplex sind. Witkiewicz sieht in seiner Zeit eine Renaissance der Reinen Form in der Malerei, Dichtung und Musik, die aufgrund der "Formunersättlichkeit" der Künstler zu subversiven, antimimetischen Kompositionen neigt. Etwas Vergleichbares vermisst er im zeitgenössischen Theater, das, geprägt durch die naturalistischen Dramaturgiekonventionen und die Theatertheorie Stanislavskijs, mimetische Illusions- und Identifikationsbühne ist. Witkiewicz polemisiert sehr scharf gegen dieses konventionelle Theater; lehnt "die heutige Vorstellung von Bühnengerechtigkeit, von Handlung und von der psychologischen Grundlage der Konstruktion eines Theaterstückes" ab (T, 248) und ein Theatererlebnis, das aus der Spannung der Handlung, aus hervorgerufenen Effekten oder intellektueller Entschlüsselung von Symbolen resultiert.

Als Gegenentwurf greift er auf das griechische Theater zurück. Für den antiken Rezipienten stand, laut Witkiewicz, nicht die Handlung im Vordergrund (die ja nur eine Variation des bekannten Mythos war), sondern sein metaphysisches Erlebnis:

"Vor dem Hintergrund dieses bekannten Inhalts, der den metaphysischen Hintergrund des Geschehens auf der Bühne bildete, war alles, was geschah, der ganze Handlungsverlauf eine allein durch die Form wirkende Steigerung des metaphysischen Elements, dem die Menschen, abgesehen von außergewöhnlichen Momenten der Ekstase, im Leben immer weniger begegnen. Menschliche Gefühle als solche waren nur Elemente des Geschehens, waren Vorwände für rein formale Verbindungen, die durch ihre Beziehungen, durch die Synthese der Bilder, Töne und Bedeutungen der ausgesprochenen Sätze eine andere psychische Dimension zum Ausdruck brachten." (T, 248f)

Witkiewicz läßt außer acht, daß die religiöse Rolle des Theaters in der Antike oder im Mittelalter auf einem allgemeinverständlichen und -gültigen Mythos (antiken oder christlichen) aufbaute, d.h. auf einem festen Gefüge von ins Ideelle verweisenden Symbolen sowie auf allgemeingültigen ethischen und sozialen Wertmaßstäben. Wahrscheinlich gründete die religiöse Funktion solcher Kunstwerke eben in diesem Mythos und nicht in der ästhetischen Wirkung ihrer Struktur.

Eine metaphysisch-religiöse Funktion will Witkiewicz auch im modernen Theater verwirklicht wissen:

"Ist es möglich, daß - und sei es nur für eine kurze Zeit - eine Form des Theaters entsteht, in der der moderne Mensch unabhängig von erloschenen Mythen und Glaubensvorstellungen metaphysische Gefühle so erleben könnte, wie sie der Mensch früher in Verbindung mit diesen Mythen und Glaubensvorstellungen erlebt hat?" (T: 247)

"Die Aufgabe des Theaters besteht unserer Meinung nach gerade darin, den Zuschauer in einen außergewöhnlichen Zustand zu versetzen, den man im Dahingleiten durch den Alltag in seiner reinen Form nicht so leicht erreichen kann, den Zustand in dem man das Geheimnis der Existenz gefühlsmäßig erfaßt." (T: 249)

Die so beschriebene Wirkung des Theaters erinnert an Witkiewicz' Ausführungen zur Kontemplation⁵¹, als einem Zustand, in dem das Erleben metaphysischer Gefühle möglich ist. An einer anderen Stelle wird ein Vergleich zum Traum gezogen:

"Beim Verlassen des Theaters muß der Mensch den Eindruck haben, aus einem merkwürdigen Traum zu erwachen, in dem sogar die gewöhnlichsten Dinge einen merkwürdigen, unergründlichen Zauber besaßen <...>." (T: .2.264)

Die von Witkiewicz geforderte "formistische" Erfahrung im Theater ist eine unmittelbare, irrationale Erfahrung, die in ihrer Qualität durchaus mit einer religiösen Erfahrung vergleichbar ist.

Wie schon erwähnt, ist die Verbindung des Theaters mit rituellen Werten in der Ästhetik der Jahrhundertwende nicht unüblich. Es gibt auch Parallelen zwischen der Theatertheorie Witkiewicz' und dem "Theater der Grausamkeit" A. Artauds sowie der Performanceästhetik im Theater der Erfahrung bzw. im Freien Theater der 60er Jahre⁵². Witkiewicz' formalistisch-metaphysische Theaterästhetik ist also weder in zeitgeschichtlicher noch in gattungsspezifischer Hinsicht etwas Ungewöhnliches.

⁵¹Vgl. dazu *NFM*: 8 und Kapitel 2.1.2. dieser Arbeit.

⁵²Vgl. dazu: Falkiewicz, 1960.

Zu der sog. Performanceästhetik der Gegenwartskunst und des Theaters der 60er, 70er Jahre (Aktionismus, Konkretismus, Konzeptualismus) vgl. insbesondere Sauerbier, 1976.

Will man eine *theatergeschichtliche Elnordnung Witkiewicz'* wagen, so muß man ihn wohl im Grenzbereich zwischen Symbolismus und der historischen Avantgarde ansiedeln. Mit den Theaterreformen der Jahrhundertwende verbindet ihn die metaphysisch-rituelle Wirkungsintention und das Ideal einer ästhetischen Autonomie künstlerischer Mittel. Seine Dramen haben aber nicht den lyrisch-pathetischen Charakter der Stilbühne: Witkiewicz' Ästhetizismus bekommt in seiner literarischen Praxis durch die angewendeten Deformationsverfahren eine groteske Ausprägung, vergleichbar etwa mit "Ubu-Roi" von A. Jarry. Mit der historischen Avantgarde verbindet Witkiewicz' zum großen Teil seine Sprachauffassung: das Wort (und zwar sowohl in seiner Lautgestalt als auch in seiner Bedeutung) wird als ein eigenwertiges, künstlerisches Element betrachtet, das aus den syntaktischen oder referentiellen Bezügen herausgelöst werden muß, damit es seine ästhetische Wirkung voll entfalten kann. Das trennende Moment zu der Ästhetik der Avantgarde bildet Witkiewicz' Ästhetizismus. Von dieser Position aus kritisiert er den "programmatischen Unsinn", den die Avantgarde ohne ästhetisch-kompositionelle Rücksichten durchführe; ferner die leere Provokationsästhetik sowie die Inter- und Multimedialität im Theater, die die Kunstgattungs- und Werkautonomie zerstört.

2.2.3. DEFORMATIONSVERFAHREN IM DRAMA

Witkiewicz' intermedialer Denkansatz in der Ästhetik führt unter anderem auch zur Übertragung des Phänomens der Deformation von der bildenden auf die sprachliche Kunst der Dichtung und des Dramas.

"<...> der Deformation von Gegenständen der äußeren Welt in den Bildern entspricht in der Dichtung das Fehlen von Sinn in Begriffsverbindungen – im Ausdruck entweder bestimmter Gedanken oder Gefühlszustände – und im Theater das Fehlen von Sinn in Äußerungen und Handlungen beliebiger Einzelexistenzen." (T: 265)

Während sich die Deformation in der Malerei auf die sinnlich wahrnehmbare äußere Gestalt der dargestellten Gegenstände bezog, betrifft sie in Sprachkunstwerken das Sinnkriterium und damit eine kognitiv-intellektuelle Leistung. Auf den ersten Blick scheint es, als ob Witkiewicz zwei völlig unterschiedliche Erscheinungen zusammenbringen wollte. Beim genaueren Hinsehen wird jedoch eine Analogie deutlich – sie besteht in der Konventionalität der beiden Phänomene. Die Deformation in der Malerei besteht in der Abweichung von einer imitativen "Naturtreue" bei der Darstellung von Gegenständen der äußeren Welt. Wie R. Jakobsen richtig bemerkte, wird jedoch die Beurteilung einer Darstellung als wirklichkeitsnah oder wahrscheinlich durch "die Tradition der Darstellung und der Wahrnehmung bestimmt"⁵³. Daß im abendländischen Kulturkreis eine zentralperspektivische Darstellung mit Fluchtpunkt und verkürzten Vertikalen als "räumlich" und bestimmte Farb- und Formgebung als "realistisch" empfunden wird, ist wohl eine Frage der Wahrnehmungs- und Darstellungskonventionen. Laut Witkiewicz besteht die Deformation in Sprachkunstwerken darin, daß ein Zustandekommen von übergeordneten Sinneinheiten verhindert wird. Doch hat schon Witkiewicz' Ablehnung des Wahrheitsbegriffes in einer am gegenständlichen Inhalt orientierten Kunst gezeigt⁵⁴, daß für ihn der Sinnbegriff eine relative Größe ist. Das Sinnkriterium in der Kunst ist eine Frage von gesellschaftlich-kulturellen Konventionen und von literarischen Darstellungstraditionen. Im Naturalismus wurde beispielsweise eine be-

⁵³ Jakobson, 1981: 377.

⁵⁴ Vgl. Kapitel 2.2.2. in dieser Arbeit.

stimmte Darstellungstechnik als "wahr" und "sinnvoll" etabliert, deren Charakteristikum in der kausalen Motivierung der Ereignisse und in der psychologischen Motivierung der Figuren (wobei die historischen Anthropologie- und Psychologieerkenntnisse sowie eine zeitgenössische Weltanschauung eine große Rolle spielten) bestand. Ein solcher Darstellungskanon schränkte, laut Witkiewicz, die formal- kompositionellen Möglichkeiten des Künstlers ein, ohne ästhetisch wertvolle Schöpfungen hervorbringen zu können. Die naturalistische Darstellungsästhetik bezeichnete der polnische Künstler als "das Einrennen einer undurchdringlichen Wand - der unerreichbaren Vollkommenheit der Natur" (T: 294).

Die Deformation ist für Witkiewicz - und damit nimmt er einen klassischen Standpunkt der Moderne ein - ein notwendiges *Ergebnis des innovativen Charakters der Kunst* und eine historisch bedingte Station in der Formentwicklung.

"In Analogie zu der 'Deformation' in der Bildhauerei und in der Malerei, zu der logischen und lebenspraktischen Sinnlosigkeit in der Dichtung (und vielleicht auch zu der Athematik und Arrhythmie in der Musik) erscheint im Theater das Lossagen von lebenslogischer Konsequenz in der Handlung <...und> die Phantastik der Psychologie irgendwelcher (phantastischen oder uns ähnlichen) Einzelexistenzen als ein weiteres notwendiges Entwicklungsmoment der Form." (T: 282)

Zur "Phantastik der Psychologie" bzw. Deformation der Figuren zählt Witkiewicz verschiedene Verfahren, die auf eine "unrealistisch" anmutende *psychologische Unwahrscheinlichkeit* bzw. Unmotiviertheit und beliebige Inkonsequenz der Figuren hinführen: so beispielsweise die "Veränderbarkeit der Psyche" und "lebenslogisch gesehen eine völlige Beliebigkeit in Reaktionen auf Vorgänge, die gleichfalls durch nichts gerechtfertigt sind" (T: 262f).

Die Deformation auf der Ebene der Handlungen besteht in der *Zerstörung von kausaler Motivation und raum-zeitlicher Folgerichtigkeit*.

"Wir wollen uns im Theater in einer ganz anderen Welt befinden, in der sich Vorgänge aus der phantastischen Psychologie von Personen ergeben, die aus lebenslogischer Sicht vollkommen inkonsequent sind, und zwar nicht nur in ihrem positiven Handeln, sondern auch in *ihren Irrtümern*, Personen, die wirklichen Gestalten völlig unähnlich sind. Diese Vorgänge sollen in der Wunderlichkeit ihrer Verknüpfung ein

Werden in der Zeit als solches ermöglichen, das durch keinerlei Logik bedingt ist, außer der Logik der Form dieses Werdens." (T: 262)

Die Handlungen im Theater sind zwar keine rein formalen künstlerischen Elemente, sondern komplexe, mit gegenständlichem Inhalt verwobene Einheiten. Doch sie können, laut Witkiewicz, in ähnlicher Weise wie die Wortbedeutungen⁵⁵ zu artistischen Elementen werden. Durch die Deformation des gegenständlichen Inhalts werden ihre primär-ästhetischen Elemente freigesetzt: der evokative Gehalt der einzelnen, aus dem lebenslogischen Zusammenhang herausgelösten Handlung sowie die optischen und akustischen Effekte der Bewegungen auf der Bühne. Mit einer solchen Auffassung der dramatischen Handlung kann Witkiewicz das Theater als eine ästhetisch autonome, vierdimensionale Kunst bezeichnen. Sie besteht, ähnlich wie die Dichtung, aus den Lauten, den evozierten Bildern und den Wortbedeutungen. Als viertes Element kommen die Handlungen hinzu: als "ein veränderliches konkretes Bild" vor dem Hintergrund der Dekorationen (vgl. T: 284). Wenn die Handlungen nicht unter lebenslogischen, sondern unter formalen Gesichtspunkten zu einer Einheit komponiert worden sind, so kann die vier-schichtige Bühnenkonstruktion die ästhetische Erfahrung der Reinen Form und damit auch die "metaphysischen Gefühle" im Sinn von Witkiewicz hervorrufen.

"Wie die neue, reine und abstrakte Form ohne eine unmittelbare religiöse Grundlage um den Preis entstanden ist, daß die Sicht der Außenwelt deformiert wurde, genauso kann die Reine Form im Theater um den Preis der Deformation von Psychologie und Handlung entstehen." (T: 263)

Wie in seiner Theorie der Malerei wendet sich Witkiewicz auch im Bereich des Theaters gegen die programmatische Sinnlosigkeit der avantgardistischen Kunst. Er betont auch hier das Unbewußte, Intuitive der schöpferischen Tätigkeit. Das Theaterstück büßt seine formale Einheit ein, wenn eine programmatisch, kühl kalkulierte Sinnlosigkeit auf der Bühne angestrebt wird. Das Ziel der Deformation ist es lediglich, die formalen Gestaltungsmöglichkeiten des Künstlers zu erweitern. Eine gewisse Wirklich-

⁵⁵Vgl. dazu Kapitel 2.2.1. in dieser Arbeit.

keitsnähe der Gegenständlichkeiten sei sogar wünschenswert, und zwar wegen des Kompositionsmittels der Richtungsspannungen, die in der Theatertheorie "dynamische Spannungen" (T: 284) heißen: sie haben die Funktion, die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu erregen und zu steuern.

Die Funktion der Deformation im Theater besteht, ähnlich wie in der Malerei, in der "Erweiterung der kompositorischen Möglichkeiten durch die Loslösung von lebenslogischen Konsequenzen in der Kunst, nämlich die Phantastik der Psychologie und der Handlung", die "eine völlige Freiheit in der formalen Komposition erlaubt".⁵⁶ Witkiewicz zählt eine Reihe von neuen Kompositionsmöglichkeiten von deformierten und als artistisch konzipierten Handlungen und Dialogen auf:

1) Handlungen, die dem lebenslogischen Sinn der Äußerungen entsprechen.

2) Handlungen, die dem lebenslogischen Sinn der Äußerungen nicht entsprechen.

3) Handlungen, die bis zu einem gewissen Grad von den sinnlosen Äußerungen abhängen.

4) Völlige Divergenz von sinnlosen Handlungen und sinnlosen Äußerungen. (T: 285).

Es stellt sich nun die Frage, ob die Funktion der Deformation tatsächlich nur - so wie Witkiewicz das darstellt - auf das Artefakt beschränkt ist, oder ob die Deformation vielleicht doch als ein konstitutives Element der ästhetischen Erfahrung betrachtet werden kann.

In der Malerei kann der Komposition des Materials (Farben, Gestalten) in der Bildfläche tatsächlich ein autonomer Status zugesprochen werden: die ästhetische Wirkung der Komposition kann von den dargestellten Gegenständlichkeiten der äußeren Welt weitgehend unabhängig sein.

In der Sprachkunst sieht es jedoch anders aus. Das sprachliche Material ist von Natur aus immer signifikativ: das Phonem hat nicht die Qualität eines Musiktones, sondern ist ein bedeutungstragendes Zeichen. Nach F. Saussure besteht eine unauflösbare Einheit zwischen Signifikant (Lautform) und Signifikat (Bedeutung). Sprachliche "Bedeutung" ist aber darüber hinaus auch immer in sozial-kommunikative und referentielle Be-

⁵⁶T: 268 <Hervh. d. Verf.- A.S.>.

ziehungen eingebunden.

Ähnlich verhält es sich mit dem ästhetischen Material des Theaters, mit den Handlungen. Auch sie sind nicht einfach Bewegungen und Bilder im Bühnenraum, sondern haben ihre semiotische Dimension: sie sind innerhalb von Dramenkonventionen und Wirklichkeitsmodellen fest verankert und in raum-zeitliche und kausale Beziehungen eingebunden. Eine Abstraktion von diesem semiotischen Potential - und das ist es, was Witkiewicz mit seinem Begriff der Deformation eigentlich fordert - und eine Reduktion auf die primären "formalen" Gehalte führt notwendigerweise zu neuen und für die ästhetische Erfahrung konstitutiven Momenten. Zu denken wäre dabei an die ästhetische Kategorie des Grotesken, das ähnlich wie das Tragische, Komische oder Pathetische eine bestimmte und häufig beschriebene Wirkung beim Rezipienten auslöst. Zu den Stilmitteln und Kompositionsverfahren des Grotesken gehören unter anderem Verzerrung und unlogische Akzentverschiebung⁵⁷, ganz ähnlich wie die Verfahren, die Witkiewicz unter seinem Deformationsbegriff beschreibt. Auf diese Problematik soll bei der Analyse von Witkiewicz' Dramen genauer eingegangen werden.

⁵⁷Vgl. dazu: Foster, 1980b: 120.

2.2.4. AUFFÜHRUNGSPRAXIS UND SCHAUSPIELKUNST

Trotz seines formistischen Ansatzes in der Theatertheorie wendet sich Witkiewicz gegen die zeitgenössischen Versuche, durch Betonung der akustischen und optischen Elemente (Dekorationen, Töne, Bewegungen etc.) das Theater in Richtung Musik oder Malerei zu entfremden. Er betont den "inneren Charakter" eines Theaterstückes, der durch seinen Autor bestimmt wurde, und der durch eine Inszenierung nicht verloren gehen darf: "*Die Grenze der Identität des dramatischen Werkes mit sich selbst* <Hervh. im Original> können wir nicht überschreiten." (T, 249). Zum Wesen des Theaters gehört auch der vom Autor konzipierte Text, denn "dort, wo im Theater das Wort fehlt, beginnt eine ganz andere Kunstart"⁵⁸. Wie J. Degler festgestellt hat⁵⁹, bedeutete die Theaterreform für Witkiewicz in erster Linie eine Dramenreform. Witkiewicz übernahm weder die in seiner Zeit beginnende Tendenz zur Verdrängung des Literatur- durch das Regietheater⁶⁰, noch entwickelte oder übernahm er neue Konzepte zur Bühnenarchitektur oder Aufführungspraxis. Seine innovative Leistung bezog sich eigentlich nur auf die Entwicklung neuer Verfahren im Drama und einer ästhetisch-kulturgeschichtlichen Theorie des Theaters. Diese "Schwäche" in Witkiewicz' formalistischer Theatertheorie wurde für die polnische Avantgarde ein Ansatzpunkt zur Kritik. Dabei ist der Inhalt der Vorwürfe ein weiterer Beweis für Witkiewicz' Nähe zur Stilbühne. J. Kurek beispielsweise hielt Witkacy folgendes vor: eine Überbetonung des Wortes und damit ein fehlendes Bewußtsein für Bühnengerechtigkeit; eine Bevorzugung des Sprechenden vor dem handelnden Schauspieler; mangelndes Ausfüllen des Bühnenraumes; Festhalten an der Bühnenrampe und damit an der Trennung zwischen Publikum und Bühne.⁶¹

Die einzigen theoretischen Äußerungen Witkiewicz' zur Aufführungspraxis

⁵⁸Zitiert nach: Degler, 1986: 20.

⁵⁹Ebd.

⁶⁰Man denke z.B. an Tairovs Postulat der "Theatralisierung des Theaters" in seiner Schrift "Zapiski reżissera", die 1923 in Deutschland unter dem Sprechenden Titel "Das entfesselte Theater" erschien.

⁶¹Kurek, J.: Przeciwno teorii teatru S. I. Witkiewicza. In: Marczak-Oborski (Hrsg.) 1973: 186.

beziehen sich auf die *Rolle des Schauspielers*.

Erwartungsgemäß wendet sich Witkiewicz gegen Stanislavskijs Theorie der Schauspielkunst (Vgl. T: 290). Insbesondere die Kategorien des "pereživanie" (Nacherleben) und "voploščenie" (Verkörperung) lehnt er ab. Der Forderung des Ensemblespiels, dem Streben nach einer Einheit der Darstellung stimmt er dagegen zu.

Witkiewicz lehnt das Illusionstheater ab, folglich auch eine Schauspielkunst, die auf dem Nacherleben und Vermitteln von eventuell menschenähnlichen Gefühlsregungen der Bühnenfigur beruhen. Er fordert vom Schauspieler die "*Schöpfung der Rolle*" entsprechend der "*formalen Idee*" (T: 292) des Werkes. Der Schauspieler soll, unterstützt vom Regisseur, die formale Konzeption des Gesamtwerkes verstehen lernen, daraus und mit Hilfe seiner schöpferischen Intuition seine "Rolle" in der Konstruktion aus Einzelqualitäten (Dekoration, Laute, Bedeutungseinheiten) ableiten und diese Rolle auf der Bühne "ausführen" (poln.: wykonać). Es kommt nicht auf die Imitation der wirklichkeitsnahen Elemente der Figuren, etwa ihrer Erlebnisse oder Gefühle, sondern auf die formalen Elemente an: auf den Klang und die Lautstärke der Stimme, auf das Spiel mit Wortbedeutungen und mit den sprachlich evozierten und realen Bildern auf der Bühne.

"Sein Schaffen wird nur dann wirklich künstlerisches Schaffen sein, wenn er sich selber als ein Element der gegebenen Einheit begreift. Im Augenblick, in dem er die Bühne betritt, bleibt ihm nur die Ausführung, die während der Proben und Vorstellungen sich immer weiter vervollkommen kann, die aber trotzdem nur eine Ausführung bleibt, ähnlich wie z.B. die Ausführung eines komponierten Bildes, das Schreiben von Symphonien und ihre Ausführung durch das Orchester." (T: 292)

Seine Auffassung der Schauspielkunst bringt Witkiewicz ebenfalls in die Nähe des Symbolismus und der Stilbühne. In diesen Reformbewegungen gehörte die Ablehnung des Identifikationsprinzips in der Schauspielkunst zu den wesentlichsten Forderungen (etwa in G. Fuchs' "Die Schaubühne der Zukunft" oder in W. Meyerholds "Biomechanik"). Am signifikantesten spiegelt sich diese Haltung in dem von E. Craig 1907 geprägten Begriff der "Über-Marionette" als eines Ideals, nach dem sich der Schauspieler bilden soll. Anders als "ein Mensch aus Fleisch und Blut", der zufälligen Stimmungen und Schwankungen unterworfen ist, sei die Über-Marionette für den Regisseur ein berechenbares und planbares Material, das eine perfekte

Ausführung seiner ästhetischen Konzeptionen vollbringt.⁶²

Ähnlich wie Craig sieht auch Witkiewicz als Ziel einer Inszenierung die Ausführung der im Drama angelegten formalen Konzeption an. Die ästhetische Dimension des Bühnenwerkes darf dabei nicht von lebenslogischen Elementen gestört werden. Sich der Schwierigkeit dieser Aufgabe bewußt, gibt Witkiewicz dem Regisseur folgenden Ratschlag:

"<...> *das Leben völlig vergessen und keine lebenslogischen Konsequenzen davon beachten, was auf der Bühne in diesem Augenblick geschieht, im Verhältnis dazu, was im folgenden Augenblick geschehen wird* <Hervh. im Original>. Selbstverständlich im nächsten Augenblick auf der Bühne. Wir sprechen hier natürlich nicht von den lebenslogischen Konsequenzen hinter der Bühne, etwa solchen wie: eine leere Kasse, das Verprügeln des Regisseurs, der Schauspieler, und des Autors durch die Massen und ähnliche Vorfälle, denen die Leitung eines Experimentiertheaters, unserer Ansicht nach, vorerst auch keine Beachtung schenken sollte." (T: 293)

⁶²Wie bei Witkiewicz ist auch Craigs Beschreibung des neuen Schauspieler-Ideals sehr vage und seine Schauspieltheorie besteht zum großen Teil aus der Kritik am traditionellen "Nachahmungsschauspieler":

"Er versucht, natur zu reproduzieren, und denkt selten daran, mit hilfe der natur etwas zu erfinden; niemals träumt er davon, etwas eigenes zu *schaffen*. das beste, wie gesagt, was er zu tun weiß, wenn er die poesie eines kusses, die hitze eines gefechts oder die stille des todes erfassen und ausdrücken will, ist, fotografisch, sklavisch genau die natur zu kopieren, d.h. er küsst, kämpft, legt sich hin und mimt den tod - und wenn sie sich das alles vorstellen, kommt es ihnen nicht schrecklich stumpfsinnig vor? Ist es nicht eine armselige kunst und eine bescheidene begabung, die dem publikum nicht den geist und das wesentliche einer idee offenbaren kann, sondern nur eine unkünstlerische kopie, eine faksimile-ansicht der wirklichen dinge zu zeigen vermag? Das heisst nachahmer, nicht künstler zu sein." <Hervh. und Kleinschreibung im Original>.

Craig, E.G.: *Der Schauspieler und die Über-Marionette*. In: Craig, 1969: 55.

3. DRAMENANALYSE

Nach R. Ingarden ist das literarische Kunstwerk ein mehrschichtiges, sprachliches Gebilde, das aus folgenden vier Hauptschichten besteht:

"a) die Schicht der Wortlaute und der sprachlautlichen Gebilde und Charaktere höherer Ordnung, b) die Schicht der Bedeutungseinheiten: der Satzsinne und der Sinne ganzer Satzzusammenhänge, c) die Schicht der schematisierten Ansichten, in welcher die im Werk dargestellten Gegenstände verschiedener Art zur Erscheinung gelangen und d) die Schicht der dargestellten Gegenständlichkeiten, welche in den durch die Sätze entworfenen intentionalen Sachverhalten dargestellt werden."¹

Jede dieser Schichten bildet einerseits die Grundlage für die nachfolgende werkkonstituierende Schicht und besitzt andererseits aber ihre eigenen, materialspezifischen, ästhetischen Wertqualitäten. Die ästhetischen Werte der einzelnen Schichten bilden zusammen die individuelle ästhetische Polyphonie des literarischen Werkes. R. Ingarden spricht in diesem Zusammenhang von "zwei Dimensionen" des literarischen Werkes: "die eine, in welcher sich der Gesamtbestand der Schichten erstreckt, und die zweite, in welcher die Teile aufeinanderfolgen."²

R. Ingardens Arbeit wird noch immer als eine der besten Darstellungen des Phänomens des literarischen Werkes betrachtet³, und sein Vierschichtenmodell liegt auch dieser Untersuchung zugrunde. Dabei werden die Schichten der Laut- und Bedeutungseinheiten nicht getrennt, sondern innerhalb eines Kapitels untersucht. Der ästhetische Eigenwert der Lautschicht in Witkiewicz' Dramen ist nämlich relativ gering: reine Lauteffekte, die auch jenseits der semantisch-syntaktischen Gegebenheiten bestehen, sind selten. Die Lautschicht hat in den Dramen vorwiegend die Funktion, Grundlage für die nachfolgende Schicht im Aufbau des Dramas zu bilden - die

¹ Ingarden, 1968: 12. Ausführlich dazu: Ingarden, 1972.

² Ingarden, 1968: 11.

³ So z.B. Strelka, 1978: 6

Strelka wendet Ingardens Kategorien praktisch an in einer "Einführung in die literarische Textanalyse" (Strelka, 1989).

Bedeutungsschicht⁴.

Eine untergeordnete Rolle bei der nachfolgenden Untersuchung wird auch die Schicht der schematisierten Ansichten spielen.

Die schematisierten Ansichten⁵ haben, laut Ingarden, die "Funktion des Zurerscheinungbringens"⁶. Sie bereichern das literarische Kunstwerk um das Kriterium der Anschaulichkeit, indem sie die dargestellten Gegenstände in der Vorstellung des Rezipienten zur Erscheinung bringen. Würden die Ansichten im Werk fehlen, so "müßten die dargestellten Gegenstände während der Lektüre nur leer vermeint, auf völlig unanschauliche Weise *gedacht* werden <...>. Die dargestellten Gegenständlichkeiten wären dann leere, rein "begriffliche" Schemata, und nie hätte man den Eindruck, daß man es in ihnen mit einer eigenen, lebendigen Quasirealität zu tun hat <...>."⁷ Dem, laut Ingarden, grundsätzlich schematischen und intentionalen Charakter des Kunstwerkes⁸ gemäß liegen die Ansichten im literarischen Werk nur "schematisiert" vor, sie werden "paratgehalten"⁹ und erst vom Rezipienten im Prozeß der Konkretisation aktualisiert.

Wie P. V. Zima richtig bemerkte, sind Ingardens Ansichten als "Erzählperspektiven zu umschreiben, in denen Protagonisten, Situationen oder Handlungen auf eine bestimmte Art und mit bestimmten Mitteln dargestellt werden."¹⁰ Ferner gehören dazu solche literarische Phänomene wie Metaphorik und Mehrdeutigkeit¹¹. Zweifellos spielen die "schematisierten Ansichten" daher eine wichtige und eigenständige Rolle in der Polyphonie der

⁴ Vgl. dazu Kapitel 3.1. in dieser Arbeit.

⁵ Ingarden verwendet das Wort "Ansicht" nicht im Sinn von "Meinung", sondern von "Anblick" bzw. "Blickwinkel". Seine Ausführungen gehen von der phänomenologischen Theorie der sinnlichen Wahrnehmung aus. Den Begriff "Ansicht" führt Ingarden auf E. Husserl zurück. Vgl.: Ingarden, 1972: 272 (Anm. 3).

⁶ Ebd.: 296.

⁷ Ebd.: 295.

⁸ Die Ontologie des Kunstwerkes und insbesondere die Theorie der Unbestimmtheitsstellen und der Konkretisationen von R. Ingarden wurde zur Grundlage einiger rezeptionsästhetischen Literaturtheorien, z.B. von F. Vodička.

⁹ Ebd.

¹⁰ Zima, 1991: 242.

¹¹ Vgl. Ingarden, 1972: 296.

ästhetischen Werte eines literarischen Kunstwerkes. Bestimmte Ansichtentypen (Ingarden führt als Beispiel innere, äußere, visuelle, akustische Ansichten an¹²) können ein Werk, aber auch ganze literarische Richtungen und Schulen prägen.

Obwohl der eigenständige, ästhetische Wert der schematisierten Ansichten evident ist, bleibt unklar welche Position diese Schicht im vertikalen Querschnitt durch Ingardens Vier-Schichten-Modell einnimmt. Besonders problematisch ist das Verhältnis der Ansichten zu den dargestellten Gegenständlichkeiten.¹³ Da die einzelnen Schichten hierarchisch aufeinanderbauen, stellt sich die Frage, ob die Ansichten die Grundlage für die Gegenständlichkeiten bilden, oder ob es gerade umgekehrt ist. Ingarden scheint von einer Parallelität bzw. einer gegenseitigen Durchdringung dieser beiden Schichten auszugehen.¹⁴

Gerade bei einer konkreten Textanalyse ist es besonders schwierig, bei den Ansichten von den dazugehörigen Gegenständlichkeiten zu abstrahieren. Bei der nachfolgenden Analyse der Dramen von Witkiewicz sollen deshalb die Schicht der schematisierten Ansichten und die Schicht der dargestellten Gegenständlichkeiten zusammen in einem Kapitel betrachtet werden. Die speziellen ästhetischen Qualitäten der beiden Schichten werden in relevanten Fällen gesondert erörtert.

Die ästhetischen Arbeiten von R. Ingarden sind jedoch nicht nur in bezug auf sein Vierschichten-Modell des literarischen Kunstwerkes interessant. Von weit größerer Bedeutung für die vorliegende Arbeit sind seine Erörterungen zum Form- und Inhaltproblem. In seinen, in polnischer Sprache geschriebenen Arbeiten: "Ze studiów nad zagadnieniami formy i treści dzieła sztuki" (dt.: Aus den Studien zu Fragen der Form und des Inhalts in einem Kunstwerk) und "O formie i treści dzieła sztuki literackiej" (dt.: Über

¹²Ebd. 297f.

¹³Dieser Aspekt war auch einer der wichtigsten Ansatzpunkte für die Kritik an Ingarden. Im allgemeinen wurde in der Forschung die Eigenständigkeit der Schicht der schematisierten Ansichten mit dem Argument abgelehnt, daß die Gegenstände außerhalb ihrer Ansichten nicht existieren können. Vgl.: Makota, 1964: 210-216. Szczepańska, 1989: 100-106.

¹⁴Ingarden, 1972: 296f.

Form und Inhalt eines literarischen Kunstwerkes)¹⁵ setzt sich Ingarden zuerst ausführlich mit den zahlreich vorhandenen Definitionen auseinander und entwickelt anschließend einen eigenen Form- und Inhaltbegriff des literarischen Kunstwerkes, der auf seinem Vier-Schichten-Modell aufbaut.

Witkiewicz behandelte das Form- und Inhaltproblem eigentlich nur im Bereich der allgemeinen Ästhetik und der Malerei erschöpfend, während seine Erörterungen im Bereich der Sprachkunst eher postulativ denn argumentativ blieben. Bei der nachfolgenden Analyse seiner Dramen werden also die fundierten Untersuchungen zum Phänomen des literarischen Kunstwerkes von R. Ingarden aufgegriffen. Dabei soll dieser Dramenanalyse nicht nur Ingardens Vier-Schichten-Modell zugrundegelegt werden, sondern auch sein Form- und Inhaltbegriff, der auf dieses Modell zurückgreift. Von dieser theoretischen Position aus kann dann letztendlich die Frage nach der Verwirklichung der Theorie der Reinen Form im sprachlichen Kunstwerk bzw. nach dem Verhältnis von Theorie und Praxis in Witkiewicz' Werk beantwortet werden.

R. Ingarden weist darauf hin¹⁶, daß die Begriffe der Form und des Inhalts "korrelativ" sind: sie bestimmen sich bei ihrer Definition gegenseitig. In seinem Hauptwerk zur Ontologie "Der Streit um die Existenz der Welt" differenziert er zwischen neun essentialen Form- und Inhaltsbegriffen. Durch die Anwendung dieser essentialen Begriffe auf die literarische Ästhetik kommt er zu fünf Hauptbegriffen der Form und des Inhalts. Dabei sind das nicht seine eigenen Begriffe, vielmehr faßt er in diesen Hauptgruppen die gängigen Definitionen zusammen und kommentiert sie von seiner eigenen literaturtheoretischen Position aus¹⁷:

I. Inhalt als Ereignisse und Prozesse, die in einem Werk dargestellt sind. Form ist in diesem Fall: (A) die zeitliche und räumliche Ordnung dieser Ereignisse und Prozesse; (B) die Art der Darstellung (z.B. Darstellungsperspektiven); (C) die "Sprache" des Werkes, d.h. die typischen Laut- und Bedeutungsphänomene eines Werkes, deren Veränderung - etwa bei

¹⁵ Erschienen in: Ingarden, R.: *Studia z estetyki*. Bd. 2. Warszawa 1958. S. 319-475.

¹⁶ Für das Folgende vgl. Ingarden, 1958, II: 319ff.

¹⁷ Ebd.: 359ff.

einer Übersetzung - auch eine Veränderung des Inhalts nach sich zieht.

Bei einem solchen Inhalt- und dementsprechenden Formbegriff wird der Schwerpunkt auf die Schicht der dargestellten Gegenständlichkeiten gelegt: die Auffassung steht der gegenstandsorientierten Ästhetik des 19. Jahrhunderts und somit der Position von Witkiewicz' Kritikern nahe.

II. Inhalt als das Sinnganze bzw. die "vollständige Bedeutungsschicht"¹⁸ eines literarischen Werkes. Form als seine charakteristische Lautgestalt bzw. seine "vollständige Lautschicht"¹⁹. Diese Einteilung überschneidet sich teilweise mit dem oben beschriebenen Formbegriff (C) Nach Ingardens eigener Aussage liegt ihr jedoch ein anderer essentielle Formbegriff zugrunde. Form wird hier als das sinnlich Wahrnehmbare und Inhalt als das Gedachte, Gemeinte verstanden. Darüber hinaus wird im (C) Laut und Bedeutung eines Wortes oder Satzes als eine Einheit betrachtet, während in II zwischen den beiden Elementen des Zeichens eine abstrakte Trennung vollzogen wird.

Ingarden betont den Unterschied zwischen dem "Gegenstand" und der "Bedeutung" einer sprachlichen Handlung: die Bedeutung "ist nicht der Gegenstand <...> sondern das Darstellungsmittel des Gegenstandes."²⁰ Der arbiträre Charakter des sprachlichen Zeichens begründet den ästhetischen Eigenwert der sprachlichen Bedeutungen unabhängig von den dargestellten Gegenständen. Gleichzeitig ist die Bedeutungsschicht eines literarischen Werkes sein medienspezifisches Unterscheidungskriterium zu anderen Künsten.

III. Inhalt als die "Idee" des Werkes. Form als das ganze Werk, das in der Gesamtheit seiner kognitiven und ästhetischen Qualitäten diese "Idee" ausdrückt.

Einer idealistischen essentialen Form- und Inhaltsauffassung entspricht die Bestimmung des Inhalts im literarischen Werk als einer "Idee" im Sinne eines Kerngedankens, eines Sinnzentrums. R. Ingarden präzisiert den Begriff der "Idee", der in der Literaturkritik sehr kontrovers definiert wird, als einen übergeordneten, jedoch im Werk selber nicht *expressis verbis*, sondern nur potentiell vorhandenen Sinn des Ganzen, der in der

¹⁸Ebd.: 417.

¹⁹Ebd.: 418.

²⁰Ebd.: 416.

Konkretisation zur Anschauung gelangt.²¹

IV. Inhalt ist das Material (ein Grundschema /der Stoff/ oder eine bestimmte Nationalsprache); Form wird dann bestimmt als die Bearbeitung des Materials bzw. alle diejenigen Eigenschaften, die das fertige Werk vom Material unterscheiden.

V. Ein strukturalistischer, essentialer Form- und Inhaltbegriff impliziert schließlich eine Definition, die auch Witkiewicz' Formverständnis am nächsten kommt:

"Man kann schließlich als den Inhalt eines <literarischen> Werkes die Gesamtheit seiner Elemente (Teile) betrachten. <...> Als Elemente können dann seine vier Schichten oder einzelne Teile dieser Schichten gelten (z.B. Worte, Sätze, dargestellte Gegenständlichkeiten, einzelne Ansichten usw.). (Inhalt V). Die Form des Werkes wäre dann die *strukturelle Einheit*, die durch die Ordnung aller dieser Faktoren (der Schichten und ihrer Elemente) sowie durch alle anderen, zwischen ihnen bestehenden Beziehungen hervorgerufen wird."²²

Dabei distanziert sich Ingarden ausdrücklich von linguistisch-formalistischen Positionen, die das literarische Werk auf seine Laut- und Bedeutungsschicht reduzieren wollen und betont die werkkonstitutive Leistung auch der beiden anderen Schichten: der intentional entworfenen "dargestellten Gegenständlichkeiten" und "schematisierten Ansichten".²³

In seiner eigenen Definition des Form- und Inhaltsbegriffes lehnt Ingarden zunächst einmal jegliche Anwendung dieser Begriffe auf die gegenständliche Schicht, auf die "Idee", auf das "Thema", oder auf die "Sprache" des literarischen Kunstwerkes ab.²⁴ Er wendet das Begriffspaar "Form und Inhalt" auf drei Bereiche an und unterscheidet dabei zwischen folgenden Begriffen:

1. "Kategoriale Form und Materie" des literarischen Kunstwerkes im Sinne formaler Ontologie. Ingarden bezeichnet die kategoriale Form auch als "zweidimensionale Struktur", die sich einerseits als eine mehrschich-

²¹Ebd.: 430.

²²Ebd.: 363f.

²³Ebd.: 436.

²⁴Ebd.: 439.

tige Einheit und andererseits als ein spezieller zeitlicher Prozeß konstituiert.²⁵

2. "Struktur" des Werkes als die Gesamtheit aller Beziehungen, die zwischen seinen Einzelementen bestehen und "Gehalt" (poln.: zawartość) als die Gesamtheit dieser Elemente. Diese Unterscheidung entspricht dem essentialen Formbegriff Nr. V.

3. "Inhalt" (poln.: treść) als die gesamte Bedeutungsschicht des Werkes (entspricht dem Punkt II). Demgegenüber steht die "äußere Form" als die gesamte Lautschicht sowie die "innere Form" als die Gesamtheit der Darstellungsarten.

Die Form- und Inhaltsbegriffe von R. Ingarden erscheinen für diese Arbeit aus drei Gründen interessant. Als sehr wichtig erweist sich zunächst einmal die Feststellung der *Korrelativität* des Begriffspaars: Form und Inhalt bestimmen sich gegenseitig. Ebenso relevant ist es, daß Ingardens kategorialer Formbegriff, d.h. der Formbegriff, der sich auf das Wesen des literarischen Werkes im allgemeinen bezieht, *strukturalistischer* Natur ist: das Werk ist eine Einheit, die sich aufgrund von besonderen Beziehungen zwischen seinen vielen Schichten und Phasen einstellt. Dabei billigt Ingarden jeder Schicht und auch jedem Einzelement des literarischen Kunstwerkes eigene formale und inhaltliche Momente zu. So spricht er beispielsweise von der "Struktur der dargestellten Welt"²⁶ oder vom Gehalt (poln.: zawartość) und von der Struktur der Fabel²⁷ etc.

Der dritte, für die vorliegende Arbeit wichtige Aspekt des Form- und Inhaltsbegriffes von Ingarden, besteht darin, daß Ingarden eine Anwendung des Inhaltsbegriffes auf die gegenständliche Schicht des Werkes ablehnt.²⁸ Die dargestellte Welt in einem literarischen Werk hat einen bestimmten Gehalt an Einzelementen und eine bestimmte Struktur. Dabei ist ihre Ähnlichkeit mit der außerkünstlerischen Welt, die sog. "gegenständliche

²⁵Ebd.: 438.

²⁶Ebd.: 439.

²⁷Ebd.: 443ff. Als Struktur der Fabel betrachtet Ingarden die raumzeitliche Ordnung der Situationen.

²⁸Ebd.: 441.

Konsequenz"²⁹, nichts weiter als eines der möglichen Strukturelemente. Ähnlich wie Witkiewicz wendet sich auch Ingarden gegen einen naturalistischen Form- und Inhaltsbegriff (essentialer Begriff Nr. I), der den Inhalt des Kunstwerkes mit den mimetisch dargestellten Gegenständen und die Form mit der Darstellungsart gleichsetzt.

In seiner Theorie der Reinen Form formulierte Witkiewicz zwei wichtige Postulate für die "Reine Kunst": die Deformation des gegenständlichen Inhalts und die subjektiv-ästhetische Konstruktion der künstlerischen Einzelelemente.

Für die Analyse der Dramen von Witkiewicz sind nun folgende Fragen relevant: Was sind die gegenständlichen bzw. - um Witkacys Terminus zu verwenden - die "lebenslogischen" Elemente und was die rein formalen bzw. ästhetischen Elemente im Drama?; Welche Arten von Beziehungen treten zwischen diesen Elementen auf?; Durch welche Verfahren wird die Deformation des gegenständlichen Gehaltes erreicht?; Worin besteht die rein werkimmanente Struktur des Dramas, d.h. eine Struktur, die auf den Beziehungen der rein formalen Elemente untereinander und nicht auf einer mimetischen Abbildung der außerkünstlerischen Welt beruht?

Diese Fragen sollen bei der nachfolgenden Dramenanalyse erkenntnisleitend wirken. Bei ihrer Beantwortung sollen die Untersuchungsergebnisse von ähnlichen Problemstellungen zur Hilfe herangezogen werden: in erster Linie die phänomenologischen Arbeiten R. Ingardens, weiterhin einige Erkenntnisse der formalistischen und strukturalistischen Forschung.

²⁹Ebd. 444.

3.1. DIE SCHICHT DER LAUT- UND BEDEUTUNGSEINHEITEN

Gegenstand dieses Kapitels ist die Laut- und Bedeutungsschicht in den Dramen von Witkiewicz. Die entsprechenden wirkungsästhetischen Qualitäten werden zunächst auf der Ebene des Wortes und Satzes nachgewiesen. Als Untersuchungsbereich sind dazu besonders die Titel und die Figurennamen geeignet, die beim Drama im Vergleich mit anderen Gattungen eine relativ eigenständige und signifikante Rolle spielen: da sie noch vor Beginn des Spiels dem Programm entnommen werden können, erfüllen sie die Funktion der Vorinformation bzw. einer Vor-Exposition und bestimmen den Erwartungshorizont des Zuschauers.³⁰ Auf der Ebene der Satzzusammenhänge und der textkonstitutiven, satzübergreifenden Bedeutungseinheiten sollen die semantischen und syntaktischen Eigenheiten der Sprache Witkiewicz' an der Art der Dialogführung in seinen Dramen untersucht werden.

In seiner Theorie der Reinen Form³¹ fordert Witkiewicz - und befindet sich damit weitgehend im Einklang mit den zeitgenössischen avantgardistischen Kunstauffassungen - die Autonomie der künstlerischen Mittel, ihre Unabhängigkeit von Zwängen einer mimetischen Darstellung. Für die Malerei bedeutet das ein Anordnen von Farben und Formen auf der Bildfläche aus einem subjektiven Formempfinden des Künstlers heraus und ohne Rücksicht auf die Erzeugung einer Illusion von Wirklichkeitstreue der dargestellten Gegenstände. Die Übertragung dieser Malerei-Theorie auf die Sprachkunst führte bei Witkiewicz zur Konzeption einer Wort- und Satzbedeutung, die, herausgelöst aus syntaktischen und referentiellen Bezügen, ein künstlerisches Eigengewicht besitzt. Der Signifikant löst beim Rezipienten Vorstellungen aus. Witkiewicz ging es darum, das Zustandekommen einer Referenz, eines Weltbezugs im Sinne von "Wiedererkennen" zu verhindern und dafür eine Reihe von flüchtigen, rasch wechselnden Assoziationen zu erzeugen, die einerseits nach formalen Gesichtspunkten (etwa in Form eines bestimmten Tempos oder Rhythmus durch die Geschwindigkeit des Wechsels und Wiederkehrens der gleichen Bilder) geordnet sind, und andererseits durch die Erwartung einer "sinnvollen" (d.h. eine dem Erwartungshorizont

³⁰Vgl. dazu z.B. Pfister, 1988: 68ff

³¹Vgl. Kapitel 2 in dieser Arbeit.

des Rezipienten entsprechenden) Lösung Spannung erzeugen. Nach Witkiewicz' theoretischen Ausführungen ist also im Hinblick auf die Deformation in der Bedeutungsschicht seiner Dramen eine bewußte Zerstörung der Sinnkontinuität des Textes und der referentiellen Sprachfunktion zu erwarten.

Der Lautschicht widmet Witkiewicz in seinen theoretischen Schriften wenig Aufmerksamkeit. Laute gehören für ihn - ähnlich wie die Töne in der Musik - zu den rein-formellen Elementen in der Kunst. Bei der Komposition eines Reine-Form-Werkes gilt es nun, Lauteffekte wie Assonanzen, Alliterationen, Reime etc. zu erzeugen, ohne Rücksicht auf grammatikalisch-syntaktische Syntagmen bzw. auf die Bildung von nachvollziehbaren Bedeutungsisotopien zu nehmen.

Fragt man nach den Deformationsmöglichkeiten der Lautschicht, so kann man natürlich nicht, wie im Falle der Bedeutungsschicht, daran die Frage nach der Lebenslogik, Wirklichkeitsnähe der sprachlichen Laute anknüpfen. Man muß eher davon ausgehen, daß die Deformation in der Lautschicht an dem phonetischen Erwartungshorizont in einer natürlichen Sprache ansetzen wird. Man könnte dabei an die Deformation der gesamten phonologischen Struktur denken, wie z.B. in den dadaistischen Lautgedichten, oder an ungewöhnliche Rekurrenzen einzelner Phoneme wie z.B. in Alliterationen, Assonanzen etc. Eine solche Problemstellung spielte eine große Rolle bei den Untersuchungen der russischen Formalisten der 20er Jahre und den nachfolgenden struktural-semiotischen Schulen zur "künstlerischen Sprache" als einem nach dem Prinzip der Verfremdung bzw. Abweichung von der "praktischen Sprache" entstandenen sekundären Sprachsystems.³²

Witkiewicz geht in seinen theoretischen Schriften auf diese Problematik nicht ein. In seinen Stücken dagegen findet man zwar interessante Lauteffekte, sie sind aber relativ selten und greifen niemals so radikal die phonologische Struktur der Sprache an wie die Experimente der Dadaisten oder der Futuristen.

Aus diesem Grund wird auch bei der nachfolgenden Dramenanalyse die Lautschicht nicht gesondert, sondern zusammen mit der Bedeutungsschicht untersucht. Auf eventuelle Lauteffekte, die einen ästhetischen Eigenwert auch außerhalb der semantischen Bezüge haben, wird im Laufe der Untersuchung hingewiesen.

³²Vgl. z.B.: Hansen-Löve, 1978; Link, 1985: 98-194.

3.1.1. TITEL

Der Titel hat die Funktion, durch gezielte Vorinformationen den Erwartungshorizont des Zuschauers oder des Lesers zu bestimmen.³³ Der Haupttitel erteilt dabei im allgemeinen die thematische Vorinformation in bezug auf die zu erwartenden Konflikte und Handlungsträger. Der Untertitel dagegen leistet die gattungsspezifische Information, die vom Zuschauer in Abhängigkeit von seiner Vertrautheit mit literarischen Konventionen aufgenommen wird und seine Erwartung hinsichtlich der Komposition (z.B. Akteinteilung, Handlungsverlauf) und des ästhetischen Grundtons (z.B. komisch, tragisch, tragikomisch) bestimmt. Gemäß der rhetorischen Tradition, daß ein Titel auf das thematische Zentrum des Textes verweist, sind beim Drama häufig titelgebend: Handlungsschemata, Teilereignisse, Personennamen, soziale Rollenbezeichnungen, Ortsangaben, Sentenzen etc.³⁴ Der Erwartungshorizont wird dabei geprägt durch eine symbolische Bezugnahme auf Vorgänge und Gegebenheiten der empirischen Wirklichkeit, z.B. soziale Rollen (Schiller: "Die Räuber"; Molière: "Der Bürger als Edelmann"; Shakespeare: "Der Widerspenstigen Zähmung"); auf historische Gestalten und Ereignisse (z.B. Büchner: "Dantons Tod"; Weiß: "Trotzki im Exil"); oder auf bekannte Mythen und literarische Stoffe: (z.B.: Goethe: "Iphigenie auf Tauris"; Aischylos: "Ödipus").

Die Deformation beim Dramentitel kann folglich an zwei Punkten ansetzen: erstens an der durch die literarische und rhetorische Tradition gebildeten Erwartungshaltung hinsichtlich der Beschaffenheit des Artefaktes und des ästhetischen Objektes und zweitens an der Sinnbildung durch Verweise auf Historisches, auf bekannte Mythen oder empirische Fakten. Eine gezielte Fehlinformation des Titels kann durch die Diskrepanz zwischen dem tatsächlich Dargestellten und dem durch den Titel hervorgerufenen Kontext Ironie erzeugen. Dementsprechende Verfahren werden häufig im Theater des Absurden angewandt, z.B. indem mit der Gattungserwartung der Komödie gespielt wird oder die titelgebende Person im Stück gar nicht auftritt (z.B. Ionesco: "Die kahle Sängerin"). Die andere Möglichkeit der Deforma-

³³Zur Funktion des Titels im Drama vgl.: Pfister, 1988: 68ff und Danek, 1972.

³⁴Vgl. Asmuth, 1984: 20.

tion besteht darin, den Informationswert des Titels überhaupt zu zerstören, indem schon auf der Ebene der Bedeutungseinheiten die Entstehung einer zusammenhängenden Äußerung verhindert wird. Letzteres Verfahren trifft besonders auf Witkiewicz' Stücke zu.

3.1.1.1. HAUPTTITEL

Entgegen der traditionell stark informativen Funktion des Titels ist die Bedeutung der Dramentitel bei Witkiewicz auffallend unbestimmt und sogar rätselhaft. Um diese Wirkung hervorzurufen, wird häufig eine *semantische Binäropposition* innerhalb eines Wortes oder einer Wortgruppe gebildet. Ein gutes Beispiel für dieses Verfahren ist der Titel "Maciej Korbowa i Bellatrix". In jedem Namen der Titelhelden sind die zwei oppositionellen semantischen Merkmale 'männlich' und 'weiblich' vereinigt, wodurch eine starke Verfremdung des Signifikats erreicht wird. So ist das Wort "Maciej" ein männlicher Vorname, während der Nachname "Korbowa" durch die Endung "-a" weibliches Geschlecht signalisiert. Ähnliches findet auch in dem Vornamen Bellatrix statt. Das semantische Merkmal 'weiblich' wird durch das Morphem 'bella' und die Klangähnlichkeit mit dem bekannten Vornamen "Beatrix" konnotiert, dem Merkmal 'männlich' dagegen entspricht der konsonantischer Auslaut. Diese semantische Opposition kehrt auch in der gegenständlichen Schicht wieder: Bellatrix ist ein hermaphroditisches Wesen, das im Verlaufe des Dramas ständig sein Geschlecht wechselt.

Auch der Titel "Metafizyka dwugłowego cielęcia" (dt.: Die Metaphysik des zweiköpfigen Kalbes) wird von einer Binäropposition getragen: das Wort "Metaphysik" evoziert die Vorstellung von 'geistig', 'beseelt'; demgegenüber steht das semantische Merkmal 'tierisch', 'unbeseelt', das von dem Wort "Kalb" hervorgerufen wird.

Die semantische Binäropposition hat eine große sprachästhetische Kraft, die in der traditionellen Rhetorik bekannt war und häufig eingesetzt wurde: das Oxymoron, dem sie zugrunde liegt, gehört zu den beliebtesten rhetorischen Figuren. Ihre Wirkung beruht wohl auf der Spannung, welche die beiden gegensätzlichen semantischen Merkmale auslösen, und die die Rezipientenaktivität anregt. Doch im Hinblick auf den Informationswert, der von einem Dramentitel traditionsgemäß erwartet wird, stellt sich der Effekt der Verfremdung ein: die Aussage bleibt unbestimmt und besteht höchstens in dem indirekten Verweis auf einen "unrealistischen" Inhalt des Stückes.

Die Wirkung der Unbestimmtheit und Rätselhaftigkeit im Titel erzeugt auch die Verwendung von *Pronomina* (z.B. "Oni", dt.: Die da) bzw. *Abstrakta*

z.B. in "Niepodległość trójkątów" (dt.: Die Unabhängigkeit der Dreiecke) oder "Metafizyka` dwugłowego cielęcia" (dt.: Die Metaphysik des zweiköpfigen Kalbes).

Ähnlich wie die Binäroppositionen sind Abstrakta und Pronomina sprachliche Erscheinungen, deren formal-ästhetische Wirkung Witkiewicz in seiner Sprachtheorie analysiert.³⁵ Danach beruht der künstlerische Wert dieser Begriffe auf ihrem relativ hohen Grad an "innerer Spannung" (*BW*, 91), die von dem Umfang der assoziierten Vorstellungen herrührt und im Moment der Sinnzuweisung, d.h. der Herstellung des Weltbezugs, sich auflöst. Diese bewußte Anwendung theoretischer Erkenntnisse in der dramatischen Praxis soll hier als Gegenargument für die weit verbreitete Meinung angeführt werden, "Witkacys Dramen seien aus Lust und Schabernack entstanden und aus der Laune des Augenblicks hingeschrieben".³⁶

Als eine deutliche ironische Anspielung auf die informative Funktion des Dramentitels wären "Bezimienne dzieło" (dt.: Das namenlose Werk) und "Dramat nie rozpoznany" (dt.: Das nicht erkannte Drama)³⁷ zu bezeichnen.

Einen direkten Hinweis auf den "unrealistischen" Inhalt des Dramas scheinen Titel zu geben, die aus *wirklichkeitsfernen Namen der Hauptfiguren* bestehen. Die Figurennamen sind bei Witkiewicz im allgemeinen phantasievolle Neologismen, die keinen Weltbezug erlauben: dem Rezipienten werden weder Hinweise auf Stände- oder Milieuzugehörigkeit noch auf individuelle, menschliche Charaktere gegeben.³⁸ Als Beispiel wäre hier insbesondere der Titel "Tumor Mózgowicz" (dt.: etwa: Tumor Hirnmann) zu nennen. Der Neologismus entspricht der Wortbildungskonvention bei Personennamen: der konsonantische Auslaut des Vornamens und die Endung "-owicz" suggerieren einen männlichen Personennamen. Ein witziger, doch an jeglicher Lebenslogik vorbeigehender Effekt entsteht durch die Rekurrenz des semantischen Merkmals 'Hirn' (poln.: mózg) in dem Nachnamen "Mózgowicz" und in dem

³⁵Sie entsprechen wahrscheinlich den "widersprüchlichen", "unbestimmten" und "abstrakten" Begriffen in Witkiewicz' "Theorie der Begriffe". Vgl. dazu *BW*, 92f und Kapitel 2.2.1. in dieser Arbeit.

³⁶Kośny, 1989: 1. Dieses Vorurteil wird auch von W. Kośny in seiner Untersuchung zum Nebentext in Witkiewicz' Dramen widerlegt.

³⁷Nur in Fragmenten erhalten.

³⁸Zu Figurennamen vgl. Kapitel 3.1.2. in dieser Arbeit.

Vornamen "Tumor" (Gehirnkrankheit).

Eine interessante, doch nicht übersetzbare Wirkung hat auch der Name der Hauptheldin "Kurka Wodna" im gleichnamigen Drama, der wörtlich als "Das Wasserhuhn" übersetzt wird³⁹. Im Polnischen ist dieser Ausdruck aber auch - aufgrund der phonetischen Ähnlichkeit - ein Ersatzausdruck für das Wort "Kurwa" (dt. wörtlich: Hure), das häufig die Funktion eines Fluches erfüllt.

Schließlich seien hier noch Titel erwähnt, die sich auf andere literarische Werke beziehen und ihre Wirkung den vielfältigen Möglichkeiten der *Intertextualität* (*Parodie, Anspielung etc.*) verdanken. So könnte beispielsweise "W małym dworku" (dt.: Im kleinen Landhaus) eine Anspielung auf T. Tittners Stück "W małym domku" sein; "Nowe Wyzwolenie" (dt.: Neue Befreiung) auf St. Wyspiańskis "Wyzwolenie". "Janulka, córka Fizdejki" (dt.: Janulka, Tochter des Fizdejko) nimmt sowohl im Titel als auch im Handlungsort Bezug auf den in Polen im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert sehr populären Roman von Feliks Bernatowicz "Pojata, córka Lezdejki, albo Litwini w XIV wieku"⁴⁰.

Ein auffallend großer Teil von Witkiewicz' Dramen hat ausladende *Doppeltitel*, die an barocke Tradition erinnern (z.B. Gryphius: "Cardenio und Celine oder Unglücklich Verliebte"; "Catharina von Georgien oder Bewehrete Beständigkeit"). Der barocke Doppeltitel bestand im allgemeinen aus dem Namen der Hauptfigur und der gedanklichen Quintessenz des Dramas - es wurden darin also die beiden von Harsdörffer formulierten Forderungen verbunden, die dem Rezipienten eine rasche Orientierung ermöglichen: "Den Namen deß Trauerspiels sol man hernemen von der Hauptperson, oder auch von der Lehre auf welche alles gerichtet seyn sol."⁴¹

Witkiewicz greift parodierend diese Tradition auf: seine Doppeltitel entsprechen der barocken Tradition in ihrer äußeren Form, jedoch nicht, wie

³⁹Z.B. von Kunstmann. Frankfurt a.M. 1965.

⁴⁰Dt.: Pojata, Tochter des Lezdejko, oder die Litauer im 14. Jahrhundert. Der 1826 erschienene historische Abenteuerroman à la W. Scott erfuhr bis 1898 acht Auflagen.

⁴¹Harsdörffer, G.Ph.: Poetischer Trichter, 1648-53, Nachdruck 1969, Teil 2, S. 80. Zitiert nach Asmuth, 1984: 22.

die nachfolgenden Beispiele zeigen werden, in der informativen, sinnstiftenden Funktion. Der Sinn dieser Kleintexte wird durch *semantische Binäroptionen* oder durch bewußt herbeigeführte *Sinndiskontinuität* zerstört.

Eines der ersten Dramen Witkiewicz' mit einem Doppeltitel ist das Stück "Mister Price, czyli Bzik tropikalny" (dt.: Mister Price oder Der Tropenkoller). Der sprechender Name "Mister Price" evoziert die semantischen Merkmale 'Geld' resp. 'Handel' und 'englisch'. Durch das kontextuelle Merkmal 'tropisch' wird die Bedeutung 'englische Kolonialherrschaft' resp. '-handel' hervorgerufen, die tatsächlich mit Ort und Handlung des Drama übereinstimmt. Doch die vor dem Hintergrund von historischen Wissen konnotierte Sinneinheit (etwa die Erwartung von Konflikten um Geld und Kolonialherrschaft) wird durch den zweiten Teil des Titels "Der Tropenkoller" erschüttert - in bezug auf die traditionsgemäß erwartete Lehre oder das Thema des Drama bleibt die Aussage des Titels unzusammenhängend. Der Absicht, das Wort "Koller" im Sinne einer selbstironischen Gattungsbezeichnung auf das Drama selber zu beziehen, beugt der Autor im Vorwort vor. Darin erklärt er in grotesk-ernsthafte Weise, daß der Tropenkoller eine bekannte Krankheit ist, die man entweder für eine Lüge hält ("erfunden von sadistischen Kolonial-Europäern, um ihre Verbrechen an farbigen Menschen zu entschuldigen" oder als eine Art Paranoia betrachtet, die "unter dem Einfluß wahnsinniger Temperatur, <...> scharfer Speisen, des Alkohols und des ständigen Anblicks nackter, schwarzer Körper" (*Werke, IV: 277*) entsteht. Letzterer Meinung schließt sich auch der Autor an. Durch das Vorwort wird der Rezipient motiviert, den "Tropenkoller" auf die Schicht der Gegenständlichkeiten zu beziehen: der Titel dehnt den Assoziationsraum aus, seine Aussage bleibt unzusammenhängend.

Eine ähnliche Funktion hat auch der zweite Teil des Doppeltitels "Gyubal Wahazar, czyli Na przetęczach bezsensu" (dt.: Gyubal Wahazar oder Auf den Paßhöhen des Unsinn). Der Name "Gyubal Wahazar" ist ein Neologismus, der jedoch unschwer auf dem Hintergrund der Titelgebungstradition als Personenname und aufgrund der konsonantischen Endungen als männlicher Personenname erkannt wird. Gyubal Wahazar ist der Hauptheld des Dramas und ein übermächtiger Tyrann, worauf auch - nach einer Interpretation von D.C. Gerould - sein Name hindeutet: der Nachname "Wahazar" erinnert an "We-

sir", der Vorname "Gyubal" an den biblischen "Jubal" (im Buch Genesis der Erfinder von Musikinstrumenten) oder an den ungarischen Vornamen "Gyula" (Julius). All diese semantischen Merkmale assoziieren einen exotisch-östlichen übermächtigen Alleinherrscher⁴², und diesbezügliche Erwartungen werden im Drama auch bestätigt. Doch ähnlich wie in "Mister Price oder der Tropenkoller" erweitert der zweite Teil des Titels "Auf den Paßhöhen des Unsinn" den Assoziationsspielraum des Rezipienten und legt statt der Erwartung traditioneller Konflikte zwischen Macht und Moral ein groteskes pathologisches Thema nahe. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch das vorangestellte Motto, das Nietzsche-Zitat: "Es ist doch teuer zu Macht zu kommen - Die Macht verdummt. <Deutsch im Original>".

Ein Zusammenhang deutet sich ironischerweise auf der funktionalen Ebene an: Im Titel kommt die Deformation der Bedeutungseinheiten dadurch zustande, daß dem Rezipienten der Bezug auf literarische Tradition oder auf sein Weltwissen bei Bildung von Sinneinheiten verbaut wird. Dieses Deformationsprinzip bleibt auch für die anderen Schichten des Werkes strukturbildend und stimmt somit indirekt mit der "Aussage" des Dramas überein.

Ein von vornherein sehr rätselhaft anmutender Titel ist: "Małwa, czyli Hyrkaniczny światopogląd" (dt.: Der Tintenfisch oder die Hyrkanische Weltanschauung). Das Adjektiv "Hyrkanisch" assoziiert das Lexem "Hyrkanien" - nach "Meyers Lexikon" eine historische Landschaft am südöstlichen Ufer des Kaspischen Meeres - oder "Hyrkanos", den Namen jüdischer Hohenpriester. Werkimmanent bezieht sich das Adjektiv auf eine der Dramenfiguren: Hyrkan IV - König von Hyrkanien (poln.: król Hyrkanii). In schon bekannter Weise wird dem aussagekräftigen Ausdruck: "Hyrkanische Weltanschauung" der Sinn entzogen, nämlich durch die vorangehende Gleichsetzung mit dem Lexem "Tintenfisch", der auf den ersten Blick keine gemeinsamen semantischen Merkmale mit dem Ausdruck "hyrkanische Weltanschauung" hat. Eine verborgene Bedeutung kann in diesen Titel hineingelegt werden durch Konstruktion eines geeigneten Referenzrahmens aus den Kontexten, in denen das Wort "małwa" von Witkiewicz verwendet wird. Wie D.C. Gerould hinweist, betont Witkiewicz folgende Bedeutungseinheiten des Wortes "Tintenfisch": hartnäckig, Lebenssäfte aussaugend, festklebend, weich, zerstö-

⁴²Vgl. Gerould, 1981b: 210.

rerisch. Das Wort kommt in Vergleichen mit Kapital, Liebe, dämonischen Frauen vor.⁴³ Vor diesem Hintergrund wirkt der Titel aussagekräftig, indem er Informationen über die Weltanschauung des Haupthelden gibt. Doch in Anbetracht der literarischen Theorie und Praxis Witkiewicz' erscheint das Vorgehen, die vermeintliche "versteckte" Bedeutung aus der hermetischen "Privatsprache" des Autors erschließen zu wollen, als fragwürdig.

Der erste Teil des Titels "Nadobnisie i koczkodany, czyli zielona pigułka" wirkt ungewöhnlich, aber semantisch nachvollziehbar. Der Neologismus "nadobnisie" wird von dem Adjektiv "nadobny" (schön, anmutig) durch die Femininum- Plural-Endung "-isie" gebildet und kann soviel wie "die Schönen" oder "die Anmutigen" bedeuten. Für das Lexem "koczkodan" (dt.: "Meerkatze") ist im Polnischen die übertragene Bedeutung "Vogelscheuche", "häßliche Frau" fest verankert. Während also der erste Teil des Titels durch die Opposition "die Schönen" und "die Häßlichen" oder treffender übersetzt: "Die Grazien und die Vogelscheuchen"⁴⁴ Rückschlüsse auf die möglichen Dramenkonflikte und die Handlungsträger evoziert und damit die traditionelle Funktion des Titels auszuführen scheint, wird durch den zweiten Teil des Titels: "Die grüne Pille", der keine gemeinsamen semantischen Merkmale mit dem ersten Teil aufweist, der Zusammenhang der Gesamtaussage wieder aufgehoben.

In dem Titel: "Wariat i zakonnica, czyli nie ma złego, co by na jeszcze gorsze nie wyszło" ("Narr und Nonne oder es gibt nichts Schlimmes, was sich nicht zum Schlimmeren wenden würde") sind traditionsgemäß die Hauptfiguren titelgebend. Eine Opposition auf der semantischen Ebene fällt auf, wenn man die Etymologie der beiden Worte berücksichtigt. Die polnische Vokabel "Wariat" (dt.: Verrückter) wird von der lateinischen Wurzel "varia-" mit der Bedeutung "verschieden", "abweichend" (z.B. in "variantia", "varietas") gebildet. Das Wort "zakonnica" (dt.: "Nonne") kommt von "zakon" - im heutigen Polnisch in der Bedeutung "der Orden", im Altkirchenslavischen, Altpolnischen und im heutigen Russischen in der Bedeutung "Gesetz", "Regel". Daher liefert der Titel nicht nur Informationen über die Hauptfiguren, sondern assoziiert auch durch die für einen Slaven

⁴³Ebd.: 258.

⁴⁴L. Niesielska übersetzt: "Nixen und Hexen oder die Grüne Pille". (Wien 1974).

leicht spürbare semantische Opposition zwischen "Gesetz" und "Anarchie" den dramatischen Konflikt - eine thematische Erwartung, die in Witkacys Stil im Stück freilich nicht erfüllt wird. Der zweite Teil des Titels ist eine deutliche Parodie auf die Tradition literarischer Titel: die Sentenz "Es gibt nichts Schlimmes, was sich nicht zum Schlimmeren wenden würde" ist eine ironische Verkehrung des bekannten polnischen Sprichwortes: "Es gibt nichts Schlimmes, was sich nicht zum Guten wenden würde". Will man, der literarischen Konvention entsprechend, die Titelsentenz als Interpretationshilfe nehmen und das Schicksal des Helden als eine Wendung zum Schlimmeren verstehen,⁴⁵ so entsteht vielschichtige Ironie: der Lebensweg des Künstlers Walpurg führt vom Aufenthalt im Irrenhaus über Selbstmord und anschließende Auferstehung in die Aufnahme in die bürgerliche Gesellschaft und damit konsequenterweise in gesellschaftliche Abhängigkeiten und Selbstvermarktung. Eine Wendung, die je nach Standort des Rezipienten als eine Wendung zum Guten - im Sinne der ursprünglichen Form des Sprichwortes, oder eben - und das dürfte der Autorintention eher entsprechen - als eine Wendung zum Schlimmeren verstanden werden könnte.

Auch das letzte Drama der Schaffensphase in den 20er Jahren trägt einen Doppeltitel: "Sonata Belzebuba, czyli Prawdziwe zdarzenie w Mordowarze" (Die Belzebubsonate oder Ein wahrer Vorfall in Mordowar"). Auffallend ist hier die Binäroposition zwischen den semantischen Merkmalen 'realistisch' ("ein wahrer Vorfall") und 'unrealistisch' ("Belzebub"). Ähnliches ist auch in Ortsangabe "w Mordowarze" zu bemerken. Der "unrealistische" Ortsname "Mordowar" ist ein Neologismus und setzt sich zusammen aus dem Wort "mordo" und "war" (poln.: Sud, kochendes Wasser, "wrzeć" - kochen, brodeln). Die urslavische Wurzel "wir" tritt bei der Wortbildung in den meisten slavischen Sprachen in der Bedeutung von kochen, brodeln auf. In der Bedeutung "Quelle" (var) ist sie im Tschechischen auch Ortsnamenbildend, z.B. Karlovy Vary (Karlsbad)⁴⁶ - eine Analogie, die die groteske Wirkung des Neologismus Mordowar (etwa Mordosud, Mordobad) ahnen läßt.

Zusammenfassend kann man feststellen, daß die Doppeltitel bei Witkiewicz auf zweifache Weise ihre deformative Funktion ausüben. Zum einen parodie-

⁴⁵Vgl. die Interpretation von Kośny, 1989: 10.

⁴⁶Vgl.: Brückner, 1974: 633.

ren sie die Titelgebung des Barocks - in diesem Fall kann man also von einer bewußten Deformation der literarischen Konventionen sprechen. Gleichzeitig aber bieten sie durch ihre zweiteilige Form ein geeignetes Mittel zur Deformation von Sinneinheiten im Sinne der Theorie der Reinen Form. Dabei wird insbesondere durch Bildung von semantischen Binäroptionen und durch Verbindung von Ausdrücken, die keine gemeinsamen semantischen Merkmale besitzen, eine zusammenhängende Bedeutungsstruktur des Textes zerstört und dafür ironische, groteske oder komische Effekte hervorgerufen. Durch die Deformation der referentiellen Funktion des Titels wird der am naturalistischen oder symbolistischen Drama gebildete Erwartungshorizont des zeitgenössischen Rezipienten enttäuscht und der Effekt der Verfremdung hervorgerufen. Der Titel verliert jedoch nicht völlig seine medienpezifische Funktion der Vorinformation. Allerdings kommt sie nicht durch die sprachliche Sinnaussage zustande, sondern durch eine atmosphärische Einstimmung auf die Struktur des Ganzen mittels ästhetischer Effekte: die referentielle Sprachfunktion tritt hier zugunsten der phatischen und appellativen zurück.

3.1.1.2. UNTERTITEL

Die Deformation im Untertitel bezieht sich hauptsächlich auf den durch Vertrautheit mit literarischen Konventionen gebildeten Erwartungshorizont des Rezipienten hinsichtlich der Akteinteilung und des Spannungsverlaufs des Dramas. Einige von Witkiewicz' Stücken folgen der literarischen Tradition und geben im Untertitel sachliche Gattungsinformationen an, z.B. : "Drama in drei Akten" (*P*); "Stück in drei Akten" (*WMD*); "Tragödie in fünf Akten mit Prolog" (*MKIB*). Doch vor allem in den späteren Stücken werden durch zusätzliche Attribute zur Genrebezeichnung Hinweise auf den Ton und Stil des Stückes gegeben, wodurch recht *ungewöhnliche, groteske Benennungen* entstehen: "Cztery akty dość przykrego koszmaru" (dt.: Vier Akte eines ziemlich peinlichen Alptraums) (*BD*); "Nieeuklidesowy dramat w czterech aktach" (dt.: Nichteuklidisches Drama in vier Akten) (*GW*); "Tragedia sferyczna w trzech aktach" (dt.: Sphärische Tragödie in drei Akten) (*KW*); "Niesmaczna sztuka w dwóch aktach z epilogiem" (dt.: Geschmackloses Stück in zwei Akten mit Epilog) (*Matka*); "Sztuka bez tezy w dwóch aktach z epilogiem" (dt.: Stück ohne These mit einem Epilog) (*SL*); "Naukowa sztuka ze 'śpiewkami' w trzech aktach" (dt.: Wissenschaftliches Stück mit 'Liedchen' in drei Akten) (*Sz*).

Häufig wird mit der Gattungsbezeichnung ein *ironisches Spiel mit den durch die literarische Tradition gebildeten Erwartungen des Rezipienten* getrieben: so z.B. in "Dramat w dwóch i pół aktach" (dt.: Drama in zweieinhalb Akten) (*Oni*) - wobei der "halbe Akt" am Anfang des Stückes steht und über ein Drittel seines Inhalts ausmacht. Ähnliches geschieht auch, wenn Witkiewicz von einer "Komödie mit" (*NiK*) und einem "Drama ohne Leichen" spricht (*JMKW*), oder in selbstironischer Anspielung an seine "Theorie der Reinen Form" das Stück "Panna Tutli-Putli"⁴⁷ als ein "Libretto do operetki w trzech aktach w czystawej formie" (dt.: Operettenlibretto in drei Akten in *reiner Form*) bezeichnet.

Die Deformation in den Untertiteln spielt sich also auf der intertextuellen Ebene der Parodie und anderer Mittel der literarischen Verfremdung ab. Der Verfremdungseffekt erscheint primär als Folge von Enttäuschung

⁴⁷Nur in Fragmenten erhalten.

einer literarisch-kulturell gebildeten Normerwartung. Anders als beim Haupttitel spielt die Destruktion referentieller Leistungen der Sprache beim Untertitel eine sekundäre Rolle.

3.1.1.3. MOTTO UND WIDMUNG

In einem großen Teil seiner Dramen verwendet Witkiewicz Motti und Widmungen.⁴⁸ Dieser Nebentext gehört zwar nicht direkt zum Titel, ist aber, schon rein optisch auf dem Titelblatt, eng mit ihm verbunden. *Die thematischen und stilistischen Analogien zwischen Titel, Motto und Widmung* in Witkiewicz' Dramen sprechen eigentlich dafür, die ganze Titelseite als einen zusammenhängenden Text zu betrachten⁴⁹.

Der Bezug der Motti zum Stück und zum Titel ist häufig thematischer Art: das Motto spielt auf Elemente der Fabel oder auf die Figuren an (SL, BD). Beispielsweise basiert die Fabel des Dramas "Verrückte Lokomotive" (SL) auf einer üblichen "Dreiecksgeschichte": der Lokomotivführer begehrt die Verlobte des Heizers. Die beiden Männer beschließen, eine Art "Gottesgericht" auszuführen: sie wollen die Lokomotive zur Höchstgeschwindigkeit anheizen und bis zum Zusammenstoß mit einem entgegenkommenden Zug rasen. Die beiden Motti spielen auf ironische Weise auf Handlungsort und Konflikt des Dramas an:

"'No more run'. Billy Buns in 'Treasure Island' RLS"
und

"Aus den Geboten für Lokomotivführer: '6. Frauen sollten sich von Maschinen fernhalten; auf keinen Fall sollten sie mit auf die Lokomotive genommen werden.' (Aus: 'Handbuch für rasende Lokomotivführer')". (*Werke, V: 279*)

Neben solchen inhaltlichen Anspielungen erfüllt das Motto die traditionelle Funktion einer Interpretationshilfe im Hinblick auf die "Lehre" des Stückes oder die moralische Bewertung der Figuren (z. B. in *GW. M. SB*). Auch in diesem Fall werden durch den hyperbolischen und verzerrten Charakter dieser Bezüge groteske Effekte erzeugt. In dem Stück "Gyubal Waha-zar" z. B. spielt das Motto, ein vermeintliches Nietzsche-Zitat, auf den Titelhelden, einen pathologischen Tyrannen an: "Es ist doch teuer zu Macht zu kommen - Die Macht verdummt." (*Werke, IV: 587*)

⁴⁸Vgl. Kośny, 1989: 11f und die tabellarische Aufstellung S. 17.

⁴⁹Darauf weist auch Kośny (1989: 11) hin.

Die Widmung eines Werkes liegt konventionell schon außerhalb der literarischen Fiktion und ist daher im allgemeinen nur unter biographischem Aspekt interessant. Die meisten Dramen widmet Witkiewicz seinen Freunden und Bekannten, z.B. B. Malinowski, L. Chwistek, u.a. In einigen Fällen durchbricht er auch diese Konvention, indem er eine Beziehung zwischen dem Titel, der Fabel des Dramas und der Widmung herstellt. "Narr und Nonne" z.B. wird gewidmet: "allen Verrückten der Welt (y compris anderen Planeten unseres Systems und ebenso Planeten anderer Sonnen der Milchstraße) und Jan Mieczysławski". Das Drama "W małym dworku", dessen Hauptfigur das Gespenst einer zu Lebzeiten leicht nymphomanischen Mutter ist, wird ironischerweise "der Mutter" gewidmet. Ähnlich wie beim Verhältnis zwischen Titel und Motto fällt auch hier der *groteske und ironische Stil dieser Beziehungen* auf.

3.1.2. FIGURENNAMEN

Die Möglichkeiten der Figurendarstellung im Drama sind aus medien-spezifischen Gründen reduziert: die Abwesenheit eines Erzählers¹ führt dazu, daß die Charakter- und Bewußtseinsqualitäten der Figuren hauptsächlich über deren perspektivisch und situativ gebundenen Äußerungen vermittelt werden. Die psychologische und emotionelle Disposition der Figuren, der "Innenraum" ihres Bewußtsein und ihres Verstandes können nicht beliebig breit entfaltet werden. M. Pfister spricht in diesem Zusammenhang von dem "stärkeren Fragmentcharakter einer dramatischen Figur gegenüber einer Figur in einem Roman"². Man könnte in Anlehnung an R. Ingarden ergänzend einwenden, daß die Figuren in einem epischen Werk nur in Form von sprachlich "entworfenen bloß intentionalen Sachverhalte<n> und <den> schematisierten paratgehaltenen Ansichten"³ existieren, während die Figuren in einem aufgeführten Drama in concreto bestimmt werden, nachdem die Konkretisation durch die vorhergehende Regiearbeit erfolgt ist und durch die darstellerische Leistung der Schauspieler aktualisiert wird. Das Fragmentarische der dramatischen Figur besteht eigentlich nur für den lesenden Rezipienten und ergibt sich aus der gattungsspezifischen Ausrichtung auf die Aufführung und aus der Mitautorschaft der Schauspieler und des Regisseurs. Doch gerade das gelesene Drama ist ja vorwiegend Gegenstand literaturwissenschaftlicher Arbeiten.

Die Begrenztheit der Informationen zur Figurencharakterisierung im Haupttext⁴ begründet den relativ hohen informativen Wert der Bedeutungseinheiten im Nebentext und insbesondere im Personenverzeichnis, das ähnlich wie der Titel die Funktion einer Vorexposition leistet. Der Nebentext nimmt, zumindest beim gelesenen Drama, die Funktion des auktorialen Erzählers

¹ Um einer gattungstypischen Betrachtung willen soll an dieser Stelle von den neueren Experimenten mit epischen und lyrischen Formen im modernen Drama abgesehen werden.

² Pfister, 1988: 222.

³ Ingarden, 1972: 341.

⁴ Die Begriffe Haupttext (für Figurendialog) und Nebentext (für Regieanweisungen), die R. Ingarden geprägt hatte (1972: 220), haben sich inzwischen in dramentheoretischen Arbeiten allgemein durchgesetzt, obwohl gegen die ihnen beiwohnende Wertung häufig Vorbehalte erhoben werden. (Vgl. Hübler, 1973: 43f; Pfister, 1988: 35.)

ein⁵. In Witkiewicz' Dramen geht er⁶ übrigens in seinem Umfang, Inhalt und Stil häufig über die Funktion reiner Spiel- und Regieanweisungen hinaus.⁷ Im folgenden sollen die Deformationsmöglichkeiten und -verfahren im Nebentext, und zwar bei den Figurennamen in Personenverzeichnissen von Witkiewicz' Stücken untersucht werden.

M. Pfister versteht unter "Figurenkonzeption das anthropologische Modell, das der dramatischen Figur zugrunde liegt, und die Konventionen seiner Fiktionalisierung und unter Figurencharakterisierung die formalen Techniken der Informationsvergabe, mit denen die dramatische Figur präsentiert wird."⁸ Dem "anthropologischen Modell", das wohl gleichbedeutend mit den "lebenslogischen Elementen" in Witkacys Terminologie ist, liegt ein bestimmtes Wissen um soziale und menschlich-organische Normen zugrunde, das dazu führt, daß der Rezipient bei der Konkretisation der sprachlichen Bedeutung und beim Entwerfen fiktiver Figuren auf empirische Personen zurückgreift. Das "anthropologische Modell" und die Konventionen seiner Fiktionalisierung und Ästhetisierung bilden also den Erwartungshorizont des Rezipienten in bezug auf die Konzeption der dramatischen Figuren. An diesen beiden Punkten wird wohl auch die von Witkiewicz theoretisch formulierte Deformation der Lebenslogik ansetzen.

Bei der auktorialen Figurencharakterisierung durch Namen unterscheidet M. Pfister zwischen expliziten - sog. "sprechende Namen" - und impliziten Verfahren - sog. "charakterisierende Namen", d.h. Namen, die den realen Konventionen der Namensgebung entsprechen und gleichzeitig indirekt die Figur charakterisieren, (z.B. der intrigante Sekretär Wurm aus Schillers "Kabale und Liebe")⁹.

Die "sprechenden Namen", deren Tradition bis in die antiken Komödien

⁵ Vgl. dazu: Pfister, 1988: 262ff.

⁶ Vgl. dazu: Kośny, 1988 und 1989.

⁷ Die Verstärkung der epischen Momente durch Ausdehnung des außerdialogischen Textes - der Name Nebentext scheint hier nicht mehr gerechtfertigt - ist eine typische Eigenschaft des modernen Dramas, angefangen bei den ausführlichen Orts- und Personenbeschreibungen im naturalistischen Drama bis hin zu den Stücken von S. Beckett und P. Handke, in denen der "Haupttext", der Figurendialog, völlig entfällt.

⁸ Pfister, 1988: 240.

⁹ Vgl. Pfister, 1988: 263.

reicht, haben nach M. Pfister die Funktion, "ein auktoriales Bewertungssignal <zu setzen: Namen wie z.B.> Witwouds ('Hätte-gerne-Witz') und Petulants ('Mutwillig-Launenhaft')"¹⁰ legen noch vor dem ersten Auftritt die Bewertungsperspektive der Rezipienten fest.

Eine weitere Funktion der "sprechenden Namen" besteht in der Auskunft über typische Charakter- und Standesmerkmale. H. Kunstmann¹¹ weist in diesem Zusammenhang darauf hin, daß die avantgardistische Namensgebung sich als Gegenbewegung zum Naturalismus entwickelte: während der Realismus und der Naturalismus das Auffällige und Typische vermieden und zum individuellen Wesen der Figur passende Namen gebraucht hätten, greife die Avantgarde - natürlich in abgewandelter Form - die antike Tradition der "sprechenden Namen" wieder auf.

Als eine dritte Funktion wäre noch der Hinweis auf die Figurenkonstellation zu nennen. Durch phonologische oder semantische Entsprechungen innerhalb der Figurennamen werden dem Rezipienten schon bei der Lektüre des Personenverzeichnisses die Zusammensetzung der Konfliktgruppen suggeriert.

Zusammenfassend kann man feststellen, daß der Erwartungshorizont des Rezipienten, und damit auch der Gegenstand der Deformation, in bezug auf Figurennamen vom "anthropologischen Modell", d.h. von einem bestimmten Weltwissen um soziale und menschliche Normen und von literarischen Konventionen ihrer Fiktionalisierung und Ästhetisierung gebildet wird. Letzteres bedeutet für den Rezipienten, und insbesondere für den am klassischen bzw. naturalistischen Drama geschulten Zeitgenossen Witkiewicz', daß in bezug auf die "sprechenden Namen" Informationen über auktoriale Wertungen, typische Charakter- und Bewußtseinsmerkmale sowie Konstellationen von Figuren erwartet werden.

Die originellen "sprechenden Namen" in Witkiewicz' Dramen haben immer wieder das Interesse der Forschung auf sich gelenkt. Die Namengebung wurde dabei hauptsächlich unter etymologischen und lexikalischen Gesichtspunkten

¹⁰Pfister, 1988: 94.

¹¹Kunstmann, 1965: 383f.

punkten untersucht. So weist M. Nowotna-Szybistowa¹² nach, daß Witkacy sprachliches Material aus einer Vielzahl von Sprachen (Polnisch, Russisch, Englisch, Deutsch, Französisch, Italienisch, Spanisch, Ungarisch, Altgriechisch, Latein u.a.) spielerisch zu Phantasienamen zusammenfügte. Dieses Zusammenfügen blieb aber stets im Rahmen der morphologischen Normen des Polnischen, und der semantische Wert der Neologismen ist meistens transparent. H. Kunstmann differenziert Witkiewicz' Gestaltungsweisen der Figurennamen in: makkaronische, z.B. Halucyna Bleichertowa (*Oni*); etymologische, z.B. Chraposkrzecki (*KW*) - von chrapać (dt.: schnarchen) und skrzeczeć (dt.: kreischen); Effekte, die auf dem "Unterschied zwischen Schrift und Sprache, zwischen Optik und Akustik aufbauen", z.B. Sajetan Tempe (*Sz*) - von tępy, (dt. stumpf); und exotisch klingende, doch nicht authentisch exotische Namen: z.B. Radza Patakulo, Książę (dt.: Fürst) Tengah (*TM*), Yabawa (*NT*)¹³.

Im folgenden sollen die "sprechenden Namen" in Witkiewicz' Dramen weniger unter lexikalischen und morphologischen Aspekten¹⁴ als im Hinblick auf ihre Wirkung und Funktion im Werkganzen untersucht werden.

In Witkacys Personenverzeichnissen werden *die epischen Momente und der ästhetische Eigenwert dieses Nebentextes* besonders deutlich. Die Figurenbeschreibungen muten wie Parodien auf die genauen Personenangaben im naturalistischen Drama an. Sie sind auf eine ironische Weise ausführlich und genau: es werden pedantisch präzise Details angegeben über Farbgebung, Kleidung, Körpergröße, Haar- und Augenfarbe, Alter, Mimik, Gestik, Gesichtsausdruck, bei weiblichen Figuren meistens auch deren Wirkungsweise auf das andere Geschlecht ("attraktiv", "dämonisch" etc.). Doch die übergerauerten Angaben gehen an der Funktion der Inszenierungsanweisung häufig vorbei und viele der mitgeteilten Details sind für die Kommunikationsstruktur unbedeutend, wie das folgende Beispiel aus dem Stück "Tumor Mózgowicz" zeigt:

"Lord Arthur Persville - vierter Sohn des Fürsten Osmond (der zukünftige Duke of Osmond, Marquis of Broken Hill, Viscount of Duris-

¹²Nowotny-Szybistowa, 1973.

¹³Kunstmann, 1965: 388ff.

¹⁴Zu dieser Problemstellung sei v.a. auf die Arbeit von M. Nowotny-Szybistowa, 1973 verwiesen.

deer, Master of Takoomba-Falls), der größte Dämon des Central and General Mathematical Office und der größte der nichtstrafbaren Verbrecher: der sogenannte 'King of Hells', König der Hölle und der Spielhölle - (Amphibolie des Plurals von Hell). 33 Jahre alt. Der mächtigste Geometriker auf der Erdkugel. Ein Schüler Hilberts. König der Mode. In einer Cutaway-Kombination mit Zylinder, ein Spazierstock in der Hand. Das Gesicht eines Jünglings von ungewöhnlicher Schönheit. Rasiert, schwarze Augen. Ein stark brünetter Typ, etwa zwischen einem echten Lord und einem Strafkolonie-Individuum. Distinguierte Bewegungen. Die Augen lachen nie, während die wunderschön geformten, vollen Lippen, eingesetzt in einem zarten, doch ungeheuer starken Kiefer, das Lächeln eines dreijährigen Mädchens haben. Außerdem ist das ein Mensch (falls man ihn überhaupt als Menschen bezeichnen kann), der die höllischste Eifersucht und den höllischsten Neid auf dem ganzen Globus auslöst."(*Werke, Iv: 232*).

Wie das Beispiel zeigt, gehen die Personenverzeichnisse in den Dramen von Witkiewicz über die Funktion reiner Inszenierungsanweisungen hinaus und bilden selbständige Prosastücke, die einen eigenen ästhetischen Wert besitzen. Ihre Funktion in bezug auf das Drama ist einstimmender, appellativer Art: die von den Wortbedeutungen ausgelösten Assoziationen entwerfen noch vor Beginn des Stückes oder im gelesenen Drama ein Pandämonium grotesk-absurder Gestalten und setzen damit einen bestimmten Erwartungshorizont beim Rezipienten fest.

Auch die originellen, phantasievollen *Figurennamen haben einen ausgesprochenen Lesecharakter*. Wie schon erwähnt, ergibt sich ihre groteske Wirkung häufig erst aus dem Unterschied zwischen Schrift und Aussprache. So erscheint der Name "Baron Vessanyi" (*MKtB*) in der Schrift als fremdsprachig, während er in der Aussprache an das polnische Wort "wieszany"¹⁵ erinnert. Der umgekehrte Fall tritt bei dem Namen des - laut Personenbeschreibung - amerikanischen Milliardärs "Oliphant Reedle" auf (*NiK*), der in der Schrift das polnische Wort "bydle" (dt.: Vieh) assoziiert - eine Wirkung, die bei einer amerikanischen Aussprache des Namens nicht zustandekommen würde. Ein weiterer Grund für den Lesecharakter des Personenverzeichnisses ist die Überlänge der Namen, die damit "gegen den Grundsatz der dialogischen Anwendbarkeit" verstoßen¹⁶. Der volle Name erscheint daher nur im Personenverzeichnis, im restlichen Nebentext und im Dialog

¹⁵Dt.: aufgehängter, gehenkter.

¹⁶Kunstmann, 1965: 386.

wird dann eine Abkürzung verwendet, z.B. Kontradmirał Maksym Grygoriewicz kniaź Bublikow-Tmutarakanskij (NT) wird im Stück selber als "admiral" bzw. "Eks-admiral" bezeichnet und von den Figuren mit der polnischen Anredeform "pan" oder mit der russischen "Maksym Grygoriewicz" angesprochen.

Der episch-auktoriale und hochinformativ Charakter der Personennamen rechtfertigt die eingehende Untersuchung von deren Bedeutungselementen. Als theoretische Grundlage sollen im weiteren die von R. Ingarden unterschiedenen Elemente der Wortbedeutung herangezogen werden:

1. der intentionale Richtungsfaktor,
2. der materiale Inhalt,
3. der formale Inhalt,
4. das Moment der existentialen Charakterisierung und manchmal auch
5. das Moment der existentialen Position.¹⁷

Besonders wichtig für diese Untersuchung ist Ingardens Differenzierung zwischen formalem und materialem Inhalt der Bedeutung¹⁸. Der materiale Inhalt bestimmt "die *qualitative* Beschaffenheit des Gegenstandes <...>, er "'weist' <...> dem intentionalen Gegenstande bestimmte materiale Merkmale 'zu' und 'schafft' ihn dadurch im Verein mit dem formalen Inhalt der nominalen Bedeutung."¹⁹ Der formale Inhalt übt dem Gegenstand gegenüber eine "*formende* Funktion" aus, indem er "das durch den materiellen Inhalt Bestimmte als eine formal bestimmte strukturierte Einheit, z.B. als ein 'Ding', eine 'Beschaffenheit von Etwas', ein 'Prozeß', ein 'Zustand' u. dgl. mehr behandelt".²⁰

Im folgenden soll der Beweis erbracht werden, daß *in Witkiewicz' Figurennamen bei einer starken Verfremdung des materiellen Inhalts der formale Inhalt die notwendigen kommunikativen Funktionen übernimmt.*

In den traditionellen "sprechenden Namen" werden mit Hilfe von deren ma-

¹⁷Ingarden, 1972: 62f.

¹⁸Ingardens Beobachtung entspricht übrigens der von L. Hjelmslev 30 Jahre später formulierten Unterscheidung zwischen Form und Substanz jeweils auf der Inhalts- und Ausdrucksebene der Sprache.

¹⁹Ebd.: 65 <Hervh. im Original>.

²⁰Ebd.: 69f. <Hervh. im Original>.

teriale Inhalt Informationen über typische Charakter- oder Standesmerkmale der Figuren erteilt. Vor dem Hintergrund des "anthropologischen Modells", d.h. durch Weltbezug, entwirft der Rezipient fiktive Figuren, die natürlich den empirischen Menschen ähneln. Bei Witkiewicz wird der materiale Inhalt stark verfremdet, so daß der Entwurf "lebenslogischer" Figuren unmöglich gemacht wird. Der formale Inhalt der Wortbedeutung kann aber vor dem Hintergrund literarisch-theatralischer Konventionen auf die Stellung der Figur in der Personenkonstellation und häufig auch auf die Struktur des dramatischen Konfliktes verweisen.

Diese Aussage soll an der Figurenkonstellation in dem Drama "Gyubal Wahazar, oder Auf den Paßhöhen des Unsinn" verdeutlicht werden. Die Fabel - sofern sie aus dem absurden Geschehen überhaupt zu abstrahieren ist - kann folgendermaßen wiedergegeben werden: der übermächtige Diktator Gyubal Wahazar will sein Volk auf dem Weg gewaltsamer Entindividualisierung und Automatisierung zur vermeintlichen Glückseligkeit in einer nivellierten Massengesellschaft führen. Er scheitert am Widerstand von mönchartigen Gruppen, die am Ende die Staatsgewalt übernehmen. Seine persönliche Stärke und Entschlossenheit werden aber auch durch seine väterlichen und sexuellen Gefühle zu einer zehnjährigen Kindfrau ausgehöhlt.

Die angedeuteten Konflikte und die Personenkonstellation spiegeln sich in dem formalen Inhalt der Figurennamen wieder. Gyubal Wahazar ist ein reiner Phantasienamen, der an seiner Form (konsonantische Endungen) als männlicher Name erkennbar ist und durch Assoziationen mit "Wesir" und dem ungarischen Vornamen "Gyula" (Julius) die vage Vorstellung eines "exotischen, großen Herrschers" hervorruft. Die Opposition "der Herrscher und die Beherrschten" wird durch die Opposition "fremdsprachige und polnische Namen" in der Namenform wiedergegeben. So tragen die Helfer Gyubal Wahazars fremdsprachig klingende Namen: die beiden Mätressen Donna Scabrosa Macabrescu und Donna Lubrica Terramon, der Kommandeur der Leibgarde Baron Oskar von den Binden Gnumben, der Oberhenker Morbidetto und der Mediziner Józef Rypmann. Die beiden letzteren sind "sprechende Namen", doch ihre Aussage bezieht sich nur auf die Rolle im Stück, keinesfalls auf individuelle Charaktereigenschaften der Figuren. Die anderen Namen enthalten zwar semantische Merkmale ('macabre', 'terra'), doch sie ergeben keinen Sinn. Die Beherrschten, das Volk, tragen polnisch bzw. slawisch klingende Namen: der Müller Mikołaj Kwibuzda oder die Näherin Lidia Bochnarzewska.

Eine mittlere Stellung nimmt dabei der Literat Fletrycy Dymont ein. Sein Name klingt zwar französisch, aber der Vorname hat eine polnische Endung und der Nachname enthält das polnische Wort "dym" (dt.: Rauch). Darüber hinaus erinnert er stark an den Namen des polnischen Schriftstellers W.S. Reymont.

Zu den Widersachern Wahazars gehören die Mönche: Ungenty, Pungenty, czterech Perpendikularistów, dwóch Pneumatików Bosych²¹. Auch in diesen Namen sind Seme enthalten ('unguento'- Salbe, 'perpendicolare' - senkrecht), doch charakterisierend ist eigentlich die Namenform: die lateinischen Elemente rufen erstens das Bild von klösterlich-mittelalterlichen Ideologieträgern hervor, welches die Rolle im dramatischen Konflikt festlegt, und deuten zweitens auf die Zusammengehörigkeit dieser Handlungsträger innerhalb der Konfliktparteien hin.

Der Gruppe der bewußten, ideologisch bestimmten Feinde Wahazars steht die Gruppe entgegen, die das unbewußte, triebhafte Prinzip verkörpert. Dazu gehört v.a. die zehnjährige Kindfrau Świntusia Macabrescu, die Tochter von Donna Scabrosa Macabrescu und, wie zum Schluß angedeutet wird, von Gyubal Wahazar. Sie übt eine geheimnisvolle Macht über den Tyrannen aus: er wird durch die von ihr erweckten väterlichen und sexuellen Gefühle, seiner titanenhaften, brutalen Kraft beraubt. Der Name Świntusia ist das Femininum des Wortes "świntuch" (dt.: Schweinehund, Schweinigel), enthält also das Konnotat: 'sexuell' als 'unanständig'. Die diminutive Form weist auf die Kindlichkeit der Figur und schafft gleichzeitig eine Verbindung zu den anderen Diminutivnamen des Dramas: "Przyjemniaczek" (von "przyjemny" = nett, angenehm + die Diminutivendung -czek), "Jabuchna Musiołek" (Diminutivendung: -chna im Vornamen, der Nachname besteht aus "musieć" müssen und "aniołek" - Engelchen). Sie alle stehen im Drama in einer rätselhaften Opposition zu Wahazar und natürlich auch zu der Gruppe der Mönche.

Diese Beispiele sollten zeigen, daß Witkiewicz' "sprechende Namen" eigentlich gar nicht so viel sagen. Sie erfüllen ihre Informationsfunktion nicht so sehr über ihren materialen, d.h. die Beschaffenheit der Figuren bezeichnenden, Inhalt: die Bedeutung der Namen ist gering, allenfalls einstimmend-assoziativ (z.B. Świntusia) oder sie bezieht sich nur auf die

²¹Dt.: vier Perpendikularisten und zwei barfüßige Pneumatiker.

"Rolle" im Stück. Letzteres ist zwar in seiner Wirkung komisch, aber in seinem Informationswert tautologisch und daher nichtig, beispielsweise wenn bei den Namen Rypmann und Morbidetto gleich deren Berufe angegeben werden als Mediziner und Henker.

Die eigentliche informative Funktion übt der formale Inhalt der Namenbe-
deutung aus: durch ihn werden Personenkonstellationen und mögliche Kon-
flikte angedeutet. Dadurch wird, durchaus im Sinne der Theorie der Reinen
Form, der Abstraktionsgehalt dieser Stücke erhöht. Der Hinweis auf die
Konstruktion, auf das Gemacht-Sein des Werkes liegt hier im Vordergrund
und nicht die weltbezogene Aussage.

Die Bewußtmachung der Konstruktion wird noch deutlicher, wenn man das
Personenverzeichnis des Stückes "Die Unabhängigkeit der Dreiecke" (NT)
betrachtet. Eine Gruppe von Regierungsvertretern wird auf der formalen
Ebene durch Elemente des Altgriechischen signalisiert, die auf witzige
Weise mit polnischem Sprachmaterial vermengt sind. Es handelt sich um die
zwei Anarchonten²² (Anarchie + Archont): Krakaton (poln.: krakać - kräch-
zen) und Monoflakon (von Flakon oder flak - Darm); sechs Erarchen²³ (viel-
leicht von gr. Ärar - Staatsschatz; auf jeden Fall die leicht erkennbare
griechische Endung -arch). Die Zahl sechs kehrt in der Anzahl der exoti-
schen Geliebten des Haupthelden wieder. Deren Namen ergeben sich aus den
sechs Kombinationsmöglichkeiten der drei Silben: ya-, ba-, wa-: Yabawa,
Wabaya, Bayawa, Wayaba, Yawaba, Bawaya.

Der Name des Haupthelden Viriel Pembrok ist eine phonetische Aufzeichnung
in polnischer Schrift des englischen Ausdrucks "virile pen broke", der
nach der Interpretation von D.C. Gerould²⁴ auf die sexuelle und künstleri-
sche Impotenz des Helden hinweisen soll.

Eine stark verfremdende Wirkung hat auch die Verwendung von extrem vielen
Sprachen bei der Namengebung innerhalb eines Stückes. In der "Unabhängig-
keit der Dreiecke" (NT) sind es neben Altgriechisch und Englisch: Italie-
nisch (Semptembriusz Viviani), Russisch: Maksym Grygoriewicz kniaz Bibli-
kow-Tmutarakanskij (von publik - Kringel und dem im "Igorlied" erwähnten
Gebiet T'mutorokan'') und eben die schon erwähnten exotisch klingenden

²²Poln.: dwóch Anarchontów.

²³Poln.: Sześciu Erarchów.

²⁴Gerould 1981b: 180.

Phantasienamen. Die Vielzahl der verwendeten Sprachen hat eine desorientierende und antiillusionistische Wirkung: es wird verhindert, daß der Rezipient sich in Orts- und Zeithinsicht orientieren und in irgendeiner Weise in das Geschehen einfühlen kann.

Nach R. Ingarden gehören zu den Elementen der Wortbedeutung auch die existentielle Position des Gegenstandes (im literarischen Werk ist sie immer fiktiv) und die existentialen Charakterisierungsmomente, die den Seinsmodus der Gegenstände (real, ideal, fiktiv) in "funktionaler oder expliziter Weise vermeanen."²⁵

In Witkiewicz' Personenverzeichnissen beobachtet man eine *Vermischung der existentialen Charakterisierungsmomente*, und zwar entweder *innerhalb eines Namens oder innerhalb der Figurenkonstellation*.

So treten z.B. in dem Drama "Janulka, die Tochter von Fizdejko" (JCF) Personennamen auf, die als in der Wirklichkeit möglich erscheinen und daher reale Charakterisierungsmomente enthalten, z.B. Alfred książę (dt.: Fürst) de La Tréfouille, seine Frau Amalia de La Tréfouille, Joel Kranz und die zwölf litauischen Bojaren. Eine Vermischung der Seinsmodi wird erreicht in Namen, die zwar formal reale Charakterisierungsmomente haben, gleichzeitig aber Anspielungen auf bekannte literarische bzw. historische Personen beinhalten. Dazu gehören z.B. die Namen der Hauptfiguren: Eugeniusz (Gienek) Pafnucy Fizdejko - laut Personenbeschreibung "kniaź Litwy i Białorusi"²⁶, seiner deutschstämmigen Frau Elza Fizdejkowa und Tochter Janulka Fizdejkówna. Der Nachname der Fürstenfamilie Fizdejko ist eine Anspielung auf den im zeitgenössischen Polen sehr populären Roman von F. Bernatowicz: "Pojata, córka Lezdejki, albo Litwini w XIV wieku"²⁷. Dieser 1826 entstandene Abenteuerroman in Walter-Scott-Manier erschien 1898 in achter Auflage und wurde wahrscheinlich von Witkiewicz in seiner Kindheit gelesen.²⁸ Die Angabe vertraulicher Verkleinerungsformen von Vornamen der Fürstenfamilie (Gienek von Eugeniusz, Elza von Elisabeth, Janulka von Janina) ist ein zusätzlicher witziger Verfremdungseffekt. Reale Charakte-

²⁵Vgl. Ingarden, 1972: 70.

²⁶Dt.: Fürst von Litauen und Weißrussland.

²⁷Dt.: Pojata, Tochter des Lezdejko, oder die Litauer im 14. Jahrhundert.

²⁸Vgl. Gerould 1981b: 315.

risierungsmomente und gleichzeitig Anspielungen auf fiktionale oder historische Personen enthalten auch Namen wie Bernard Baron v. Plasewitz (Clausewitz?) und Gottfried Reichsgraf von und zu Berchtoldingen (Götz von Berlichingen?) - laut Personenbeschreibung "Wielki Mistrz Neo-Krzyżaków"²⁹.

Neben diesen Namen, die gewisse reale Charakterisierungsmomente enthalten, findet man im Personenverzeichnis des Stückes "Janulka, die Tochter von Fizdejko" reine Phantasienamen, in denen nur die poetische Funktion der Sprache³⁰ dominiert: Haberboaz und Rederhagaz. Ihre Wirkung beruht auf der phonetischen Form (Kombination weniger, sich wiederholender Laute zu zwei Namen). Im Vordergrund steht also das formale Element, und das Bewußtmachen der Konstruktion hat eine ähnliche antiillusionistische Wirkung wie die oben erwähnten Verfahren. Den realen Bezug stellt dann die Personenbeschreibung her: Haberboaz und Rederhagaz werden als Anhänger des Chassidismus und Helfer Joel Kranz' bezeichnet und bekommen durch diese Attribute einen realen Habitus.

Anders sieht es bei drei anderen Figuren aus: bei den zwei vogelartigen "postacie bez nóg"³¹ und "naczelnik seansów"³² - laut Figurenbeschreibung: "czarownik z bajki. Nazywa się Der Zipfel"³³. Im Unterschied zu den oben erwähnten Namen, die noch reale Charakterisierungsmomente beinhalteten, müßte man das existentielle Charakterisierungsmoment dieser Bedeutungen als "phantastisch"³⁴ bezeichnen. Der starke Verfremdungseffekt ergibt sich dabei aus dem Nebeneinander von "realen" (sogar quasi "historischen") und "phantastischen" Charakterisierungselementen innerhalb der Personenkonstellation eines Stückes.

²⁹Dt.: Großer Meister des Neo-Kreuzritterordens.

³⁰Vgl. Jakobson, 1971.

³¹Dt.: zwei beinlose Gestalten.

³²Dt.: Seance-Leiter.

³³Dt.: ein Märchenzauberer. Man nennt ihn Der Zipfel.

³⁴R. Ingarden nennt nur reale, ideale und fiktive Momente der existentiellen Charakterisierung. (*Ingarden, 1972: 70*). Die Begriffe "phantastische" und "intertextuelle" (s. weiter unten) Charakterisierungsmomente werden hier von mir eingeführt, um eine evidente Differenzierung innerhalb der "fiktiven" Charakterisierungsmomente Ingardens bezeichnen zu können. Die existentielle Position des von ihnen entworfenen Gegenstandes ist natürlich fiktiv.

Ein anderer Kunstgriff Witkiewicz' bei der Deformation der Figurennamen ist die Verwendung von existentialen Charakterisierungsmomenten, die ich als "intertextuell" bezeichnen möchte³⁵. Er besteht entweder im direkten Einsetzen von bekannten literarischen Figuren, z.B. Wyspiański's Chochół (Sz), Lessings Minna von Barnhelm³⁶ (SL) oder in einer Anspielung, z.B. Pandeusz Klawistyński (NIK) - der Vorname bezieht sich auf das polnische Nationalepos von A. Mickiewicz "Pan Tadeusz".

Die Vermischung der existentialen Charakterisierungsmomente (real, historisch, phantastisch, intertextuell) bei Figurennamen ist ein Kunstgriff, der in allen Dramen Witkiewicz' angewendet wird. Ähnlich wie das Konglomerat von Fremdsprachen innerhalb eines Namens oder der Personenkonstellation eines Stückes erzeugt es eine starke *desorientierende und anti-illusionistische Wirkung*. Die fiktive existentielle Position dieser Figuren wird dem Rezipienten explizit vorgeführt, sie wird nicht, wie im naturalistischen Drama, hinter dem illusionistischen Mantel einer scheinbaren Wirklichkeitsnähe versteckt.

Bei der Reihe der Beispiele wird hier keine pedantische Vollständigkeit angestrebt, aber einige Kuriositäten aus dem Panoptikum der Figuren in den Dramen von Witkiewicz sollen noch genannt werden: Józef Maszejko (Anspielung auf den polnischen Maler Jan Matejko?) (WmD); Ludwig książę (dt.: Fürst) von und zu Thurm und Parvis; Jack Rivers (MDC); Kapitan Fitz-Gerald (TM); Juliusz II - mit der Regieanweisung: "papier z XV wieku. Ubrany tak jak na portrecie Tycjana"³⁷ (M); Mieczysław Walpurg (WIZ); Król Ryszard III³⁸ (NW); Posąg (dt.: Statue) Alice d'Or; eine "geschlechtslose" Person namens Kobieton³⁹ (P); Mumia Chińska (P); u.s.w.

³⁵Vgl. o.a. Anm.

³⁶Bei Witkiewicz: "Minna, hrabianka de Barnhelm".

³⁷Dt.: Der Papst aus dem XV Jh. Angezogen wie auf einem Tizian-Portrait.

³⁸Dt.: König Richard III.

³⁹Dt. etwa: Frauon.

3.1.3. DIALOGFÜHRUNG

Nachdem in den vorangehenden Kapiteln die Deformationsverfahren in der Schicht der Bedeutungseinheiten auf der Ebene des Wortes (Personennamen) und der Wortverbindung (Titel) analysiert worden sind, soll im folgenden die Ebene der Satzzusammenhänge, d.h. die Technik der Dialogführung und das Konstituieren des Textes untersucht werden.

Als exemplarischer Untersuchungsgegenstand wird dabei eine kurze Szene mit dem Titel "Negatyw szkicu" ("Negativ einer Skizze") herangezogen, die Witkiewicz bewußt als ein repräsentatives Beispiel für sein formistisches Theater konzipiert und 1921 zusammen mit einem programmatischen Feuilleton in der "Gazeta Zakopańska" ("Zakopaner Zeitung") veröffentlicht hat. Dieses vom Autor als "Sketch" bezeichnete Stück hat - seinem Titel entsprechend - einen ausgesprochen autoparodistischen Charakter und enthält in komprimierter Form die wichtigsten Techniken der Dialogführung, die Witkacy in seinen Dramen anwendet. Es eignet sich daher besonders gut für eine exemplarische Analyse. Die Abgeschlossenheit des Werkes bietet zudem die Möglichkeit, die von Witkiewicz angewendeten Deformationsverfahren nicht nur paradigmatisch darzustellen, sondern auch in Beziehung zu der Struktur des Ganzen zu setzen.

Um das Zergliedern der nachfolgenden Ausführungen durch längere Zitatabschnitte zu vermeiden, soll das Stück vorab mit einer Übersetzung¹ abgedruckt werden; im weiteren Text wird die Nummer der zitierten Replik angegeben.

¹ Der polnische Text aus: *Werke, II: 661-665*. Die Übersetzung stammt von der Verfasserin A.S.

SKECZ

SKETCH

OSOBY

PERSONEN

RUFIA DE PLOUGAVEC - lat 38. Ruda - wściekle ponętna.
 TEMPORELLO i ROSPORESCU - podejrzani młodzieńcy.
 EFEMER TYPOWICZ - starzec w czarnym angielzie.
 FLETRYCY - poeta, ogolony zupełnie. Lat 30.
 ROMUALD DE POKORYA-PĘCZERZEWICZ - szlachcic lat 40.
 ARABELLA i BEZDENIA - młode, egzotyczne księżniczki.
 JABUCHNA MUSIOŁEK - służąca

RUFIA DE BESOUDEL - 38 Jahre alt. Rothaarig - ungeheuer attraktiv.
 TEMPORELLO und ROSPORESCU - zwielichtige Jünglinge.
 EFEMER TYPOWITSCH - ein Greis im schwarzen, englischen Anzug.
 FLETRIZIUS - ein Dichter, gründlich rasiert. 30 Jahre alt.
 ROMUALD DE DEMUYT-BLASEWITSCH - ein Adliger von 40 Jahren.
 ARABELLA i BODEENLOSA - junge, exotische Prinzessinen.
 APFELCHEN MUBTCHEN - Dienerin.

Rufia siedzi w salonie. Rozmawia z nią Efemer Typowicz. Jabuchna stoi.

Rufia sitzt im Salon. Efemer Typowicz unterhält sich mit ihr. Apfelchen steht.

1) RUFIA

Jabuchno, daj nam kawy.

2) JABUCHNA

Dobrze, proszę wielmożnej pani.

Wychodzi.

3) RUFIA

Teraz powiem ci otwarcie. Zginęliśmy. Oni zaraz tu będą.

4) EFEMER TYPOWICZ

Schowaj wszystko! Wiesz, że on ma twoje listy.

5) RUFIA

Te akcje sprzedawałam. Cargo i embargo konto i dyskonto, para i kontrapara. We łbie mi się kręci.

6) EFEMER TYPOWICZ

wstając

Daj klucz!

7) RUFIA *zrywając się*

Nie dam! Ja jestem bądź co bądź kobieta!

8) EFEMER TYPOWICZ

Musisz!

Dusi ją za gardło. Wchodzi Fletrycy.

9) FLETRYCY

Dzień dobry!

Efemer dusi dalej Rufię

10) EFEMER TYPOWICZ *duszając*

Dzień dobry. Nalej pan sobie kawy.

11) FLETRYCY *nalewając sobie kawę*

Zbyt wiele akcji w sztuce jest wodem płytkości autora. Kto jest tu autorem?

1) RUFIA

Apfelchen, bring uns Kaffee.

2) APFELCHEN

Jawohl, Gnädige Frau. *Sie geht ab.*

3) RUFIA

Jetzt sage ich dir ganz offen. Wir sind verloren. Sie werden gleich hier sein.

4) EFEMER TYPOWITSCH

Verstecke alles! Du weiß, daß er deine Briefe hat.

5) RUFIA

Diese Aktien habe ich verkauft. Cargo und Embargo, Konto und Discounto, Paar und Kontrapaar. In meinem Kopf dreht es sich.

6) EFEMER TYPOWITSCH *steht auf*

Gib mir den Schlüssel!

7) RUFIA *springt auf*

Nein! Ich bin doch immerhin eine Frau!

8) EFEMER TYPOWITSCH

Du mußt!

Er würgt sie am Hals. Fletrizius kommt herein.

9) FLETRIZIUS

Guten Tag!

Efemer würgt Rufia weiterhin.

10) EFEMER TYPOWITSCH *würgend*

Guten Tag! Nehmen Sie doch Kaffee.

11) FLETRIZIUS *schenkt Kaffee ein*

Zu viel Handlung im Stück beweist die Oberflächlichkeit des Autors. Wer ist hier der Autor?

12) RUFIA wyrываяc się Efemerowi

Ja! Ja! On tu nie jest winien!

13) FLETRYCY gładząc ją po głowie
Uspokój się, moje dziecko. Ludzkość
jest tylko miazgą, dostarczającą
słów dla poetów.

Wchodzą Temporello i Rosporescu

14) TEMPORELLO

Paradne są te kobiety, stworzone
przez księżę Monelli Schwoba. Nigdy
nie były ladacznicami, a jednak
dźwigają na sobie skutki tego okro-
pnego fachu.

15) ROSPORESCU

Tak. skutki nigdy niebywałych wy-
padków.

Ślada ją

16) RUFIA

obłądnie

Maurycy Galaktos oniemiał ujrawszy
w rękach nieznanego hermafrodyty
kulę koloru swego spalonego ciała.
(*Wchodzi Jabuchna z nową porcją
kawy.*) Może panowie pozwolą trochę
apo-transforminy?

Wstaje. Wchodzi Pęcherzewicz.

17) PĘCHERZEWICZ

Nie znoszę tych tragobyków i ko-
mediowołów. Są to tylko nędzne
mariowodaże piernatów kokosowych
złudzeń.

*Rzuca się na Rufię i zaczyna ją
dusić.*

18) EFEMER TYPOWICZ

Cha! cha! Teraz na pana kolej,
panie Romualdzie!

Wychodzi, trzaskając drzwiami.

Wchodzi księżniczki.

19) BEZDENIA

Jakież to cudowne! Ależ on ją zadu-
si! Ludzie są jak kwiaty.

20) ARABELLA

Niech dusi. Tak rozkosznie się czu-
ję! Czyż nie widzisz, że to się
tylko tak wydaje?

21) FLETRYCY

Tak. Siedemnaście psychicznostek
katzenjammeru na minutę. Jest to
tylko ząbienie się incydentów
odwrotowych o pępowinę rodzącego
się tytanka arystokratycznych gang-
lionów - w stosunku do komórki
tkanki łącznej oczywiście.

22) RUFIA

12) RUFIA, *entwindet sich Efemer*

Ich! Ich! Er ist nicht schuldig!

13) FLETRIZIUS *streichelt ihren Kopf*
Beruhige dich mein Kind. Die Mensch-
heit ist nur ein Brei, der dem Dich-
ter Worte liefert.

Temporello und Rosporescu treten ein

14) TEMPORELLO

Ulkig sind die Frauen, diese Schöp-
fungen des Buches von Monella Schwo-
ba. Sie waren zwar niemals Dirnen,
tragen aber die Konsequenzen dieses
schrecklichen Faches.

15) ROSPORESCU

Ja, die Konsequenzen von niemals
stattgefundenen Vorfällen.

Sie setzen sich

16) RUFIA *im Wahn*

Maurycy Galaktos verstummte, als er
in den Händen eines unbekanntem
Hermaphroditen eine Kugel in der
Farbe seines verbrannten Leibes sah.
(*Apfelchen tritt mit einer neuen
Portion Kaffee ein*) Darf ich ihnen
etwas Apo-Transforminum anbieten?
*Sie steht auf. Blasewitsch kommt
herein.*

17) BLASEWITSCH

Ich hasse diese Tragostiere und
Komödioochsen. Sie sind einfach nur
elende Mariowässer von Kokosträume-
unterbetten.

*Er stürzt sich auf Rufia und beginnt
sie zu würgen.*

18) EFEMER TYPOWITSCH

Ha! ha! Jetzt sind Sie dran, Ro-
muald!

*Geht hinaus und knallt die Tür zu.
Die Prinzessinen kommen herein.*

19) BODEENLOSA

Wie wunderbar! Er erwürgt sie ja!
Die Menschen sind wie Blumen.

20) ARABELLA

Soll er doch würgen. Ich fühle mich
so herrlich! Siehst du nicht, daß
uns das alles nur so vorkommt?

21) FLETRIZIUS

Ja. Siebzehn Psychonheiten des
Katzenjammers pro Minute. Es handelt
sich nur um ein Verzählen von umge-
kehrten Zwischenfällen mit der Na-
belschnur eines Titanchens aristo-
kratischer Ganglionen - natürlich im
Verhältnis zur Bindegewebszelle

22) RUFIA

Puść mnie! Nie wiedziałam, że Fletrycy jest tak uczonym. Masz klucz. W szafce na lewo...

Umiera

23) PĘCHERZEWICZ dysząc ciężko
Z szybkością cyklonu przecina moje obszary nieznaną hetytą. Zdobyłem nonsens zasadniczy.

24) ARABELLA

Zadusił ją. Jakież to pięknie!

25) BEZDENIA

Biedna pani de Plougavec!

26) TEMPORELLO

Lepiej chodźmy na spacer.

27) ROSPORESCU

Tak! Błękitne muszki obetrą skrzydełkami nasze spocone czoła.

28) FLETRYCY

Co? Wy chcecie iść? Teraz gdy ja zaczynam grać w ciu-ciu-duszkę? Gdy perwersyjny rozczyn codzienności, avec des points saillants nigdy nie dających się zasosować objawień. zaczyna...

Pęcherzewicz przebiega go sztyletem. Fletrycy pada.

29) PĘCHERZEWICZ do księżniczek i podejrzanym młodzieńców.

Wynoście się, psiakrew! Testament jest mój. (Podnosi klucz z ziemi.) Tamci wychodzą. Pęcherzewicz rzuca się do trupa Rufli.) Ja jeden cię kochałem! Ja jeden byłem w stanie dać ci szczęście. O! co za okropność!

Całuje ją. Rufia budzi się z omdlenia.

30) RUFIA

Ja tylko udawałam, żebyś przestał mnie dusić. Kocham cię. (do Jabuchny Musłotek) Jabuchna! wynieś trupka pana Fletrycego do lodowni.

Jabuchna spełnia rozkaz.

EFEMER TYPOWICZ wchodząc

Spóźniliście się. Wyjąłem wszystkie papiery z szafki nr 17. Na kolana (Rufia i Pęcherzewicz padają na kolana) No - teraz ja wam pokażę!

Kurtyna
Koniec

Laß mich los! Ich wußte nicht, daß Fletrizius so gebildet ist. Hier ist der Schlüssel. Links im Schrank...

Sie stirbt.

23) BLASEWITSCH *schwer atmend*
Mit Zyklongeschwindigkeit überquert ein unbekannter Hethiter meine Räume. Ich habe den Urnonsens erobert.

24) ARABELLA

Er hat sie erwürgt. Ist das schön!

25) BODEENLOSA

Die arme Frau de Besoudel!

26) TEMPORELLO

Laß uns doch lieber spazierengehen.

27) ROSPORESCU

Ja! Die himmelblauen Fliegen werden mit ihren Flügeln unsere schweißnassen Stirnen trocknen.

28) FLETRIZIUS

Was? Ihr wollt gehen? Jetzt, wo ich beginne Tschut-Tschut-Seelchen zu spielen. Wo die perverse Alltäglickeitslösung, avec des points saillants von niemals anwendbaren Offenbarungen beginnt...

Blasewitsch durchbohrt ihn mit dem Dolch. Fletrizius fällt hin.

29) BLASEWITSCH *zu den Prinzessinen und zwielichtigen Jünglingen.*

Hinaus mit euch, verdammt! Das Testament gehört mir. (hebt den Schlüssel auf. Die anderen gehen hinaus. Blasewitsch stürzt zu Rufias Leiche.) Ich war der einzige, der dich liebte! Ich war der einzige, der dir Glück zu geben vermochte. O! wie schrecklich!

Er küßt sie. Rufia erwacht aus ihrer Ohnmacht.

30) RUFIA

Ich hab nur so getan, damit du aufhörst mich zu würgen. Ich liebe dich. (zu Apfelchen Mußtchen) Apfelchen! bringe die Leiche von Herrn Fletrizius in den Kühlraum.

Apfelchen führt den Befehl aus.

31) EFEMER TYPOWITSCH *eintretend*
Ihr habt euch verspätet. Ich habe alle Papiere aus dem Schrank nr. 17 herausgenommen. Auf die Knie (Rufia und Blasewitsch fallen auf die Knie) Na - jetzt werde ich es euch zeigen!

Vorhang
Ende

Die stilistische und semantische Diskontinuität fällt in dem angeführten Beispiel auf den ersten Blick auf.

Doch es wird trotzdem eine gewisse Bedeutungsstruktur wahrgenommen, die vor dem Hintergrund der dramenstrukturellen Konventionen als ein *rudimentärer dramatischer Konflikt* konkretisiert wird. Will man semiotische Begriffe zu Hilfe nehmen, so kann eine vage ausgeprägte narrative Struktur diagnostiziert werden. Entsprechend dem Aktantenmodell von A.J. Greimas bzw. V. Propp werden die Positionen des Helden (Efemer Typowicz) und des Gegners (Pęcherzewicz) besetzt. Das Wunschobjekt bildet offensichtlich der geheimnisvolle Inhalt des Schrankes Nr. 17, der einmal als "wichtige Briefe" (4), dann als "Wertpapiere" (5) und zum Schluß als "Testament" (29) bezeichnet wird. Die Position der etwas widerwilligen Helferin übernimmt Rufia, die den Schlüssel zu dem besagten Schrank besitzt und deshalb vom Helden und vom Gegner abwechselnd gewürgt wird.

Diese rudimentär vorhandene narrative Struktur bildet das "Rückgrat" des Textes und verhindert, daß das Ganze in ein Aggregat von diskreten Zeichen zerfällt. Die über den ganzen Text verstreuten Hinweise auf den dramatischen Konflikt garantieren einen Zusammenhang, der auf einer spannungsvollen Erwartung seiner Auflösung beruht.¹

Entsprechende Bruchstücke von narrativen Strukturen sind eigentlich in jedem Drama Witkiewicz' vorhanden, so daß man immer eine Fabel und sogar ein Thema vage rekonstruieren kann. Daß diese Dramatik trotzdem weit von jeglicher konventionellen, mimetischen Kunst entfernt ist, liegt an ihrem *Verzicht auf "lebenslogische" Motivierung* der Ereignisse und Handlungen.

¹ Dabei läßt sich eine interessante Parallele zur Theorie der Reinen Form feststellen. Wie im vorangehenden Kapitel ausgeführt, spielte das Phänomen "Spannung" in Witkacys kunsttheoretischen Überlegungen eine wichtige Rolle. In der Malerei war die "Richtungsspannung" ein wichtiges kompositorisches und rezeptionslenkendes Mittel und der einzige Grund, der lebenslogische Elemente in der Kunst rechtfertigte: durch die Wirklichkeitsähnlichkeit einiger Formen sollte im Bild eine Blickrichtung (z.B. oben und unten) bestimmt und damit die Rezeptionstätigkeit gelenkt werden. In der Theorie der Begriffe wurde der Begriff der Spannung von Witkiewicz leider unzureichend erläutert, nahm aber einen hohen Stellenwert ein: die erzeugte Spannung war ein Maßstab für den künstlerischen Wert eines Begriffes. Sie stellte sich beim Zusammenfügen widersprüchlicher oder unsinniger Bedeutungen, d.h. bei der Mißachtung lexikalischer Solidaritäten ein. (Vgl. dazu Kapitel 2.2.1. in dieser Arbeit).

In seinem 1921 erschienenen und dem zeitgenössischen, avantgardistischen Denken nahestehendem Aufsatz "Über den Realismus in der Kunst" bezeichnete R. Jakobson "die konsequente Motivierung, die Rechtfertigung von poetischen Konstruktionen" als ein Merkmal des Realismus². Die konsequente Ablehnung dieser Darstellungstechnik ist bei der formalistischen Haltung Witkiewicz' durchaus verständlich. Sie wird in seinen theoretischen Schriften häufig thematisiert, hauptsächlich in den kategorischen Absagen an die "lebenslogischen" Elemente in der Kunst und gehört zu den wichtigsten darstellerischen Merkmalen seiner Dramen und Romane. Der Verzicht auf Motivierung soll noch im Kapitel über die Schicht der Gegenständlichkeiten näher erläutert werden.³

Für die Satzzusammenhänge, die an dieser Stelle untersucht werden, hat der programmatische Verzicht auf realistische Motivierung eine wichtige Folge: er führt zur *Verletzung der Präsuppositionen*. Dieses Phänomen liegt den meisten grotesken Effekten in den Mikrostrukturen von Witkiewicz' Dramen zugrunde. Die Präsuppositionen sind Voraussetzungen, die einer Aussage zugrundeliegen und vom Sprecher mitbehauptet werden. Man unterscheidet zwischen semantischen (die vermeinten, doch unausgesprochenen Bedeutungen in einer Äußerung) und pragmatischen Präsuppositionen (durch den situativen Kontext mitvermeinten Bedeutungen). In den 70er Jahren, im Zusammenhang mit der Entwicklung der generativen Transformationsgrammatik, war die Präsuppositionsproblematik Gegenstand heftiger Diskussionen und intensiver Forschung in der Linguistik. Ein für die vorliegende Arbeit wichtiges Ergebnis der linguistischen Präsuppositionsuntersuchungen ist der Beweis, daß ein gewisses gemeinsames Weltverständnis und Hintergrundwissen der Kommunikationspartner die notwendige Grundlage jeder sprachlichen Kommunikation ist.⁴ In sprachlichen Kunstwerken dagegen können die Präsuppositionen zu ästhetischen Zwecken eingesetzt werden. So werden beispielsweise im Theater des Absurden⁵ an Dialogen,

² Jakobson, 1981: 390.

³ Vgl. Kapitel 4 in dieser Arbeit.

⁴ Vgl. dazu Petöfi/Franck (Hrsg.), 1973.

⁵ Besonders eindrucksvolle Beispiele für Dialoge, die auf dem Prinzip der Präsuppositionsverletzungen aufgebaut sind, findet man in E. Ionescos "Die kahle Sängerin", etwa in der 4. Szene, als zwei Ehepartner in einem längeren Dialog staunend herausfinden, daß sie seit Jahren ver-

die nach dem Prinzip der Verletzung von Präsuppositionen aufgebaut sind, die Kommunikationsunfähigkeit der Dialogpartner oder das Unvermögen der Sprache, wahre Kommunikation entstehen zu lassen, anschaulich vorgeführt. Ferner können Präsuppositionsverletzungen zu komischen oder grotesken Effekten führen. Beim letzteren Verfahren erweist sich Witkiewicz als wahrer Meister.

In der angeführten Beispielszene gehört zu den Präsuppositionsverletzungen die makabre Behandlung der Mord- und Gewalttaten. Wenn man davon ausgeht, daß in unserem Wirklichkeitsmodell Gewalt und Mord tabuisiert sind und die Bedeutungen "ungewöhnlich", "furchterregend", "kriminell" implizieren, so wirken einige Äußerungen sehr befremdlich, beispielsweise die Repliken 8, 9 und 10 und der dazugehörige Nebentext. Die dreifache Wiederholung des Ausdrucks "er würgt sie" steht in einem grotesken Kontrast zu der folgenden Replik "Guten Tag. Nehmen Sie doch Kaffee" und zum Nebentext "Fletrizius schenkt sich Kaffee ein", die einen situativen Kontext von "gewöhnlich", "friedlich", "geborgen" implizieren. Ähnliches ist auch in den Repliken der beiden Prinzessinnen (19, 20, 24) oder der "zweiichtigen Jünglinge": Temporello und Rosporescu (26, 27) feststellbar. Besonders makaber wirkt die einer Liebeserklärung folgende Äußerung von Rufia: "Apfelchen, bringe die Leiche⁶ von Herrn Fletrizius in den Kühlraum" und weiter unten im Nebentext: "Apfelchen führt den Befehl aus" (30).

Als eine Verletzung der Präsuppositionen wären auch die Repliken 6 und 7 zu betrachten. In Rufias Absage wird als Begründung "ich bin doch schließlich eine Frau" eine semantische Voraussetzung dieser Aussage suggeriert, die weder durch lexikalische noch durch außersprachliche Bezüge nachvollziehbar ist.

Die Verletzungen der Präsupposition gehören zu den Hauptmerkmalen der Dialogführung in Witkacys Dramen. Neben den grotesken oder komischen Wirkungen, die dadurch ausgelöst werden, wirkt es sich auf die Satzzusammenhänge und auf die Struktur des Werkes aus: *der Text bekommt dadurch einen*

heiratet sind, zusammenleben und eine gemeinsame Tochter haben. (Vgl. Hempfer, 1976).

⁶ Im Polnischen besteht ein zusätzlicher, schwer übertragbarer sprachlicher Effekt: das Wort "Leiche" (trup) steht im Deminutiv (trupek), dt.: etwa "Leichlein".

Inkohärenten, polysemischen Charakter.

Ein weiterer Komplex im Problembereich der Deformationen auf der Ebene der Satzzusammenhänge sind die Sprachfunktionen und dabei insbesondere die *metasprachliche Funktion*⁷. Sie spielt eine dominierende Rolle und zwar sowohl in der angeführten Beispielszene als auch in den übrigen Dramen. Dabei wird die Sprache entweder explizit thematisiert oder implizit anhand von zahlreichen Wortspielen, Neologismen, Normverletzungen in ihrer Funktionalität und Struktur "vorgeführt". Als Beispiele wären hier die Repliken 5 und 16 zu nennen. Der "Text" hat hier eine zyklisch-geschlossene Struktur, er wird durch ein Spiel selbstbezüglicher Zeichen untereinander ohne referentielle Funktion konstituiert. Diese Verfahren erinnern übrigens stark an postmoderne Ästhetik⁸ und können als einer der Gründe für die Zuordnung Witkiewicz' zur Postmoderne gelten.

Neben ihrer *sinndestruktiven Wirkung* haben solche Autothematismen die für das moderne Drama typische *antiillusionistische Funktion*. Die Ablehnung der Guckkastenbühne und des Illusionsprinzips in postnaturalistischen Theatertheorien führte zur verstärkten Anwendung von Effekten, die auf eine Vermittlung zwischen den beiden Kommunikationssystemen im Drama hinzielen. Ein berühmtes Beispiel dafür ist L. Pirandellos Stück "Sechs Personen suchen einen Autor" (1921), in dem die neue theatertheoretische Haltung auf der gegenständlichen Ebene thematisiert wird. In der germanistischen Forschung haben sich für diese Verfahren die Begriffe "epische Elemente" oder "Vefremdungseffekte" eingebürgert, die von B. Brecht in seinen sehr einflußreichen Theaterkonzepten geprägt worden sind⁹.

M. Pfister stellt in diesem Zusammenhang folgendes fest:

"Im äußeren Kommunikationssystem ist die metasprachliche Funktion nicht auf den primären Sprachcode bezogen, sondern auf die Konventionen dramatischer Texte als eines Systems sekundärer Codes. Nicht

⁷ Entsprechend der Differenzierung von Jakobson, 1971.

⁸ Vgl. z.B. die Interpretation von P. Bürger: Das Verschwinden der Bedeutung. Versuch einer postmodernen Lektüre von Michel Tournier, Botho Strauß und Peter Handke. In: Kemper (Hrsg.), 1988: 294-312.

⁹ Die neuere Brecht-Forschung berücksichtigt allerdings in komparatistischer Weise die Tradition und die Inhalte der Begriffe des Epischen im Drama und der Verfremdung. Vgl. Knopf, 1988: 378-388.

die Thematisierung der Sprache, sondern die Thematisierung von Drama und Theater läßt also hier die metasprachliche Funktion dominant werden."¹⁰

In der angeführten Beispielszene ist der ganze mittlere Teil, und insbesondere die Repliken 11 und 13 von der Dominanz einer so verstandenen metasprachlichen Funktion geprägt.

Witkiewicz wendet in seinen Dramen fast das ganze Instrumentarium der aus dem epischen Theater Brecht'scher Prägung bekannten Kunstgriffe an. An erster Stelle wäre hier die Thematisierung des Stückes z.B. in der Art des von V. Šklovskij formulierten Prinzips des "obnażenie priema" ("Bloßlegung des Verfahrens") zu nennen. Ein schönes Beispiel dafür findet man am Anfang des Dramas "Im kleinen Landhaus". In den ersten Repliken wird ein bekanntes Motivierungsverfahren der Exposition bzw. des analytischen Dramas "bloßgelegt": ein Neuankömmling fragt nach den Neuigkeiten, die Antwort beinhaltet dann die expositionellen Informationen für das Publikum.

ANETA:

Na, Onkel. Erzähl mal, wie hat sich das eigentlich zugetragen.

NIBEK *helter*:

Also, dann machen wir einfach eine ganz normale Exposition. Betrachten wir das alles als ein Drama, als den Anfang eines Dramas. (*zieht an der Pfeife*) Ausgezeichneter Tabak. Also, die Geschichte ist ganz einfach: meine Frau, deine Tante Anastasja, ist gestorben (*springt auf und klopft die Pfeife am Stiefel aus*) und das ist alles! Verstehst du! Und daß du nie wieder danach fragst! <...>" (*Werke, IV: 421*)

Zu weiteren antillusionistischen Verfremdungseffekten gehören Anspielungen auf die Aufführungssituation beispielsweise mittels Anrede bzw. Beschimpfung des Publikums. So sagt z.B. Sajetan (Sz) inmitten einer längeren Replik von vortraghaftem Charakter: "<...> Doch zurück zum letzten Punkt, selbst wenn unser heutiges völlig schwachsinniges Publikum bei jedem längeren, doch dafür gescheiterten Gespräch das große Kotzen kriegt." (*Werke, V: 519*)

Ganz besonders zahlreich sind in Witkiewicz' Stücken Selbstthematisierungen

¹⁰Pfister, 1988: 165.

gen des Autors in Form autoparodistischer, selbstironischer Anspielungen auf die eigenen philosophischen Werke und die Theorie der Reinen Form¹¹. Das reicht von der namentlichen Erwähnung Witkacys über bruchstückhafte Zitate und Begriffe seiner Philosophie und Ästhetik bis hin zu langen Disputen der Figuren über die Theorie der Reinen Form (Sz). In dem Drama "Oni" wird die Kunsttheorie schließlich sogar zum Element der Thematik und des Sujets. Neben Witkiewicz' Werken werden aber auch andere zeitgenössische Autoren genannt und zitiert, interessanterweise sind das häufig - aber nicht ausschließlich - Autoren, die auch in Witkiewicz theoretischen Arbeiten eine Rolle spielen (Carnap, Husserl, Wittgenstein, Miciński).

Die Funktion dieser Kunstgriffe geht über die Wirkung üblicher antiillusionistischer Verfremdungseffekte hinaus. Eine Parallele dazu findet man auf der Ebene der Wortbedeutung: wie oben am Beispiel der Personennamen ausgeführt, gehört die Vermischung der Seinsmodi (fiktiv, realistisch) innerhalb eines Wortes oder einer Wortkonstellation (Personenverzeichnis) zu den wichtigsten Deformationsverfahren in der Schicht der Bedeutungseinheiten. Doch diese intertextuellen Bezüge haben keinen diskursiven Charakter. Sie erscheinen vielmehr als ein spielerisches Ineinandergleiten und Schweben zwischen den beiden Bereichen: Fiktionalität und Realität. Das erinnert eher an die avantgardistische Zielsetzung, Kunst in Leben zu überführen, die in extremster Form in der Aktionskunst verwirklicht wurde¹².

Als letzter Punkt bei der Untersuchung der Satzzusammenhänge in Witkiewicz' Dramen sollen hier noch die *Fragen der Textkohärenz und Bedeutungskonstitution* erörtert werden.

Nach gängigen textlinguistischen Erkenntnissen entsteht der Sinn bzw. die referentielle Leistung eines Textes durch Monosemierung der einzelnen

¹¹R. Fieguth leitet daraus eine neue interessante These für die alte Debatte um das Verhältnis zwischen Witkiewicz' Dramentheorie und -praxis ab. Danach handelt es sich nicht um ein Verhältnis von Theorie und Anwendung, sondern um intensive intertextuelle Bezüge zwischen den beiden Textsorten. In den Dramen wird die Theorie der Reinen Form weiterdiskutiert und ironisch gewertet. (Vgl. Fieguth, 1987b: 157-172).

¹²Vgl. dazu: Bürger, 1974.

Bedeutungen im Kontext und durch die Einbindung der Einzelbedeutungen in einen aufgrund kognitiver Schemata und eines außersprachlichen Weltwissens gebildeten Referenzrahmen¹³. Als ein geeignetes Instrument zur Analyse von Textkohärenz führte A.J. Greimas¹⁴ den Begriff der Isotopie ein. Nach Greimas wird der textkonstitutive Bedeutungszusammenhang durch die Rekurrenz von identischen oder ähnlichen Bedeutungseinheiten (sog. Klasse) auf der syntagmatischen Achse erzeugt. Ein kohärenter Text entsteht durch die Entfaltung von Isotopien, d.h. von hierarchischen Klassemfügungen. Greimas' Isotopiebegriff ist zwar in seiner textkonstitutiven Bedeutung nicht unumstritten, doch durch sein textanalytisches Potential entwickelte er sich rasch zur Grundlage von struktural-semiotischen Textanalysen¹⁵.

Er soll auch dieser Untersuchung zugrundegelegt werden. Dabei liegt es nahe, daß bei der Analyse von Satzzusammenhängen in Witkiewicz' Dramen nicht die Isotopiekonstitution und -entfaltung, sondern die *Isotopieverfremdung* im Vordergrund stehen wird.

Eine der Möglichkeiten von Isotopieverfremdung ist die *Isotopievariation*, die von Greimas am Beispiel seines vielzitierten Toilettenwitzes¹⁶ beschrieben wird. Sie besteht in einem "Kurzschluß" von zwei Isotopien, der aufgrund von phonetischer oder semantischer Ähnlichkeit eines ihrer Glieder (meistens eines Wortes) ausgelöst wird. Die schlagartig einsetzende Erkenntnis der unerwarteten zweiten Bedeutungsstruktur hat eine entlarvende, häufig auch komische oder befremdende Wirkung, die das Phänomen der Isotopievariation zur Grundlage der sog. "Freud'schen Versprecher" und zahlreicher Witze macht.

Witkiewicz verwendet die Isotopievariation in seinen Texten häufig zur Erzeugung von komischen oder grotesken Effekten und zur Entlarvung des Unterbewußtseins der Figuren. Nicht selten dient die Isotopievariation der Verhinderung der Textkohärenz und hat durch den direkten Verweis auf das Artefakt, auf die bewußte Konstruktion des dargestellten Geschehens

¹³Vgl. z.B.: Bellert, 1970.

¹⁴Greimas, 1966 / 1971.

¹⁵Vgl. dazu: Keller/Haffner, 1990; Schulte-Sasse/Werner, 1977.

¹⁶Greimas, A.J.: Die Isotopie der Rede. In: Kallmeyer u.a. (Hrsg.), 1974: 128.

eine antiillusionistische Wirkung. In der angeführten Beispielszene liegt eine Isotopievariation in den Repliken 11 und 12 vor. Es werden hier über das Wort "schuldig" ("winien") die Klasse "Autor" und "Übeltäter" und damit auch auf ironische Weise die Bedeutungsstrukturen "Wirklichkeit" und "Fiktionalität" zusammengeschlossen.

Eine andere Form der Isotopieverfremdung bilden *Texte mit schwach gefügter Isotopie*. Sie konstituieren keinen übergreifenden Sinn, haben aber eine in gewisser Weise wirklichkeitsnahe, assoziative Struktur: sie erinnern an die Rede eines psychisch Kranken oder an Träume. Ein solcher Fall liegt in der Replik 5 vor.

Die extremste Form von Isotopieverfremdung stellen schließlich völlig *isotopielose Texte* dar, die aus diskreten Semen ohne jeglichen Zusammenhang bestehen. Diese Form von Isotopiedeformation wird zusätzlich verstärkt durch den Einschub von völlig sinnlosen Neologismen, die an die dadaistische Manier erinnern, sowie von ungewöhnlichen bzw. widersprüchlichen Wortzusammenstellungen. In seiner Sprachtheorie¹⁷ maß Witkiewicz gerade solchen Wortgebilden einen hohen künstlerischen Wert zu: da es dem Rezipienten nicht gelingt, die vom Signifikanten hervorgerufene Vorstellung durch den Bezug auf die außersprachliche Wirklichkeit aufzuheben, werden eine länger andauernde geistige Dynamik und Spannung hervorgerufen. Witkiewicz betrachtet daher eine Konstruktion von Signifikanten bei gleichzeitiger Deformation semantischer Zusammenhänge zwischen den dazugehörigen Signifikanten als ein geeignetes Mittel, um Spannungen, die von einzelnen Worten oder von Wortgruppen ausgehen, auszulösen und aufrechtzuerhalten. Eine solche Dynamik innerhalb von Wortgruppen müßte dem Text einen formalen Zusammenhang auch außerhalb der referentiellen Bezüge verleiten. Die relevanten Beispiele in der angeführten Beispielszene (die Repliken 16, 17, 21) geben einen Einblick in die praktische Ausführung von Witkiewicz' ästhetischen Vorstellungen.

Bei der Beobachtung der Wirkungsweise solcher deformierenden Kompositionsverfahren wird allerdings neben der dynamischen, spannungserzeugenden Wirkung noch ein zusätzlicher, medienspezifisch bedingter, Effekt deutlich. Durch die Dualität der Kommunikationssysteme bei dramatischen Texten kann beim Rezipienten der Eindruck hervorgerufen werden, daß die

¹⁷Vgl. dazu Kapitel 2.2.1. in dieser Arbeit.

Figuren auf der Bühne sich in einem ihm unzugänglichen Idiolekt verständigen. Das Schauspiel bekommt dadurch den Charakter eines mystischen, esoterischen Zeremoniells.

Die dramenspezifischen Gegebenheiten spielen für die Analyse von Satzzusammenhängen auch in einem anderen Zusammenhang eine große Rolle. Grundsätzlich kann das übergangslose Zusammenfügen von verschiedenen Isotopien als literarische Montage¹⁸ bezeichnet werden. Dieses Verfahren gehört zu den konstitutiven Darstellungsmitteln in der Gegenstandsschicht und dabei insbesondere in den Raum-Zeit-Strukturen und im antikausalen Fabelverlauf¹⁹. Das Montageprinzip bestimmt auch die Dialogführung. Doch die isotopieverfremdende Wirkung entfaltet sich vollständig eigentlich nur innerhalb einer Replik. Im Dialogganzen tritt diese Wirkung abgeschwächt hervor, denn semantische Richtungswechsel und das Aufeinanderprallen der Kontexte bis hin zur Stichomythie werden im allgemeinen als dialogspezifisch betrachtet²⁰. Auf diese Weise bekommen die im äußeren Kommunikationssystem inkohärent wirkenden Repliken durch die Perspektivenvielfalt und die situativen Kontexte eine quasi-mimetische Begründung. Darüber hinaus wird der Zusammenhang der Rede durch zahlreiche phatische, expressive und appellative Äußerungen hergestellt. Alle diese pragmatischen bzw. dramenspezifischen Aspekte begründen zwar keine semantischen, aber doch gewisse formale Satzzusammenhänge²¹. Doch seine referentielle Funktion für das äußere Kommunikationssystem erfüllt der Text nicht, er bleibt im Ganzen inkohärent, polysemisch. Seine eigentliche Bedeutung besteht in der ästhetischen Funktion, die durch unterschiedliche Kategorien und Effekte zustande kommt. Dazu gehören z.B. die antiillusionistischen Momente, die durch Hinweise auf die fiktionale Seinsweise der entworfenen Gegenstände und durch Bewußtmachung der Konstruktion entstehen. Ferner das Grotteske, das durch die Deformation von "lebenslogischen" und literaturkonventionellen Elementen ausgelöst wird. Und schließlich bil-

¹⁸ In diesem Sinne wird Montage von Link (1985: 138) definiert.

¹⁹ Vgl. dazu Kapitel 3.2.2. in dieser Arbeit.

²⁰ Auf dieses strukturell-pragmatische Kriterium des Dialogs hat zuerst J. Mukařovský (1967: 116f) hingewiesen.

²¹ Die Möglichkeit von Zusammenhängen aufgrund der Satzform wird auch von R. Ingarden (1972: 161) in Betracht gezogen.

det die Spannung (ausgelöst entweder durch die narrativen Strukturen oder durch besondere Wortzusammenstellungen) ein entscheidendes strukturelles Element in Witkiewicz' Dramen²².

²²Vgl. dazu Kapitel 4 in dieser Arbeit.

3.2. DIE SCHICHT DER DARGESTELLTEN GEGENSTÄNDLICHKEITEN

3.2.1. FIGUREN

Wie bei der Darstellung der Theorie der Reinen Form häufig hervorgehoben, sieht Witkiewicz den ästhetischen Wert eines Dramenelementes nicht in seinem gegenständlichen Inhalt¹, d.h. in seinem semantisch-semiotischen Weltbezug, sondern in seiner Fähigkeit, im Zusammenspiel mit anderen Elementen des Kunstwerkes, formal-konstruktive Einheiten zu bilden.

Was bedeutet eine solche Auffassung für das grundlegende Element des Dramas - für die dramatische Figur?

Der gegenständliche Inhalt einer Figur besteht wohl - im Sinne Witkacys - in denjenigen Konzeptionselementen, die einem mimetischen Prinzip entspringen: d.h. in der "Lebenslogik" der Handlungsmotivierung und in der "Wirklichkeitsnähe" der Psychologie. Anders ausgedrückt: zum gegenständlichen Inhalt einer dramatischen Figur gehören die Elemente, die M. Pfister als das der Figurenkonzeption zugrundeliegende "anthropologische Modell"² bezeichnet. Der gegenständliche Inhalt, den Witkiewicz in seinen theoretischen Erwägungen als ästhetisch irrelevant betrachtet, wird in seinen Dramen verschiedenen Deformationsverfahren ausgesetzt³.

Doch welche Elemente bilden den formalen bzw. künstlerischen Inhalt und was macht die künstlerische Form einer dramatischen Figur aus?

In der Malerei sind es die Farben, in der Musik die Töne, die Witkiewicz als rein formale Elemente bezeichnet: es sind also die primären werkkonstitutiven Elemente, losgelöst aus ihren semiotischen Funktionen und Bezügen. Überträgt man diese Auffassung auf das Drama, so müßte für die pri-

¹ Witkiewicz unterscheidet in der Theorie der Reinen Form zwischen einem gegenständlichen und einem formalen bzw. künstlerischen Inhalt. Der gegenständliche Inhalt setze sich aus den "lebenslogischen", sich auf die außerkünstlerische Wirklichkeit beziehenden Elementen zusammen und sei für die ästhetische Erfahrung irrelevant. Der künstlerische Inhalt dagegen bestehe aus den rein formalen Elementen wie Farben und Formen und die Komposition dieser Elemente vermittele die metaphysische Erfahrung der Reinen Form.

Vgl. dazu Kapitel 2.1.3. und 2.1.4. in dieser Arbeit.

² Pfister, 1988: 240.

³ Vgl. dazu weiter unten.

mären, künstlerischen Elemente das Kriterium der Werkkonstitutivität und Funktionalität ausschlaggebend sein. Wie schon bei der Darstellung der Theorie der Reinen Form erwähnt, betrachtet Witkiewicz das Drama als eine Zeitform: das reine Geschehen als ein abstraktes "Werden in der Zeit" soll dem Rezipienten die ästhetische Erfahrung der Reinen Form vermitteln. Der künstlerische Inhalt einer Figur würde demnach in der Handlungsträgerfunktion bestehen: in der Fähigkeit der Figur, konfigurationskonstitutiv und situationsmodifizierend zu wirken und somit die Grundlagen für die nächsten Schichten des Werkes - Fabel und Geschichte, Raum- und Zeitstrukturen - zu schaffen.

Ruft man sich Witkiewicz' strukturalistischen Formbegriff in Erinnerung - Form wird von ihm als etwas aufgefaßt, das Beziehungen zwischen einzelnen Elementen und Erscheinungen schafft, ihnen eine Einheit verleiht⁴ - so kann die Form auf der Ebene der dramatischen Figuren als eine potentielle Interaktionsstruktur des Personals aufgefaßt werden.

Die vorangehenden Überlegungen sollen die Grundlage für die nachfolgende Untersuchung der Figurenkonzeptionen und -konstellationen in Witkiewicz' Dramen werden. Von großem Interesse sind dabei insbesondere Fragen nach den Deformationsverfahren beim gegenständlichen Inhalt sowie nach den strukturalen Eigenheiten der Gesamtkomposition.

⁴ Vgl. dazu Kapitel 2.2.3. in dieser Arbeit.

3.2.1.1. FIGURENKONZEPTION

M. Pfister versteht unter "Figurenkonzeption das anthropologische Modell, das der dramatischen Figur zugrunde liegt, und die Konventionen seiner Fiktionalisierung und unter Figurencharakterisierung die formalen Techniken der Informationsvergabe, mit denen die dramatische Figur präsentiert wird."⁵

Bei der Analyse der Figurennamen⁶ ist schon auf die verschiedenen Verfahren in der Schicht der Laut- und Bedeutungseinheiten hingewiesen worden, die Witkiewicz bei der auktorialen Charakterisierung seiner dramatischen Figuren (Personenbeschreibung im Nebentext und sprechende Namen) anwendet, und die alle eine verfremdende, antiillusionistische Wirkung erzeugen. Im Lichte der auktorialen Charakterisierung erscheinen die Figuren als ein Pandämonium grotesk-absurder Gestalten, die außerhalb jeglicher biologisch-psychologischer Wahrscheinlichkeiten existieren. Im folgenden soll die Untersuchung der Figurenkonzeption mit der Analyse der figuralen Charakterisierung⁷ in der Schicht der dargestellten Gegenständlichkeiten ergänzt und vertieft werden.

Wohl das auffallendste Deformationsverfahren auf der Ebene der Personenkonzeption in Witkiewicz' Dramen ist *die Inkonstanz psychischer und physischer Eigenschaften*. Dieses Verfahren, das in der Theorie der Reinen Form mehrmals gefordert und erörtert wurde, hat nichts mit dem im konventionellen Drama häufig auftretenden Phänomen der moralischen Entwicklung und Bildung der Charaktere gemeinsam. In dieser Hinsicht haben die Figuren in Witkiewicz' Dramen einen ausgesprochen statischen Charakter. Sie sind - wie L. Sokół zutreffend bemerkt - "'fertig', im Laufe des Stückes entwickeln sie sich nicht psychisch, sondern probieren verschiedene Reaktionsmöglichkeiten auf bestimmte Reize oder Situationen aus und raso-

⁵ Pfister, 1988: 240.

⁶ Vgl. dazu Kapitel 3.1.2. in dieser Arbeit.

⁷ Die Begriffe "figurale" und "auktoriale Charakterisierung" stützen sich auf die differenzierte Darstellung der verschiedenen Techniken der Figurencharakterisierung von M. Pfister (1988: 253ff).

nieren über ihre Erlebnisse, über ihr psychisches Inneres"⁸. Die Theorie der Reinen Form macht deutlich, daß Witkiewicz eine rationalistische Bildungs- und Aufklärungsintention wie die des konventionellen Dramas völlig fern lag. Die Veränderung der psychischen und physischen Eigenschaften der Figuren zielt vielmehr auf die Zerstörung der Theaterillusion und Hervorrufung grotesk-absurder Effekte, die den Rezipienten auf der Ebene des Unterwußtseins ansprechen wollen. Das Verfahren, das dabei in erster Linie angewendet wird, ist die Verfremdung des anthropologischen Modells und der literarischen Konventionen, die den Erwartungshorizont des Rezipienten hinsichtlich dramatischer Figuren weitgehend bestimmen.

Die extremste und augenscheinlichste Form nimmt die Figurendeformation dann an, wenn sie sich auf die physischen Eigenschaften der Figur bezieht. So kann z.B. *eine Figur* im Laufe des Stückes *ihr Geschlecht wechseln*. In dem Stück "Maciej Korbowa i Bellatrix" beispielsweise ist das Geschlecht der Titelhelden schon vom Namen her unbestimmt⁹; während der Handlung wird - laut der eindeutigen Regieanweisungen - Bellatrix gelegentlich zum Mann, und Maciej Korbowa zur Frau. In dem Stück "Pragmatyści" wird die Veränderlichkeit des Figurengeschlechts explizit im Personenverzeichnis angekündigt, und zwar erstens durch den sprechenden Namen "Kobieton" (dt. etwa: Frauon) und zweitens durch folgende Personenbeschreibung: "Frauon - eine geschlechtslose Person, doch die Betonung liegt eher auf der Weiblichkeit" (*Werke, IV: 198*).

Ein weiteres wirkungsvolles Deformationsverfahren ist die *Reversibilität des Todes*. Der Tod ist in Witkiewicz' Stücken keinesfalls ein endgültiges Ereignis: die Figuren werden wieder lebendig und nehmen mit absurd wirkender Selbstverständlichkeit aktiv am Bühengeschehen teil. Darüber hinaus wird das Todesmotiv in einer Art und Weise behandelt, die von dem konventionellen tragisch-ernsthaften Darstellungsmodus und dem "Weltbild" des Rezipienten völlig abweicht. Auch dieses Verfremdungsverfahren trägt daher zu dem grotesken Charakter der Stücke Witkiewicz' im hohen Maße bei. Der unkonventionelle, verfremdende Einsatz des Todesmotivs und seine ästhetischen Effekte werden von Witkiewicz in seinen theoretischen Schriften breit erörtert und in seinen Stücken häufig praktiziert.

⁸ Sokół, 1973: 128.

⁹ Vgl. Kapitel 3.1.1.1. in dieser Arbeit.

Als Beispiel wäre hier insbesondere die Titelheldin des Dramas "Wasserhuhn" (KW) zu nennen. Das Drama beginnt mit einer grotesken Hinrichtungsszene: die Titelheldin steht unter einem Laternenmast und verlangt sehr energisch von ihrem, verständlicherweise verunsicherten, Verlobten Edgar, erschossen zu werden¹⁰:

"Nun mach doch ein Experiment.

<...> Der Tod bedeutet mir nichts - das ist richtig, aber ich will ja gar nicht sterben. Doch das Leben bedeutet mir genausowenig wie der Tod. Am meisten quält mich das Stehen unter diesem Pfahl hier." (Werke, V: 11).

Nach einer existentialphilosophisch angehauchten Diskussion über den Lebens- und Todessinn schießt Edgar zweimal und die Titelheldin kommentiert mit "unveränderter Stimme": "Der erste Schuß daneben, der zweite mitten ins Herz" (Werke, V: 13). Es folgt noch ein kurzes Gespräch mit dem plötzlich erscheinenden Kind Tadzio und nach der ruhigen Ankündigung: "ich sterbe jetzt" gibt die Heldin ihren Geist auf. Im zweiten Akt erscheint sie wieder lebendig auf der Bühne und nimmt fortan an der weiteren Handlung teil. Dabei wird ihre "Auferstehung" weder realistisch motiviert (etwa durch das Motiv des "unerwarteten Überleben des Helden", wie man es aus wiederaufgelegten Fernsehserien kennt), noch ruft sie bei den übrigen Figuren größeres Erstaunen hervor. Die Titelheldin nimmt ganz selbstverständlich am weiteren Geschehen teil.

Witkiewicz' Behandlung der Motive des Todes und der Auferstehung steht außerhalb eines mimetischen Darstellungskanons. Sie kann aber auch nicht auf die "primitive" Lust auf Schabernack zurückgeführt werden, die dem Avantgardekünstler von seinen Zeitgenossen häufig unterstellt wurde. Gerade in dem Stück "Das Wasserhuhn" wird deutlich, daß die Motive der Hinrichtung und der Auferstehung in übergeordnete Strukturen eingebunden sind. Dazu gehört zum einen die Thematik des Dramas: Edgars innerer Kampf zwischen dem Wunsch nach titanenhaftem, skrupellosen Übermensch-Dasein

¹⁰ Dabei ergibt das semantische Merkmal "Laternenmast" im Zusammenhang mit dem Namen der Heldin einen ironischen Nebeneffekt - in der polnischen Sprache wird dem Lexem "Kurka Wodna" (dt.: Wasserhuhn) aufgrund der phonetischen Ähnlichkeit das Konnotat "kurwa" (dt.: Hure) beigelegt. Vgl. dazu auch die genauere Analyse der Figurennamen im Kapitel 3.1.2. in dieser Arbeit.

und -Handeln und seinen menschlich-moralischen Schranken, die das Töten verwerfen, wird an seinen Zweifeln, Selbstvorwürfen im Zusammenhang mit dem Mord an der Verlobten demonstriert.¹¹ Zum anderen ist es die zirkelartige Handlungsstruktur des Dramas, in die das unkonventionell behandelte Todesmotiv eingebunden ist: in der Schlußszene findet, ähnlich wie in der Anfangsszene, erneut eine Hinrichtung statt; die Heldin wird wieder - doch diesmal gegen ihren Willen - von Edgar erschossen.

Noch wesentlich wirkungsvoller als im "Wasserhuhn" ist das Verfahren der Todesreversibilität in dem Drama "Narr und Nonne" (*WIZ*) durchgeführt. Die Hauptfigur, der Dichter Mieczysław Walpurg, Insasse einer Irrenanstalt, begeht in der vorletzten Szene Selbstmord, indem er sich an den Gittern seiner Zelle erhängt. In der nachfolgenden Szene kommt er, gepflegt und in eleganter Kleidung, zur Tür seiner Zelle herein und verblüfft die um seine Leiche versammelte Trauergemeinde. Der Absurditätseffekt könnte kaum frappierender sein: laut einer ausdrücklichen Regieanweisung des Autors sind nun sowohl Walpurg als auch seine Leiche gleichzeitig auf der Bühne. An der nachfolgenden Schlägerei zwischen den Anwesenden ist auch Walpurgs Leiche beteiligt: "Alle vier wälzen sich auf dem Boden und dreschen nach Kräften aufeinander ein. In diesen raufenden Haufen ist auch Walpurgs Leiche einbezogen, die sich schlaff zwischen ihnen bewegt." (*Werke, V: 276*).

Auch in diesem Fall könnte man Bezüge auf die Thematik des Stückes sehen: Walpurg als Insasse einer Irrenanstalt verkörpert die einzig mögliche Existenzform eines wahren, absoluten Künstlers, nämlich die jenseits der bürgerlich-gesellschaftlichen Normalität. Ein gesellschaftlich anerkannter Walpurg - worauf sein elegantes Äußeres in der letzten Szene hinweist - hat mit dem wahren Künstler Walpurg, nichts gemeinsam: seine erste Existenzform ist für ihn "gestorben". Diese thematische Korrespondenzen zeigen, daß - ähnlich wie im Fall des "Wasserhuhns" - die enorme groteske Wirkung des unkonventionell behandelten Todesmotivs nicht nur um des Einzeleffektes wegen inszeniert wird, sondern in einer übergeordneten Dramenstruktur eingebunden ist. Eine solche organische Einheit des Werkes hat freilich wenig mit dem konventionellen, auf einem mimetischen Dar-

¹¹Eine genauere Analyse der Fabel und des Sujets von "Wasserhuhn" erfolgt im Kapitel 3.2.2. in dieser Arbeit.

stellungsmodus aufbauenden Drama gemeinsam. Statt die Erkenntnis des Rezipienten über Einfühlung in eine realitätsnahe Bühnenillusion herbeizuführen, wird ihm mittels Allegorie der Sinngehalt anschaulich-konkret vorgeführt. Anders aber als in konventioneller, etwa barocker Literatur, wird dieser allegorische Sinngehalt gleichzeitig durch die ihn begleitenden Absurditätseffekte in Frage gestellt bzw. quasi "entideologisiert".

Neben solchen augenscheinlichen Beispielen für die Inkonstanz der physischen Eigenschaften wie die Veränderlichkeit des Geschlechts und Reversibilität des Todes gibt es eine Reihe von Merkmalen für die *mangelnde psychische Identität der Dramenfiguren*. Ein wichtiges Charakteristikum der Witkiewicz'schen Figuren ist die *innere Widersprüchlichkeit* ihrer psychischen Eigenschaften. Wenn man der Beurteilung ihres Verhaltens und ihrer Charakterzüge das anthropologische "lebenslogische" Modell zugrunde legt, so erscheint die Paradoxie als das tragende Element ihres Wesens.¹² Besonders deutlich wird das an den titanenhaften männlichen Figuren (z.B. Tumor Mózgowicz oder Gyubal Wahazar), die einem ständigen Wechsel zwischen extremer Macht und Ohnmacht, Energie und Passivität, Kraft und Schwäche unterworfen sind. Der übermächtige Diktator Gyubal Wahazar beispielsweise, der eine gewaltsame Willkürherrschaft über sein Volk ausübt, und der von sich behauptet: "Ich bin wie Gott. Ich allein herrsche über alles und ich bin für alles verantwortlich, und das nur vor mir selber." (*Werke, IV: 598*), gerät zeitweise völlig unter den Einfluß des zehnjährigen Mädchens Świntusia. Eine wellenartige Bewegung stellt auch der Wechsel zwischen Wahazars übermenschlichen Energieausbrüchen und den Zuständen absoluter Passivität, sogar Apathie dar. Wahazar, von dem sein Arzt Rypmann sagt: "Der Mensch hat übermenschliche Kräfte. <...> er schläft eine Stunde, manchmal eineinhalb Stunden pro Tag. Und arbeitet wie sechzig Dampfnilpferde." (*Werke, IV: 596*), erlebt auch Phasen völliger Ohnmacht und Schwäche. Diese Apathie führt schließlich zu seiner Entmachtung und Ermordung, die von ihm selbst herbeigeführt und inszeniert werden. Die wellenartige Bewegung zwischen Wahazars Energieausbrüchen und seiner

¹²Auf die innere Widersprüchlichkeit der Figuren in den Dramen von Witkiewicz ist in der Forschung schon mehrmals hingewiesen worden (z.B. Błoński, 1973a: 15ff; Sokół, 1973: 135ff).

Apathie, sowie zwischen Phasen gewaltsamer Machtausübung und völliger Unterordnung unter Świntusia bestimmen, nach einer Interpretation von D. C. Gerould¹³, die rhythmische Struktur des Stückes. Durch die pulsierende Verlagerung der Handlungsdynamik zwischen dem Diktator und dem Volk entsteht eine wellenartige Struktur der dramatischen Aktion und Spannung, die zusätzlich noch durch die abwechselnd zentrifugale (zu Wahazar hin) und zentripentale Bewegung der Volksmassen auf der Bühne unterstrichen wird.

Ein solches Wechselspiel zwischen extremer Dynamik und Apathie ist für eine Reihe von Witkiewicz' Figuren charakteristisch: neben dem schon erwähnten Titan-Typus wie Gyubal Wahazar und Tumor Mózgowicz gehören dazu - obwohl bei ihnen der Kontrast nicht so evident ist - auch der Typus des Künstlers und der dämonischen Frau.

Die Widersprüchlichkeit in der Psyche der Figuren äußert sich aber auch in deren Handlungen und Zielen. In Witkiewicz' Dramen verachten die Machthaber die Macht (z.B. Gyubal Wahazar, Maciej Korbowa); die intellektuellen Genies den Verstand (z.B. Tumor Mózgowicz); die Verliebten wenden sich nicht dem Objekt ihrer Zuneigung zu, sondern betrügen es - obwohl sie dabei leiden - mit einem Dritten (z.B. Janulka und Mistrz) etc.

Trotz der grotesken Effekte solcher Deformationsverfahren vernimmt man in Witkiewicz' Figurenkonzeptionen archetypische Inhalte und zeitgenössische Erkenntnisse in der Tiefenpsychologie, etwa S. Freuds Thesen über Verdrängungs- und Sublimierungsmechanismen oder A. Adlers Theorie des Minderwertigkeitskomplexes¹⁴. Der psychoanalytische Hintergrund ist sowohl in der schon erwähnten Zerrissenheit und Widersprüchlichkeit der Figuren spürbar, als auch in der sehr stark ausgeprägten erotischen Thematik. Das verleiht den Dramen eine tiefere thematische Dimension, die zwar immer wieder angedeutet, gleichzeitig aber mit Hilfe grotesker oder ironischer Kunstgriffe destruiert wird. Ein einheitlicher psychologisch-theoretischer Hintersinn bei den Figuren in den Dramen Witkiewicz' kann

¹³Gerould, 1981b: 216ff.

¹⁴Die Psychoanalyse und insbesondere die Theorien von S. Freud waren Witkiewicz bekannt. Er begegnete ihnen zum ersten Mal 1913, als er eine schwere psychische Krise durchmachte und von dem Freudianer Dr. K. Beaurain in Zakopane behandelt wurde. Wie seine Korrespondenz beweist, beschäftigte er sich seit dieser Zeit viel mit S. Freud.

nicht dingfest gemacht werden. Die Figurenkonzeption erinnert eher an die postmoderne Negation der Individualität und Subjektivität des Ichs. Witkiewicz' Figuren sind weder individuelle Charaktere, denen ein biologisches oder gar traditionell-humanistisches Modell zugrunde läge, noch Repräsentanten sozial-politischer Positionen. Sie erscheinen vielmehr - und entsprechen somit den dramentheoretischen Äußerungen Witkiewicz' - als willkürliche Konstrukte aus isolierten psychisch-physischen Einzelseigenschaften und als marionettenhaften Träger von szenisch-konstruktiven Funktionen. Der fiktive Seinsmodus der Figuren wird jederzeit deutlich signalisiert.

An die postmoderne Dekonstruktion des Helden erinnert auch ein weiteres Verfremdungsverfahren in Witkiewicz' Stücken, nämlich der *Identitätswechsel* der Figuren. Die Motive der Verkleidung, Verwechslung, des Inkognito erscheinen in fast allen Dramen: überraschend und weder realistisch noch thematisch motiviert, ändern die Figuren mitten im Stück ihre Identität. In der "Verückten Lokomotive" (SL) beispielsweise entpuppt sich am Ende des ersten Aktes der Heizer Mikołaj Wojtaszek als Travaillac und der Lokomotivführer Zygryd Tengier als Karol Tréfaldi - beide sind weltweit gesuchte Schwerverbrecher. Die Entlarvung wird von den Hauptfiguren ironisch-antiillusionistisch kommentiert:

"TRAVAILLAC:

Sicher, wir alle müssen uns ständig verändern. Doch stellen Sie sich das mal vor: wir unterhalten uns hier darüber, und dort, in irgendeinem der Waggons unseres Zuges ist jemand, der eine ähnliche Geschichte aus der Reisekriminalbibliothek liest. Komisch!

TRÉFALDI:

Möglich, aber so ein Zufall verringert weder die Größe unserer Gedanken noch die Merkwürdigkeit unserer Begegnung." (*Werke, V: 292*)

Die Inkonstanz psychischer und physischer Eigenschaften in ihren verschiedenen, oben beschriebenen Variationen: Reversibilität des Todes, Inkonstanz des Geschlechts bei einer Figur, innere Widersprüchlichkeit der psychischen Eigenschaften, Identitätsdestruktion und -wechsel zeigen ganz deutlich, daß die Figuren in den Dramen Witkiewicz' nicht als menschliche Individuen konzipiert worden sind. Ganz im Gegenteil: die im naturalistischen Drama dominante individualistische Form der Figurenkon-

zeption, die über eine Fülle von charakterisierenden Details im Bereich der Sprache, Aussehen, Verhalten, Biographie etc. eine Spezifizierung der Figur über ihre soziale oder psychologische Typik hinaus erreichen wollte, wird von Witkiewicz durch Übersteigerung des Individuellen ins Absurde parodiert und ironisiert. Seine "Individuen" haben nicht nur die soziale und ideologische Typik, sondern auch die anthropologischen und biologischen Normen verlassen.

Genausowenig kann man bei den Figuren Witkiewicz' von sozialen Typen sprechen. Zwar treten in seinen Dramen Vertreter bestimmter sozialer Klassen auf: das Volk und die Herrschenden (*GW*), die Arbeiter, das Bürgertum und der Adel (*Sz*). Doch auch in diesem Fall wird durch die Deformation eine Bezugnahme auf die empirische Wirklichkeit verhindert. Das wirkungsvollste Verfahren, das Witkacy zu diesem Zweck anwendet, ist das *Vertauschen der Soziolekte* zwischen den verschiedenen sozialen Ständen und Gruppen. So führen Vertreter der Unterschicht betont niveauvolle Gespräche über philosophische und wissenschaftliche Themen (etwa die Schuster in *Sz* oder der Heizer und Lokomotivführer in *SL*), während die Vertreter der Intellektuellen oder des Adels sich eines primitiv-ordinären Jargons bedienen (z.B. die Fürstin Irina Wsiewołodowna Zbereźnicka-Podberezka in *Sz*). Als Beispiel sollen hier einige Repliken der Repräsentanten des Volkes in der ersten Szene von "Gyubal Wahazar" angeführt werden:

"1. WEIB *graues Kopftuch, in Lumpen*:

Es geht hier um die völlige Entwertung jeglicher Bewertung von Fakten. <...>

2. WEIB *rotes Kopftuch, in Lumpen*:

Jawohl. In einem Staat des sechsdimensionalen Kontinuums sind Kriterien eine wahrlich allzu banale Sache. <...>

2. WEIB:

Eine Verrückte! Sie glaubt, daß keine von uns die Theorie von Einstein kennt. Heute lernt man doch die absolute Differentialrechnung schon in der Mittelschule."

(*GW in Werke, IV: 592*)

Für die Figurenkonzeption in den Dramen Witkiewicz' spielen also weder das individualistische noch das sozial-typologische Prinzip eine wesentliche Rolle. Die *reduzierte Psychologie und das Stereotype* der Figuren, die in der Forschung mehrmals bemerkt und untersucht worden sind, sind

wohl eher als ein parodistisch-ironisches Zurückgreifen Witkiewicz' auf die durch innerliterarische Tradition vorgeprägten dramatischen Typen zu erklären.

Auf das Stereotype der Witkiewicz'schen Figuren wiesen als erste schon seine Zeitgenossen T. Boy-Żeleński¹⁵ und K. Irzykowski¹⁶ hin. Irzykowski kritisiert an den Dramenfiguren Witkiewicz' die Reduktion der Psychologie auf einige wenige Eigenschaften und die hyperbolische Verzerrung dieser Eigenschaften als einen Rückgriff auf Überholtes. Einem in der naturalistischen Ästhetik verwurzelten Kritiker erscheint die Entdeckung der als längst überwunden geglaubten Merkmale der antiken Typenkomödie, der *Commedia dell'arte*, oder der Charakterkomödie à la Molière als ein Rückschritt. Doch gerade diese Merkmale der Figurenkonzeption weisen der weiteren Entwicklung des modernen grotesken Dramas bis hin zum Theater des Absurden die Richtung. Irzykowski schlägt auch als erster eine *Typologie der Witkiewicz'schen Helden* vor. Er unterscheidet dabei die zwei wichtigsten Typen: "ein kolossales, kluges und brutales Vieh" und "einen eleganten Dekadenz-Vertreter"¹⁷

In der folgenden Witkiewicz-Forschung wurde die Erstellung und Beschreibung einer Figuren-Typologie zum bevorzugten Untersuchungsgegenstand.

J. Kłossowicz erweiterte die Typologie Irzykowskis um eine Reihe weiterer Gestalten. Auch er betrachtet die Gestalt des Titanen als die zentrale Figur in Witkacys Bühnenwelt. Der Titan, sei es in Gestalt eines genialen Mathematikers (Tumor Mózgowicz) oder eines Diktators (Gyubal Wahazar) ist "von dämonischer Kraft, voll Lebensenergie, ein ungewöhnliches Exemplar jeglicher geistigen und physischen Energie; Nietzsches Übermensch, der in dieser Epoche vorfängt, die seiner Natur nicht entspricht"¹⁸ Neben dem Titan tritt häufig der Typus des "jungen Schnösel" (poln.: "bubek") auf: eine unklare Gestalt, ein cleverer Hochstapler und Pragmatiker. Der dritte männliche Typus in Witkiewicz' Dramen ist nach Kłossowicz der Dichter - "hamletisierend" und häufig mit autobiographischen Zügen ausgestattet. Auch die weiblichen Figuren werden in entsprechender Weise sys-

¹⁵Boy-Żeleński, 1957, VI: 70-85.

¹⁶Irzykowski, 1929/1976.

¹⁷Ebd.: 270.

¹⁸Kłossowicz, 1959: 88.

tematisiert. Das weibliche Pendant zum Titan ist die Hetäre - von dämonischer Attraktivität und verheerender Wirkung auf ihre (insbesondere männliche) Umgebung. Daneben tritt noch die Gestalt der Matrone und die des anmutig-naiven Mädchens auf. Und schließlich nennt Kłossowicz noch als das letzte Charakteristikum in Witkiewicz' Bühnenwelt die Volksmenge (poln.: "tłum"), die in fast allen Stücken auftritt. Die Volksmenge ist weder ein selbständiger Handlungsträger, noch hat sie symbolische Bedeutung. Es handelt sich um eine Gruppe von Komparsen, die das Bühnengeschehen optisch und akustisch untermalt und manchmal auch in der Rolle eines *deus ex machina* auftritt: "Arbeiter oder Soldaten treten auf die Bühne und töten die Helden des Dramas oder führen sie hinaus".¹⁹

Konstanty Puzyna, der Witkiewicz' in den Jahren nach 1956 "entdeckte" und 1962 den ersten Sammelband seiner Dramen herausgab, schlug in der Einleitung zu dieser Dramenausgabe folgende, weitgehend an Kłossowicz anknüpfende Klassifikation vor: "<...> in den Stücken von Witkacy kehren einige konstante Typen immer wieder - der titanische Führer, der Tyrann, der Künstler oder Gelehrte, die perverse Hetäre aus der Oberschicht, ein süßes Mädchen mit einem zweideutig naiven Gesichtsausdruck."²⁰

Eine sehr umfangreiche und genaue Klassifikation der Witkiewicz'schen Figuren liefert M. Maśłowski²¹. Er zählt in allen Dramen Witkiewicz' etwa zweihundertachtzig Individuell- und einige Kollektivfiguren ("Menschenmengen", "Wachen" etc.). Maśłowski's Typologie umfaßt etwa siebzehn wichtigere Stereotypen:

1. "der Titan" - das letzte große Individuum in einer zunehmend nivellierten Massengesellschaft (Gyubal Wahazar, Maciej Korbowa, Hyrkan, Tumor Mózgowicz u.a.);

2. "die Hetäre" - das weibliche Pendant zum Titan: eine dämonische, unersättliche Frau, häufig eine Aristokratin (Fürstin Irina Wsiewołodowna Zbereznicka-Podberezka in Sz, Hilda Fajtcacy in SB);

3. "der Künstler" - meistens ein Dichter, manchmal auch Maler oder Musiker; introvertiert und philosophierend (Pembroke in NT, Istvan in SB, Walpurg in WIZ, Bezdeka in M);

¹⁹Ebd.: 89.

²⁰Puzyna, K.: Wstęp. In: *Werke*, IV: 32.

²¹Maśłowski, 1967.

4. die "Tintenfisch-Frau" (poln.: *matwa*): eine Frau, die den Mann - insbesondere den Künstler - mit teils mütterlichen, teils sexuellen Tricks umgarnt und unterwirft (Ella in *M*, Wanda in *JMKW*, das Wasserhuhn etc.);

5. "der Schurke" - zynisch, kalt, brutal, egoistisch; häufig ein Partner des Titans oder das zweite Ich des Künstlers (Telek in *P*, Golders in *MP*, Morbidetto in *GW*);

6. "der einfache Dämon" - als die Hetäre zweiter Klasse. Zu diesem Figuren-Typus gehören alle weiblichen Figuren, die den übrigen Stereotypen nicht entsprechen. Małowski führt dafür leider keine Beispiele an;

7. "der junge Schnösel" (poln.: "bubek") - ein Dandy, häufig adliger Herkunft, dekadent, ohne individuelle Charakterzüge und ohne "metaphysische Bestrebungen" (Florestan in *NW*).

8. "die Kindfrau" - (poln.: "dziewczątka") ein sehr junges Mädchen von naiv-erotischer Ausstrahlung (Świntusia in *GW*, Izia in *TM*, Zosia i Anetka in *MD*, Nina in *NiK*);

9. "der Ephebe" - ein außerordentlich intelligenter und sensibler Jüngling im Alter zwischen siebzehn und achtzehn Jahren (Tadzio in *KW*, Przyjemniaczek in *GW*);

10. "der Gelehrte" - ein ehrgeiziger und skrupelloser Wissenschaftler, der die Wissenschaft als Quelle der persönlichen Macht und der eigenen materiellen Vorteile mißbraucht (Rypmann in *GW*, Sir Grant in *NiK*, Grün in *WiZ*). Nicht selten fällt der Typus des Gelehrten mit dem Titan zusammen (z.B. Tumor Mózgowicz);

11. "die Herren in mittlerem Alter" - "treten bei Witkiewicz meistens in erotischen Konflikten auf, und zwar als die Detrogenen und Verlassenen, die bereit sind, für die - nunmehr letzte - Liebe alles herzugeben."²² (Bublikow in *NT*, Melchior Abłoputo in *Oni* etc.);

12. "der Alte" - ein alter Mann als eine bedrohlich-dämonische und brutale Gestalt (Ungenty in *GW*, Wojciech Brzechajło in *MP*, Wojciech Wałpor in *KW*);

13. "die Matrone" - eine zweideutige Heldin von mütterlich-naiven und dämonischen Zügen. Häufig drogen- oder alkoholsüchtig (Janina Węgrzewska in *Matka*, Großmutter Julia in *SB*, Elza Fizdejkowa in *JCF*);

²²Ebd.: 93.

14. "der Diener" oder "die Dienerin" - im allgemeinen von untergeordneter Bedeutung im Stück.

15. "der Titan der Vergangenheit" - der wahre Individualist aus den früheren, unwiederbringlich verlorenen Zeiten. Er verkörpert all diejenigen Charaktereigenschaften, die in der gegenwärtigen Kultur nicht mehr anzutreffen sind (Ryszard III in *NW*, Papst Juliusz in *M*);

16. "das Ungeheuer" - Phantasiegestalten als Personifikationen und Mystifikationen des "Geheimnisses der Existenz" (Chinesische Mumie in *P*);

17. "die Wilden" - als ein positiver Gegenpol zu der degenerierten europäischen Kultur (in *TM* oder *NT*).²³

Die angeführte Typologie läßt auf den ersten Blick erkennen, daß sich das Personal in den Dramen von Witkiewicz nicht nur auf einige wenige, ständig wiederkehrende Typen reduzieren läßt, sondern daß auch all diese Stereotypen ihre Entsprechung in der dramatischen Tradition haben. Wie bei vielen anderen Autoren des 20. Jahrhunderts, spielt auch für Witkiewicz das Phänomen der *Intertextualität*²⁴ eine große Rolle. M. Maśłowski bezeichnet seine Methode der Figurenkonzeption als ein spielerisches Zusammenfügen von Elementen, die durch bisherige kulturelle Entwicklung bereitgestellt worden sind.²⁵

So ist, laut Maśłowski, Witkiewicz' "Hetäre" eine ironische Abwandlung der eleganten und koketten "Salondame" aus den französischen Salonstücken des 19. Jahrhunderts. Ergänzend muß in diesem Zusammenhang aber auch auf einen anderen Prototyp verwiesen werden, der sowohl der "Hetäre" als auch den anderen dämonischen weiblichen Gestalten Witkiewicz' zugrunde zu liegen scheint, nämlich der Typus der "femme fatale". Der dramatische Prototyp der "femme fatale" oder des "Vamps" geht auf das Rollenfach der Kokette im klassischen französischen Theater (z.B. die Célimène aus Molières "Le Misanthrope") zurück und wurde im 19. Jahrhundert in abgewandelter Form als "Salondame" wiederbelebt. Im Drama der Jahrhundertwende erlebt die "femme fatale" bekanntlich Hochkonjunktur (z.B. Wedekins Lulu

²³Ebd.

²⁴Der Begriff "Intertextualität" taucht in der hier zitierten Witkiewicz-Forschung der 60er und 70er Jahre (Błoński 1967a, Maśłowski, 1967, Ziomek 1972 - vgl. auch weiter unten) freilich noch nicht auf.

²⁵Maśłowski, 1967: 91.

oder Salome) - die Gründe dafür dürften in dem symbolischen, auf archetypische Vorstellungun und Ängste zurückgehenden Gehalt des Weiblich-Dämonischen zu finden sein.

Witkiewicz greift bei der Konzeption einiger seiner Figuren (insbesondere der des Typus: "Hetäre", "gewöhnlicher Dämon", "Matrone") auf die "femme fatale" der vergangenen literarischen Epoche zurück: freilich geschieht dieser Rückgriff nicht im Sinne eines Fortführens und Weiterentwickelns von bestehenden Traditionen, sondern hat wegen seiner verzerrt-hyperbolischen Art den Charakter einer Parodie.

In ähnlicher Weise wird von Witkiewicz ein anderes traditionelles Rollen-fach "deformiert": das der sog. Naiven. Die Tradition dieses Figurentypus geht bis ins 18. Jahrhundert zurück (z.B. Käthchen in H. v. Kleists "Käthchen von Heilbronn") und bezeichnet ein unschuldiges, argloses Mädchen mit natürlichen, ungekünstelten Gedanken, die frei und ohne Rücksicht auf Konventionen geäußert werden. Im 18. Jahrhundert stellte man der "Naiven" gerne die "Soubrette" gegenüber. Deren Gewitztheit und Kocetterie unterstrich die rührende Wirkung der treuherzigen "Naiven". In seinem Typus der "Kindfrau" (poln.: "dziewczątka") vereinigt Witkiewicz quasi die beiden weiblichen Rollenfächer: das der "Naiven" und der "Soubrette" in einer Person und mit dem ihm eigenen Sarkasmus verbindet er die Unschuld mit Verderbtheit und Perversion. Im übrigen hat Witkiewicz' Behandlung dieses traditionellen Rollenfaches zukunftsweisende Tendenzen: da die klassische "Naive" der modernen Geisteshaltung kaum mehr entspricht, tritt an ihre Stelle in der modernen Literatur nicht selten der Typus der "Lolita", der durchaus Gemeinsamkeiten mit Witkiewicz' "dziewczątka" aufweist.

M. Masłowski weist auf weitere literarische Prototypen der Figuren hin. Demnach sei der "Künstler" eine grimmige Umgestaltung des romantischen Genie-Künstlers und der "Wissenschaftler" eine Abwandlung des "bösen Zauberers". Die "Tintenfisch-Frau" nehme deutlich Bezug auf den modernistischen Typus der "kleinbürgerlichen Geliebten <...>, die das tragische Schicksal des Künstlers in einer konventionalisierten Welt verdeutlichen sollte"²⁶. Die "Matrone" verkörpere die "bis ins Absurde gesteigerten

²⁶Ebd.: 90.

Eigenschaften der positivistischen guten Mutter"¹ und die "Herren im mittleren Alter" entsprechen dem Typus des "gehörnten Ehegatten".

Die literarische Provenienz der Witkiewicz'schen Figuren sowie die zahlreichen *Intra- und Intertextuellen Bezüge* in seinen Dramen veranlaßten J. Błoński zu der bildhaften Feststellung: "<...> die Dramen von Witkiewicz haben <...> gewissermaßen einen parasitären Charakter. Wie die Mistel von den Säften der Eiche, nähren sie sich von der vorangegangenen Kunst."² In der Witkiewicz-Forschung fehlt es auch nicht an genetischen Untersuchungen zu diesem Phänomen. Zu den am häufigsten angeführten intertextuellen Bezügen gehören: die Parallelen zwischen der "Neuen Befreiung" (*NW*) und Shakespeares "Richard III" oder Wyspiański's "Hochzeit"; die wörtlichen und indirekten Anspielungen auf Ibsens "Gespenster" in der "Mutter" (*Matka*); die Analogien zwischen "Im kleinen Landhaus" (*W małym dworku*) und Rittners "Im kleinen Haus" (*W małym domku*); der spürbare Einfluß J. Conrads in "Tumor Hirnmann" (*TM*) oder in der "Unabhängigkeit der Dreiecke" (*NT*) sowie die Parallelen zwischen "Janulka, die Tochter des Fizdejko" und dem Roman von F. Bernatowicz "Pojata, die Tochter des Lezdejko"³. Die Gefahr der Einseitigkeit und des Positivismus, die derartigen Forschungen zur Einfluß- und Stoffgeschichte immer anhaftet, wird umgangen, wenn der Untersuchungsschwerpunkt mehr auf den Charakter und die Funktion dieser Intertextualität und weniger auf die Objekte der Analogien gelegt wird.

So interpretiert Błoński die Struktur und Thematik der Dramen von Witkiewicz schon 1967 im Sinne des heute vieldiskutierten poststrukturalistischen Intertextualitätsbegriffes⁴. Błoński versteht die Stücke als ein "Spiel im Spiel", das nicht auf die außerkünstlerische Wirklichkeit, sondern auf die vorhandenen Kunstwerke bezug nimmt. Das Drama als ein Gefüge aus literarischen Versatzstücken soll - der Philosophie Witkiewicz' entsprechend - dem Rezipienten "die Einheit in der Vielfalt" bzw. das "Ge-

¹Ebd.

²Błoński, 1967a: 73.

³Vgl. dazu insbesondere: Puzyna, 1972/1985: 9ff; Błoński, 1967a: 73f und Sokół, 1969.

⁴Vgl. dazu z.B.: M. Pfister: Konzepte der Intertextualität. In: Broich/Pfister (Hrsgg.), 1985. S. 1-30.

heimnis der Existenz" suggerieren. "Die Kunst als Ganzes kann sich auf das schon Geschriebene stützen"³¹.

J. Ziomek³² dagegen untersucht den "Parasitismus Witkiewicz' auf dem Baum der Literatur"³³ mit den historischen Begriffen der Einzeltextreferenz: Parodie, Travestie, Pastiche, Quasi-Zitat³⁴, Cento. Zunächst einmal lehnt er die in der Forschung vielfach in Anspruch genommene Anwendung des Begriffes "Parodie" auf Witkiewicz' intertextuelle Vorgehensweise ab. Ziomek sieht bei Witkacy ein wesentliches Kriterium der Parodie nicht erfüllt, nämlich, "die Überzeugung von der Superiorität der Vorlage (der parodierten Konvention), oder eine polemischen Einstellung gegenüber dem Thema"³⁵. Witkiewicz dagegen beziehe sich, insbesondere bei seiner Figurenkonzeption, auf die niederen Literatur- und Kunstgattungen: auf die Trivialliteratur, das Kabarett, Boulevardstück und Melodrama. Die Prototypen seiner Figuren - dazu zählt Ziomek auch die "femme fatale", die noch bei Wedekind und Miciński zur hohen Literatur gehörte - seien durch ihre hohe Popularität abgenutzt und wirken lächerlich. Trotz der interessanten weiterführenden Ausführungen Ziomeks über "die Funktion der Konventionen aus den niederen Kunstgattungen in der innovativen Literatur", etwa bei Gombrowicz³⁶, scheint hier der Einwand angebracht zu sein, daß der Autor die Historizität der Rezeptionshaltung zu wenig berücksichtigt: was für den heutigen Rezipienten den Status der Abgegriffenheit und Trivialität besitzt, konnte dem Zeitgenossen Witkiewicz' durchaus noch als originell und hochwertig erscheinen. Das dürfte vor allem die Elemente des Naturalismus und des Ästhetizismus und Witkiewicz' Anspielungen auf

³¹Błoński: 1967a: 73.

Nähere Erläuterungen zu der Interpretation von J. Błoński und zur Intertextualität bei Witkiewicz in den Kapiteln über Figurenkonstellation (3.2.1.2.) und über Geschichte und Fabel (3.2.2) in dieser Arbeit.

³²Ziomek, 1972: 86ff.

³³Ebd.: 87.

³⁴Unter Quasi-Zitat bzw. Struktur-Zitat versteht J. Ziomek eine Art Pastiche, die in das zitierende Werk miteinbezogen ist. Der polemische Charakter des Quasi-Zitates verlangt es, daß seine Anwesenheit im Werk deutlich signalisiert werden muß. Der Autor bezieht sich auf die Definition von D. Danek, 1968.

³⁵Ziomek, 1972: 89.

³⁶Ebd.: 91.

H. Ibsen, J. Conrad, St. Wyspiański oder F. Wedekind betreffen.

Doch Ziomeks Ablehnung des Parodiebegriffes für Witkiewicz' Kunst und insbesondere für seine Figurenkonzeption erscheint auch aus der Sicht der Theorie der Reinen Form völlig gerechtfertigt: Witkiewicz wollte konventionalisierte Formen nicht imitieren - nicht einmal im spöttischen Ton wie bei der Parodie - sondern sie grundlegend zerstören. Mit Recht schlägt Ziomek zur Beschreibung der intertextuellen Vorgehensweise Witkiewicz' andere Begriffe der Textreferenz vor: Quasi-Zitat, Cento und Kontrafaktur:

"Die Figurenstereotypen <...> sind Quasi-Zitate, die in der Art eines Cento zusammengefügt worden sind, und häufig die Funktion eines kontrafakturähnlichen Stilwechsels erfüllen. Den Terminus "Kontrafaktur" benutzen wir hier mit folgender Einschränkung: Witkiewicz transkribiert nicht vom niedrigen in den hohen Stil, sondern zerstört die ganze Skala der Stile, indem er ständig die Grenzen zwischen dem Hohen und dem Tiefen, zwischen Ernst und Hohn und zwischen Kitsch und Meisterwerk überschreitet."³⁷

Zusammenfassend kann man nun die Figurenkonzeption in Witkiewicz' Dramen folgendermaßen umreißen: Die ablehnende Haltung Witkiewicz' gegenüber gegenständlichen und kognitiven Inhalten in der Kunst hat in der Figurenkonzeption die Deformation des anthropologischen Modells und der sozialtypischen Eigenschaften der Figuren zur Folge. Die gebräuchlichsten Kunstgriffe, die Witkiewicz' zu diesem Zweck anwendet, sind: die Inkonsistenz der psychischen und physischen Eigenschaften der Figuren wie z.B. die Reversibilität des Todes und des Geschlechts bei einer Figur; innere Widersprüchlichkeit der Charaktereigenschaften; Identitätsdestruktion und -wechsel; Reduktion der Psychologie auf einige wenige, zudem hyperbolisch-verzerrte Eigenschaften; auffallender Widerspruch zwischen dem gesellschaftlichen Stand und dem Soziolekt der Figur u.ä.

Das gesamte Personal in den Dramen Witkiewicz' läßt sich auf einige wenige Stereotypen reduzieren: der Titan, die dämonische Frau, die Kindfrau u.a. Die literarische bzw. theatralische Provenienz dieser Typologie ist unverkennbar. Doch auch in diesem Fall tritt Witkiewicz' Prinzip der Deformation auf: Der Rückgriff auf die historisch vorgeprägten dramatischen

³⁷Ebd.: 92.

Typen entspricht nicht etwa einer Fortführung und Weiterentwicklung von Traditionen, sondern hat den Charakter eines polemischen Struktur-Zitats und eines kontrafakturähnlichen Stil- und Traditionsbruchs.

3.2.1.2. FIGURENKONSTELLATION

Nachdem im vorangehenden Abschnitt die Konzeption der Einzelfigur in den Dramen Witkiewicz dargestellt worden ist, sollen nun im folgenden die strukturellen Relationen innerhalb des Personals: Figurenkonstellationen und Konfigurationen erörtert werden. Diese Vorgehensweise entspricht der Fragestellung, die von Witkiewicz' Theorie der Reinen Form aufgeworfen worden ist: inwieweit sind künstlerische Einzelemente - in diesem Fall dramatische Figuren - in der Lage, rein formal-ästhetische Einheiten zu bilden, die sich jenseits eines mimetischen Darstellungsmodus und jenseits kognitiv-aufklärerischer Wirkungsintentionen befinden, und deren sinn- und einheitsstiftende Momente sich nur aus den innerstrukturellen Gegebenheiten des Werkes ergeben. Bei der Untersuchung dieser Fragestellung verlagert sich der Untersuchungsschwerpunkt von der Beschaffenheit der Einzelfigur oder des Typus auf die dynamische Interaktionsstruktur des Ensembles.

Die erste Interpretation der Witkiewicz'schen Figuren unter dem Aspekt ihrer Funktionen im Werkganzen lieferte J. Błoński³⁸.

Bei seiner Drameninterpretation greift er auf die Philosophie von Witkiewicz zurück und postuliert das Streben nach den in der Theorie der Reinen Form häufig thematisierten "metaphysischen Gefühlen" als das Handlungsziel der Dramenfiguren. Das metaphysische Gefühl ist ja in Witkiewicz' Philosophie ein Maßstab für das Individuum oder für das Menschsein schlechthin im Unterschied zu dem vom Gattungserhaltungstrieb bestimmten Massenmenschen. Błoński überträgt den ontologisch-anthropologischen Aspekt von der Philosophie Witkacys auf seine Dramen :

"Die Helden von Witkacy sind einfach damit beschäftigt, wonach auch er strebte: sie jagen nach den berüchtigten 'metaphysischen Gefühlen', nach dem 'Geheimnis der Existenz', nach der 'Einheit in der Vielfalt' <...>."³⁹

Diese Interpretation wird mit Zitaten aus *JCF und M* belegt.

Ein solches Handlungsziel schließe logischerweise eine mimetische, le-

³⁸ Błoński: 1967b.

³⁹ Ebd.: 27.

benslogische Motivation der Handlungen aus. An ihre Stelle tritt die Deformation, die Błoński als die Umkehrung und Negation des Lebensnotwendigen und -wahrscheinlichen in der Kunst definiert. Die Deformation habe ein doppeltes Ziel: erstens soll sie die sichtbare, logisch und vertraut erscheinende Welt so erschüttern, daß dadurch ein Verlangen nach dem Geheimnis der Existenz und nach dem metaphysischen Gefühl aufkommt; zweitens soll sie sogar das metaphysische Gefühl selbst auslösen, und zwar durch das Erleben der Reinen Form des Werkes.⁴⁰

Das Streben der Helden nach metaphysischen Gefühlen könne nicht im Rahmen des sog. "normalen Lebens" verwirklicht werden. Die Helden auf der Bühne veranstalteten daher ein künstliches, deformiertes Leben, um zu dem wahren Leben vorzudringen. Diese Tatsache liege der Fabel in den meisten Dramen Witkiewicz' zugrunde.

Von dieser Annahme ausgehend stellt Błoński eine Typologie der Witkiewicz'schen Figuren auf, die die Funktionen der Figuren im ganzen Stück berücksichtigt:

1. der "Räsonneur", der dem Zuschauer das Stück erläutert;
2. der "Regisseur" der Ereignisse, der das künstliche Leben organisiert, in welchem das Geheimnis des Seins sich offenbaren soll;
3. die "Schauspieler", die an der metaphysischen Komödie teilnehmen und darunter insbesondere der Adept, der erst in das Spiel eingeweiht wird;
4. die "Menschen von Außen", die das Spiel beenden.

Seine Interpretation der Dramen als eines Spiels im Spiel führt Błoński in seinem Aufsatz "Teatr Witkiewicza: forma formy" (1967) und in anderen Publikationen aus. Man kann gegen Błońskis methodische Vorgehensweise den Einwand erheben, daß er in unzulässiger Weise den theoretisch-philosophischen Ansatz Witkiewicz' auf die dramatische Praxis überträgt und zu wenig die zeitgenössischen literarischen Strömungen beachtet, beispielsweise den Pirandellismus, der das "Spiel im Spiel" in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts popularisiert hat. Außerdem erscheint es ungewöhnlich, daß Błoński die von der Deformation hervorgerufene Verfremdung als einen Auslöser des metaphysischen Gefühls betrachtet, obwohl Witkiewicz eigentlich nur das Formerlebnis für die ästhetische Erfahrung

⁴⁰Ebd.: 31.

verantwortlich machte und die Deformation eher für ein untergeordnetes Phänomen hielt. Doch die interessante Interpretation der Witkiewicz'schen Figuren nach ihren Handlungsfunktionen ist zweifellos für viele der Dramen zutreffend und beeinflusste stark die Witkiewicz-Forschung der 70er Jahre.

J. Ziomek⁴¹ geht wie Błoński davon aus, daß das Handlungsziel der Figuren in dem Streben nach metaphysischen Gefühlen besteht. Die Kategorie des "Spiels im Spiel" ist jedoch für ihn unbedeutend: seiner Typologie liegt der Grad des Verlangens nach den metaphysischen Gefühlen zugrunde: "Die Figuren in den Dramen Witkiewicz' werden am Schnittpunkt zweier Kristallisationsachsen gebildet"⁴²; die eine ist der Grad der Unersättlichkeit oder des Gesättigt-Seins an metaphysischen Gefühlen des Helden; die andere bezeichnet die Lebensbereiche, in denen die Figuren die metaphysischen Gefühle erreichen wollen: Kunst, Erotik, Herrschaft, Philosophie, Wissenschaft und das sog. Lebensschaffen. In den beiden zuletzt genannten Bereichen gibt es keine unersättlichen Individuen mehr, sondern nur mechanisierte, lebenspraktisch orientierte Vertreter der menschlichen Gattung.

Ein wichtiges Verfahren, das die vielzitierte "Einheit in der Vielfalt" im Bereich des Personals eines Dramas herstellt, ist *die Strukturierung durch semantische Korrespondenzen und Kontrastbezüge*. Da die Figuren nicht nur Handlungsträger, sondern auch Repräsentanten und Konkretisierungen von semantischen Merkmalen eines Textes sind, wird die Einheit innerhalb des Personals durch die übergreifende Bedeutungsstruktur eines Stückes gewährleistet. Die bisher behandelten Charakteristika der Dramen von Witkiewicz - Inkohärenz der Textzusammenhänge, Vermeidung der Monosemierung, absurd-wirklichkeitsferne Figurenkonzeption - läßt freilich von vornherein annehmen, daß die Bedeutungsstruktur einen nur rudimentären Charakter hat. Tatsächlich ist sie motivisch und thematisch nicht so stark entwickelt wie im konventionellen Drama, und es wäre sicherlich verkehrt, von Witkiewicz' Stücken eine eindeutige "Aussage" oder "Lehre" zu erwarten. Wie es die Theorie der Reinen Form hinlänglich beweist, lehnte Witkacy jegliche aufklärerisch-rationalistische Intentionen der

⁴¹Ziomek, 1973: 99ff.

⁴²Ebd.: 100.

Kunst ab. Doch anders als bei den zeitgenössischen dadaistischen und futuristischen Theaterexperimenten liegt seinen Stücken immer ein semantisches Gerüst zugrunde, das die Einheit und innere Spannung des Werkes garantiert.

Eine solche übergreifende Bedeutungsstruktur wird in dem Drama "Das Wasserhuhn" (KW) paradigmatisch aus der semantischen Opposition "Freiheit" vs. "Gebundenheit" entwickelt bzw., konkret auf die Figuren bezogen, aus der Gegenüberstellung "der Mensch als ein freies, absolut autonomes Individuum" vs. "als ein soziales Wesen". Der Rezipient wird gleich in der ersten Szene in diese Bedeutungsstruktur eingeführt. Die Titelheldin verlangt von ihrem Freund Edgar, erschossen zu werden. Edgar zögert, und in dem nachfolgenden, durch eine befremdende Lässigkeit gekennzeichneten Dialog argumentiert die Heldin immer wieder mit der Idee der großen Tat und des großen, autonomen Individuums, sowie mit dem Ideal einer Handlungsweise, die von jeglichen ethischen Bindungen und Konventionen befreit ist:

"Ein jedes existierende Wesen ist einzigartig, also groß. Du bist groß, Edgar, und ich auch. Wenn du mich nicht augenblicklich erschießt, werde ich dich verachten wie den letzten Hund."⁴³ (Werke, V: 12)

Der groteske Charakter dieser Äußerungen läßt zwar keinen in sich geschlossenen und logischen Diskurs aufkommen, setzt aber gewisse semantische Signale für den Rezipienten und erzeugt dadurch Spannung auf die Weiterentwicklung des Geschehens.

Die semantische Opposition: "Freiheit" vs. "Unfreiheit" wird im Laufe des Stückes nicht nur sprachlich immer wieder aktiviert, sondern sie spiegelt sich auch im Bühnenbild wider. In der ersten Szene stellt das Bühnenbild ein weites, freies Feld und ein Meer am Horizont dar. Während des Sterbens der Titelheldin wird das Bühnenbild auf offener Bühne verändert: das weite Feld wird mit zwei Wänden und einer Hausfront in den abgeschlossenen Hof einer Kaserne verwandelt. Damit wird das nachfolgende Leben von Edgar und Tadzio angedeutet - es wird sich nun innerhalb von anerkannten

⁴³Im Original: "pogardzać jak ostatnim flakiem" (Werke, V: 12) - dt.: wörtlich: wie das letzte Gedärm verachten.

und konventionalisierten sozialen Lebensweisen abspielen: im Kreise der Familie und innerhalb einer bestimmten sozialen Schicht. Die Wirkung des Eingeschlossen-Abgegrenzt-Seins wird im zweiten Akt noch verstärkt: die Handlung findet in einem Salon statt, in dem es, laut einer ausdrücklichen Regieanweisung, keine Fenster gibt (*Werke, V: 28*). Die letzte Szene, in der es zu einer erneuten Erschießung der Titelheldin und zu Edgars Selbstmord kommt, findet wieder im Bühnenbild der ersten Szene statt.

Auch die Kostüme spiegeln symbolisch die Grundthematik des Werkes wider. In den beiden Hinrichtungsszenen trägt Edgar ein Kostüm aus dem 18. Jahrhundert, das - laut Regieanweisung - an die Figuren in einer bestimmten "illustrierten 'Robinson'-Ausgabe erinnert". (*Werke, V: 9*). Diese ironische intertextuelle Bezugnahme auf Robinson - das Symbol eines freien, autonomen Individuums - wird noch sprachlich vertieft, indem Edgar ausdrücklich das Ethik-Thema anspricht:

"Die Ethik ist nur das Ergebnis der Vielfalt der Individuen einer Gattung. Der Mensch auf einer unbewohnten Insel würde diesen Begriff überhaupt nicht kennen." (*Werke, V: 44*)

Die semantische Opposition "Freiheit" vs. "Gebundenheit" bzw. auf die Figuren bezogen "der Mensch als ein freies, absolut autonomes Individuum" vs. "als ein soziales Wesen" ist schließlich auch für die Struktur des Personals ausschlaggebend. Wie schon angedeutet, hat das Stück "Wasserhuhn" hinsichtlich des Handlungsortes und -verlaufs eine tektonische Kreisstruktur. Als tektonisch kann gleichermaßen die Figurenkonstellation bezeichnet werden. Außer einigen Kollektivfiguren mit relativ unbedeutenden Statistenrollen treten in dem Stück nur sechs Personen auf, die aufgrund ihrer semantischen Merkmale in annähernd symmetrische Gruppen geordnet werden können. Als Ordnungskriterium fungieren einerseits die semantische Opposition: "männlich" vs. "weiblich" und andererseits die schon erwähnte Opposition: "autonomes Individuum" vs. "soziales Wesen". So gibt es auf der einen Seite die Gruppe der gesellschaftlich anerkannten und in soziale Strukturen eingebundenen Figuren: die Lady und die "Familie" ("Vater - Wojciech Wałpor; Er - Edgar Wałpor und der kleine Sohn - Tadzio"⁴⁴). Auf der anderen Seite stehen die gesellschaftlichen Außenseiter:

⁴⁴Im Personenverzeichnis werden eben diese Verwandtschaftsbeziehungen ex-

der Schurke (poln.: "drań"), Ryszard de Korbowa-Korbowski recte Maciej Wiktoś⁴⁵ und das "Wasserhuhn" (poln.: "Kurka Wodna"), Elzbieta Flake-Prawacka. Darüber hinaus wird das Personal durch die Opposition "männlich" vs. "weiblich" strukturiert. Den beiden jungen Männern: Edgar und Korbowa stehen zwei etwa gleichaltrige Frauen: die Lady und das "Wasserhuhn" gegenüber. Die Opposition "gesellschaftlich anerkannt" vs. "Außen-seiter" ruft hier noch einen zusätzlichen Dualismus hervor: so wird im Personenverzeichnis der Lady, Fürstin Alice of Nevermore, das "Wasserhuhn" - laut Personenbeschreibung - "eine Person unbekannter Herkunft" (*Werke, V: 6*) gegenübergestellt. Ziel dieser semantischen Oppositionen ist nicht nur das Strukturieren von Dramenpersonal, sondern auch das Anlegen von latenten Konflikt- und Handlungsmöglichkeiten, die im Verlaufe des Stückes zum Tragen kommen. Dabei spielt die Thematik der sozialen Bindungen und Strukturen eine handlungskonstitutive Rolle. Das Kind Tadzio, das aufgrund seiner nahezu permanenten Präsenz auf der Bühne als die Hauptfigur des Stückes bezeichnet werden kann, ist ständig auf der Suche nach einer Auskunft über seine Herkunft und nach seiner Familie:

"Ich will meinen Anfang kennen: woher ich gekommen bin und wohin das alles geht. Das geht von alleine, doch es schaut so aus, als ob es ein Ziel hätte. Was ist das, wohin das alles so eilt?"
(*Werke, V: 28*)

Darüber hinaus wird das Thema: Familie und soziale Strukturen leitmotivisch immer wieder aufgenommen und dabei die Willkürlichkeit und Zufälligkeit der familiären und sonstigen sozialen Bindungen diskutiert. So kommentiert Edgar, nachdem er völlig unvermittelt und innerhalb weniger Minuten Tadzio adoptiert und sich mit der Lady, der Witwe seines Freundes, verlobt hat: "Die Frau des Freundes - der Sohn der Geliebten. Endlich habe ich mir eine Familie geschafft." (*Werke, V: 27*).

Die Opposition "Freiheit" vs. "Gebundenheit" bestimmt auch das Geschehen in dem Raum des *off stage*: wie man aus Berichten der Bühnenfiguren erfährt, sind "draußen" soziale Unruhen im Gange, die schließlich in eine

plizit genannt, obwohl das Verhältnis Tadzios zu Edgar im Laufe des Stückes unklar bleibt. (*Werke, V: 26*).

⁴⁵Der Name spielt auf Maciej Korbowa an, die Titelfigur eines anderen Stückes von Witkiewicz.

Revolution münden. In der Schlußszene des Stückes spielen die Vertreter der sozialen Ordnung und des Establishments Karten, während der Lärm von Geschossen und Detonationen sowie der Feuerschein von außen auf die Bühne drängt. "Die Welt bricht auseinander" - lauten die letzten Worte.

Die semantische Opposition "Freiheit" vs. "Gebundenheit" und die von ihr abgeleiteten Oppositionen: "Anarchie" vs. "sozial-politische Strukturen"; "autonomes Individuum" vs. "soziales Wesen" etc. stellen also das semantische Gerüst dar, das sowohl das Thema als auch die Figurenkonstellation des Dramas "Wasserhuhn" bestimmt.

Wenn man die Ergebnisse der strukturalistischen Narrativik-Forschung der 60er und 70er⁴⁶ Jahre auf dieses Phänomen anwendet, so kann man im weiteren folgern, daß die semantischen Korrespondenzen und Kontrastbezüge den Text nicht nur - wie weiter oben beschrieben - auf dem Tiefenniveau organisieren, sondern daß sie auch die narrative Oberflächenstruktur bestimmen.

Somit stellt sich *die Einhaltung der narrativen Struktur* als ein weiteres Verfahren dar, das die Einheit der Einzelemente des Dramas: Figuren, Situationen, Handlungen gewährleistet. Die narrative Struktur wird in der Forschung infolge der struktural-syntaktischen Untersuchungen von L. Tesnière⁴⁷ und den morphologischen Untersuchungen von V. Propp⁴⁸ als eine allgemeingültige Sprachfunktion betrachtet. Sie bestimmt weitgehend den Erwartungshorizont des Rezipienten hinsichtlich der Handlungsstruktur. Deren Einhaltung oder Durchbrechung in einem literarischen Werk bietet daher die Möglichkeit, unterschiedliche ästhetische Erfahrungen auszulösen. So bildet die Einhaltung der narrativen Struktur für den Rezipienten eine Orientierungshilfe und erzeugt Spannung auf die Weiterentwicklung des Geschehens. Eine Durchbrechung löst den Verfremdungseffekt aus und ist für den grotesken Charakter des Werkes verantwortlich.

Wendet man das Aktantenmodell von A.J. Greimas und Cl. Lévi-Strauss, in dem die Ansätze von V. Propp und L. Tesnière weiterentwickelt wurden, auf die Dramen von Witkiewicz an, so stellt man fest, daß die einzelnen Figu-

⁴⁶Vgl. dazu z.B.: Barthes, 1970; Greimas, 1966/1971 und 1976; Lévi-Strauss, 1978/1980; Todorov, 1969 und 1972 u.a.

⁴⁷Tesnière, 1953/1969.

⁴⁸Propp, 1975.

ren aufgrund ihrer Handlungsfunktionen in eine einheitliche Interaktionsstruktur eingebunden sind.

Witkacy ruft zwar häufig einzelne groteske Effekte hervor, indem er den narrativen Erwartungshorizont des Rezipienten durch widersprüchliche und unerwartete Ereignisentwicklungen, überraschende Lösungen und Wendungen oder durch das unvermittelte Wechseln der Aktantenpositionen innerhalb einer Figur erschüttert. Die grundsätzliche Übereinstimmung der Figurenkonstellation in seinen Dramen mit dem Aktantenmodell - das ja die allgemeingültige narrative Sprachfunktion widerspiegelt - garantiert die Einheit und die innere Spannung seiner Werke.

So lassen sich in dem Stück "Das Wasserhuhn" unschwer die aktantiellen Positionen bestimmen. Als "das Wunschobjekt" kann der ideelle Wert "absolute Autonomie des Individuums" bestimmt werden. Das Streben nach diesem Wert bestimmt die Handlungsweise Edgars und äußert sich insbesondere in den beiden Hinrichtungsszenen, die eine Art "Prüfung" für Edgars Unabhängigkeit von moralischen Bindungen darstellen. Edgars Schicksal spiegelt sich in dem Lebensweg des Kindes Tazio wider, der, nachdem er die Zufälligkeit und Willkürlichkeit der sozialen Bindungen erfahren hat, am Ende des Stückes beschließt, ein asozialer Schurke zu werden. Die Position des "Helfers" und zugleich des "Auftraggebers" ("destinateur") nimmt die rätselhafte Titelheldin ein. Dagegen hat die Lady, die Edgar und Tazio gleichzeitig in ein bequemes Establishment und in den Opportunismus verstricken will, die Position des "Gegners", während der Vater die Position des "Gegenauftraggebers" ("destinataire") einnimmt.

Ein weiters gutes Beispiel für die innere Einheit der Figurenkonstellation ist "Die Beelzebubsonate" (SB). Dieses Drama entstand als das letzte in Witkiewicz' intensiver Schaffensphase in den 20er Jahren - danach verabschiedete sich der Autor spektakulär von der Reinen Kunst durch die Gründung seiner Porträtfirma. In der "Beelzebubsonate" zieht Witkiewicz alle Register seiner dramaturgischen Kunstgriffe: verkürzte Fabel und reduzierte Psychologie, Mehrperspektivik und Simultaneität, überraschende Wendungen, Auferstehungen etc. Wie D.C. Gerould richtig feststellt, kann dieses Werk als ein "Lehrbuch der Witkacy-Dramaturgie"⁴⁹ betrachtet

⁴⁹Gerould, 1981b: 345.

werden.

Die semantische Ausgangsposition, die das narrative Programm auslöst, wird konstituiert durch die Opposition: "absolute" vs. "kommerzielle" Kunst. Im Spannungsfeld dieser Opposition steht der junge Komponist Istvan, der mittelmäßige Unterhaltungsmusik produziert und von der reinen und wahren Kunst träumt:

"Ach - wenn ich das in Töne einschließen könnte. Doch ich setze Noten auf die fünf Linien wie der Buchhalter Zahlen in seine Bücher, und meine Arbeit ist leblos für mich, obwohl meine Musik anderen gefällt. Das ist eben gut gemachte Musik und keine Kunst."
(*Werke*, V: 442).

Seine unbewußte Sehnsucht nach der reinen Kunst bekommt konkretere Gestalt und gewinnt an Stärke, als die Großmutter Julia ihm eine alte Legende ihres Wohnortes Mordowar erzählt, über einen Musiker, der mit dem Teufel einen Pakt schloß und daraufhin die sog. "Beelzebubsonate" komponierte. Das "Wunschobjekt" in diesem Drama ist also die "Beelzebubsonate", die symbolisch für die absolute Kunst steht. Interessant ist die Behandlung der Position des "Helfers". Witkiewicz greift hierbei auf die Faust-Sage⁵⁰ und die Teufelspakt-Geschichten zurück, doch seine Adaptation hat einen verfremdenden, kontrafakturartigen Charakter. Um sein Ziel zu erreichen, schließt Istvan zwar den Pakt mit dem Teufel, der damit die aktantielle Position des "Helfers" einnimmt. Doch die Teufelsgestalt in Witkiewicz' Werk - ein Plantagenbesitzer mit dem Namen Joachim Baltazar de Campos de Baleastadar - entpuppt sich als ein leidenschaftlicher Pianist, der eben Istvans Komposition für die eigene Karriere benötigt. Zeitweise erscheint der Teufel als der eigentliche Held und Istvan als der Helfer. Nachdem Istvan - der Legende aus der Anfangsszene entsprechend - die "Beelzebubsonate" komponiert und anschließend Selbstmord verübt hat - bricht der Pianist Baleastadar zu einer Tournee mit der neuen Komposition auf: "Her mit dem Koffer. Wir erreichen noch den Express nach Budapest, der in Uj-Mordowar um 6.15 Uhr hält. Wir fahren zur letzten

⁵⁰ Auf die Elemente der Faust-Sage in Witkiewicz' "Beelzebubsonate" macht Błoński (1968/69) aufmerksam.

D.C. Gerould zieht einen Vergleich zwischen Witkiewicz' Istvan und Adrian Leverkühn von Th. Mann und weist auf das gemeinsame reale Vorbild für die beiden Gestalten hin: A. Schönberg. <Gerould, 1981b>.

Weltalltournee, und danach ist Schluß mit dem Beelzebub." (*Werke*, V: 482f).

Die aktantiellen Positionen des "Helden" und des "Helfers" werden also in der narrativen Struktur dieses Dramas an manchen Stellen vertauscht. Dieser Kunstgriff sprengt zwar nicht den Rahmen des Aktantenmodells - es ist auch aus anderen Texten bekannt, daß gewisse Figuren, die vom ganzen Text aus gesehen eine bestimmte Aktantenposition einnehmen, diese Position in einzelnen Textteilen wechseln können.⁵¹ Er bestimmt aber durch seine befremdende und desorientierende Wirkung ebenso den grotesken Charakter des Stückes wie die ungewöhnliche Adaptation der Faust-Sage: dieser traditionelle Tragödienstoff, der schon seit dem 16. Jahrhundert mit einer aufklärerisch-erbaulichen Intention bearbeitet wurde, gestaltet Witkiewicz zu einer Farce. Besonders anschaulich wird das bei der Darstellung der Hölle, in der der zweite Akt stattfindet: es handelt sich um ein kabarettähnliches Etablissement, das der Teufel Baleastadar mit einem epischen Kommentar folgendermaßen bezeichnet: "Das ist hier alles so hoffnungslos in der Art eines Kabarett und Dancings. Aber ohne Hintergrund können wir ja nichts schaffen."

Doch trotz solcher Verfremdungseffekte bleibt die narrative Struktur rudimentär erhalten. Ebenso wie die Instanzen des "Helden" und des "Helfers" findet man auch die übrigen Elemente des Aktantenmodells. Die Instanz des "Gegenspielers" wird u.a. durch Istvans bürgerliche Verlobte Krystyna besetzt, die den Teufelspakt und Istvans Abkehr von der bürgerlich-kommerziellen Kunst verhindern will. Die Funktion des "Auftraggebers" erfüllt die der Handlung vorgeschaltete Legende des Ortes, die Oma Julia erzählt: Istvans Streben und sein Schicksal erscheinen als von einer höheren Macht vorbestimmt.

Zusammenfassend kann man nun folgendes feststellen: Die Figurenkonzeption in Witkiewicz' Dramen ist durch das Deformationsprinzip bestimmt: mit viel Einfallsreichtum zerstört der Autor die biologische, psychologische und soziale "Lebenswahrscheinlichkeit" der Figuren und polemisiert mit

⁵¹Dieses Phänomen wird unter dem Begriff der "Hierarchisierung" von Keller/Hafner (1990: 98) beschrieben.

den historisch vorgeprägten dramatischen Typen⁵². Damit dieses alleine auf der Destruktion und Umkehrung des Bestehenden und Gewohnten beruhende Verfahren nicht in eine völlige Beliebigkeit und Willkürlichkeit führt, wirkt auf der Ebene der Figurenkonstellation ein einheitsstiftendes, auf der Funktion der Einzelfigur im Werkganzen beruhendes Prinzip. Die Figuren sind in eine semantische und aktionale Einheit eingebunden. Witkiewicz' Deformation greift nicht die narrative Struktur des Werkes an: in seine Dramen kann man sowohl in der Tiefen- als auch in der Oberflächenebene eine einheitliche Struktur feststellen. Sie wird in der Tiefenebene durch semantische Korrespondenzen und Kontrastbezüge und in der Oberflächenebene durch eine dynamische Interaktionsstruktur gemäß dem Aktantenmodell hergestellt.

⁵²Vgl. dazu Kapitel 3.2.1.1. in dieser Arbeit.

3.2.2. FABEL UND GESCHICHTE

In Anbetracht der Problematik und der kontroversen Definitionen der Begriffe "Fabel" und "Geschichte" in der literaturwissenschaftlichen Forschung soll zuerst die Begriffsverwendung knapp erörtert werden. In der vorliegenden Arbeit werden die Begriffe im Sinne der von M. Pfister geleisteten Definition verwendet. Pfister definiert die Geschichte als "eine Kategorie auf der Ebene des Dargestellten", die "das rein chronologisch geordnete Nacheinander der Ereignisse und Vorgänge"¹ beinhaltet. Die Fabel dagegen sei eine Kategorie auf der Ebene der Darstellung und berge "bereits wesentliche Aufbaumomente in sich - kausale und andere sinnstiftende Relationierung, Phasenbildung, zeitliche und räumliche Umgruppierung usw."² Mit dieser Definition entspricht Pfister weitgehend der in der angelsächsischen Literatur- und insbesondere Romantheorie üblichen Unterscheidung zwischen "story" und "plot".

Eine entsprechende Differenzierung wurde schon in den 20er Jahren von den russischen Formalisten in die Literaturtheorie eingeführt und unter dem Begriffspaar "fabel" und "sjužet" diskutiert. Trotz der weitgehend übereinstimmenden Sichtweise des Phänomens bei den russischen Formalisten und bei dem späteren angelsächsischen New Criticism besteht heute eine etwas verwirrende terminologische Divergenz. Der "Geschichte" bzw. der "story" in der angelsächsischen Forschung entspricht bei den russischen Formalisten die "fabel"; und die angelsächsische "Fabel" korrespondiert mit dem russischen "sjužet"³. Die terminologische Verwirrung wird noch zusätzlich durch die Begriffsverwendung der französischen Poststrukturalisten verstärkt. Sie benutzen im entsprechenden Konnex das Begriffspaar "histoire"

¹ Pfister, 1988: 266.

² Ebd.

³ B. Tomaševskij bezeichnet als Fabel "die Gesamtheit der Motive in ihrer logischen, kausal-temporalen Verknüpfung" und das Sujet (sjužet) als "die Gesamtheit derselben Motive in derjenigen Reihenfolge und Verknüpfung, in der sie im Werk vorliegen".

Tomaševskij war die Begriffsproblematik offensichtlich bewußt. In der Fußnote zu dieser Definition merkt er an, daß die Begriffe "Fabel" und "Sujet" "in der Praxis in den unterschiedlichsten Bedeutungen gebraucht werden, mitunter genau entgegengesetzt zu der hier gewählten Verwendung." (Vgl. Tomaševskij, 1985: 218).

und "discours", wobei sie jedoch von einer unterschiedlichen, eher rezeptionsästhetischen als strukturalistischen Betrachtungsweise der Narratologie ausgehen.

Ebenso wichtig erscheinen in diesem Zusammenhang die Begriffe der "Handlung" und des "Geschehens".

Der Begriff der "Handlung" bürgerte sich in der Dramentheorie als eine seit dem 18. Jahrhundert gebräuchliche Übersetzungsvokabel für den aristotelischen "Mythos" ein und hat eine gleichermaßen lange wie auch widersprüchliche Verwendungstradition vorzuweisen. Eine verwirrende Doppeldeutigkeit ist in diesem Begriff semantisch angelegt, indem er sowohl die einzelne Handlung einer Figur als auch den übergreifenden Handlungszusammenhang des ganzen Dramas bezeichnen kann. Um diese Doppeldeutigkeit zu vermeiden, soll in der vorliegenden Arbeit - entsprechend der Terminologie von M. Pfister⁴ - der Begriff der "Handlung" nur in der erstgenannten Bedeutung (als Einzelhandlung einer Figur) verwendet werden. Eine Aneinanderreihung von Handlungen wird dagegen mit dem Begriff "Handlungssequenz" bezeichnet. Unter Handlung wird dabei die bewußte, intentionale Situationsveränderung durch eine Figur verstanden. Dieses Kriterium der Intentionalität bildet - laut M. Pfister - das Unterscheidungskriterium zwischen Handlung und Geschichte. "Geschichte" ist der umfangreichere Begriff: "jede Handlung und jede Handlungssequenz <ist> eine Geschichte oder Teil einer Geschichte <...>, aber nicht <...> jede Geschichte besteht nur oder auch nur zum Teil aus Handlungen oder Handlungssequenzen".⁵ Ein anderes Bestandteil der Geschichte außer der Handlung kann das sog. "Geschehen" sein.

Die Differenz zwischen den Begriffen "Handlung" und "Geschehen" beschreibt M. Pfister⁶ mit Hilfe der Kriterien der Selbst- bzw. Fremdbestimmung des Menschen: Handlung sei die bewußte, intentionale Tat einer Figur, die eine Situationsveränderung zur Folge hat. Die Handlung setze daher ein autonom über sich verfügendes Individuum voraus. Das Geschehen dagegen, das zu den wesentlichen strukturellen Eigenheiten des modernen

⁴ Pfister, 1988: 269ff.

⁵Ebd.: 270.

⁶ M. Pfister folgt bei seiner Begriffsbestimmung A. Hübler, 1973.

Dramas gehöre, gehe von der Figurenkonzeption eines genetisch und sozial determinierten Menschen aus, der zu einer freien Handlung nicht fähig sei. Das Geschehen vollziehe sich "am und mit dem Menschen"⁷.

Es erhebt sich nun die Frage nach den Aufbauelementen der Fabel bzw. der Geschichte und nach den Verknüpfungsmöglichkeiten dieser Elemente. Als das grundlegende Elementarteil des Dramas wird in der Dramentheorie traditionell die "Situation", d.h. die augenblickliche Lage bzw. Konstellation der Figuren, betrachtet. Auch bei diesem Begriff, der ähnlich wie der Begriff der "Handlung", im Laufe der langen ästhetischen Diskussion einen erheblichen Umfang an Mehrdeutigkeit erworben hat, soll auf die Definition von M. Pfister⁸ zurückgegriffen werden. Pfister lehnt eine Situationsdefinition ab, die sich nur auf die Ebene der Darstellung bzw. auf die Oberflächensegmentierung des Textverlaufs (etwa im Sinne einer Szene bzw. eines Konfigurationswechsels) bezieht und siedelt den Situationsbegriff auf der Ebene des Dargestellten, d.h. in der Geschichte an. Darüber hinaus bestimmt M. Pfister - aus der Erfahrung des modernen, konfliktarmen Dramas heraus - die Kategorie des Konfliktes, die in einigen Situationsdefinitionen als konstitutiv galt, lediglich als ein fakultatives Kriterium:

"Die konflikthaft strukturierte, gespannte Situation eröffnet die Möglichkeit eines situationsverändernden Handelns, durch das die Figuren in ein neues Beziehungssystem gebracht werden. In einer konfliktfreien, statischen Situation dagegen ist nur Geschehen möglich, es sei denn, sie wird durch eine Intervention von außen (Hinzutreten neuer Figuren, Naturereignis, *deus ex machina* usw.) verändert."⁹

Zusammenfassend kann man die Begriffsbestimmung, die der nachfolgenden Dramenanalyse zugrundeliegt, folgendermaßen umreißen: Das grundlegende Element des Dramas ist die *Situation*, d.h. eine semantische Einheit in

⁷ Pfister, 1988: 270f.

⁸ Pfister, 1988: 271f.

M. Pfister bezieht sich bei seiner Begriffsbestimmung auf E. Souriau, 1950.

⁹ Ebd.: 272.

der Tiefenstruktur der Geschichte¹⁰ mit fakultativ konflikthaftem Charakter. In den Situationsmodifikationen, die entweder aufgrund von intentionalen *Handlungen* der Figuren oder in Form von Geschehen erfolgen können, entfaltet sich die *Fabel* des Dramas. Hinter der Fabel steht das kausaltemporale Gerüst der *Geschichte*, die vom Rezipienten aufgrund seines Weltwissens und sicherlich auch aufgrund seiner Vertrautheit mit literarischen Stoffen und Konventionen konstruiert wird.

Wenn man die obengenannten Definitionen auf die Theorie der Reinen Form anwendet, so kann man wohl annehmen, daß die "Geschichte" als eine temporal-kausale Ordnung von Situationen, Handlungen und Geschehnissen in Witkiewicz' Terminologie zu den "lebenslogischen" Elementen eines Dramas gehören würde. Zu den Elementen also, die kein ästhetisches Eigengewicht haben und nur die Funktion ausüben, "Richtungsspannungen" zu erzeugen, d.h. das Interesse des Rezipienten zu erzeugen und zu lenken. Die kausaltemporale Ordnung der Geschichte kann in einem Kunstwerk - laut Witkiewicz - zerstört werden, falls die subjektive Einheit der künstlerischen Komposition das erfordert. Nicht zufällig haben die Geschichten, die den Dramen Witkiewicz' zugrunde liegen, so wenig mit der außerkünstlerischen Wirklichkeit gemeinsam und sind in erster Linie von der verfremdenden Wirkung der Deformation von Lebenslogik geprägt. Die Fabel dagegen, d.h. der künstlerische Aufbau und die Darstellung der Situationen und anderer dramatischen Einzelemente müßte dann, entsprechend den Grundannahmen der Witkiewicz'schen Ästhetik, zu den formalen bzw. ästhetischen Elementen des Dramas gehören. In diesem Sinne äußerte sich beiläufig V. Šklovskij: "Märchen, Novelle, Roman sind jeweils eine Kombination stilistischer Motive; deshalb sind *Sujet und Sujethaftigkeit eine ebensolche Form wie der Reim.*"¹¹ Wenn man die weiter oben behandelten terminologischen Divergenzen berücksichtigt - das "Sujet" der russischen Formalisten

¹⁰Es ergibt sich hier eine weitere Analogie zu der Literaturtheorie von B. Tomaševskij. Auch er betrachtet als die Grundelemente der Fabel die "kleinsten Bruchstücke thematischen Materials", die er mit den nicht unproblematischen Begriffen "Motive" oder manchmal auch "Ereignisse" benennt. (Tomaševskij, 1985: 217f).

¹¹<Hervh. d. Verf. A.S.> Šklovskij, 1925: 25. Zitiert nach Lotman, 1989: 331.

entspricht der "Fabel" in der westlichen Forschung - so kann man annehmen, daß die Art der Fabelbildung (oder - laut Šklovskij - der "Sujetführung") auf der Ebene der dargestellten Gegenständlichkeiten in einem Sprachkunstwerk ebenso ein formales Kriterium ist wie etwa der Reim auf der Ebene der Wortlaute oder der Rhythmus in der Musik.

In der nachfolgenden Analyse der Witkiewicz'schen Dramen sollen nun die wesentlichen Verfahren der Deformation der "Lebenslogik" und der Einheit der künstlerischen Komposition im Bereich der Geschichte und der Fabel untersucht werden.

Was der Rezipient gleich auf der Oberfläche der Dramentexte Witkiewicz' wahrnimmt, sind die verschiedenen *Deformationsverfahren, die die kausale Struktur der Geschichte zerstören.*

Es ist natürlich nicht unproblematisch, den Begriff der Kausalität auf die Situationen und Handlungen in einem fiktionalen Werk anzuwenden. Sie sind ja - wie R. Ingarden bewiesen hatte - intentionale Schöpfungen des Autor-Subjektes und spielen sich in einer Seinssphäre ab, die außerhalb der temporal-kausalen Gegebenheiten der Realität liegt.¹² Vom Standpunkt der Lebenslogik und -kausalität aus ist es ja gleichgültig, ob beispielsweise ein Schauspieler auf der Bühne einen lebenden Menschen spielt oder eine lebende Leiche. Ebenso irrelevant sind das Phantastische der Ereignisse oder ein nichtlinearer Verlauf der dargestellten Zeit. Richtiger ist es also, im Bereich der Fabel oder der Geschichte vom Kriterium der *Wahrscheinlichkeit* zu sprechen, das sich aufgrund der referentiellen Funktion der Sprachkunst konstituiert und sowohl für die Situationen selbst als auch für die Zusammenhänge zwischen ihnen gültig sein kann. Das konventionelle Drama des Realismus und Naturalismus ist in diesem Punkt weitgehend der Ästhetik von Aristoteles verpflichtet, der in seiner "Poetik" als Gegenstand der Dichtung "das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche" bestimmte¹³. Die Einzelaspekte der Wahrscheinlichkeit einer künstlerischen Darstellung wurden jedoch von Aristoteles nicht näher bestimmt und so konnte dieser Begriff in einer

¹²Zu Ingardens Thesen über den Status der sog. "gegenständlichen Konsequenz" im literarischen Kunstwerk vgl. Ingarden, 1958, II: 444f.

¹³Aristoteles: Poetik, Kapitel 9; S. 29.

jahrhundertelangen poetologischen und ästhetischen Diskussion eine reiche Aura an Implikationen und Assoziationen bilden. Die Mehrdeutigkeit des Begriffes ist dabei im Phänomen selbst angelegt: künstlerische Wahrscheinlichkeit wird durch die Tradition der Darstellung und der Wahrnehmung bestimmt und eine Darstellung hat immer einen semiotischen und daher auch gesellschaftlich-konventionellen Charakter.

Eine eingehende Untersuchung der Wahrscheinlichkeits- und Realismus-Frage in einem Kunstwerk lieferte R. Jakobson in einer seiner frühen Schriften¹⁴. Die realitätsbezogene Wahrscheinlichkeit einer Darstellung betrachtet Jakobson als Bedingung für den Realismus in der Kunst, und er erstellt ein Paradigma an Aspekten der künstlerischen Wahrscheinlichkeit sowohl auf der Produktions- als auch auf der Rezeptions-Ebene. Als das Kriterium einer "realistischen" Darstellung bestimmt Jakobson neben den historisch variablen Konventionen der Darstellung und der Wahrnehmung die "konsequente Motivierung, die Rechtfertigung von poetischen Konstruktionen"¹⁵. Die Situationen und Handlungen in einem literarischen Werk werden in einer Weise eingeführt, die dem historisch gegebenen Weltmodell des Rezipienten entspricht und bei ihm die Illusion der Realitätsnähe auslöst.¹⁶

In den Dramen von St. I. Witkiewicz gehört nun die *Demotivierung von Handlungen* zu den wesentlichen Deformationsverfahren auf der Ebene der Fabel. Wie schon weiter oben ausgeführt, lehnt Witkiewicz in seinen theoretischen Schriften die verschiedenen Motivierungsverfahren des Realismus und Naturalismus ab und setzt sich in seinen Stücken in provokativ-überzogener Weise über diese Tradition hinweg. Wegen ihrer schockierenden Wirkung sind bei ihm insbesondere alle die Situationen beliebt, die aus den gesellschaftlich tabuisierten Bereichen kommen wie z.B. Gewalt, Mord

¹⁴ Jakobson, 1981: 374-391.

¹⁵ Ebd.: 389.

¹⁶ Der Begriff der "Motivierung" gehörte zu den zentralen Forschungsgegenständen im frühen russischen Formalismus (etwa bei V. Šklovskij, B. Ejchenbaum). Trotz einer gewissen terminologischen Inkonsequenz in der Begriffsverwendung unterschied man zwischen einer außerkünstlerischen Kausalität ("motivacija") und einer werkimmanenten, autonomen Gesetzmäßigkeit ("motivirovka") in den Beziehungen zwischen den Einzelelementen eines Werkes.

Vgl. dazu: Hansen-Löve, 1978: 197ff.

und Sexualität. Das Todesereignis beispielsweise, das im konventionellen Drama im allgemeinen der Höhepunkt einer sorgfältig arrangierten kausal-temporalen Kette von Situationen und Handlungen bildet, wird von Witkiewicz völlig unvermittelt eingeführt und als eine reversible Nebensächlichkeit behandelt. Der Tod in Witkiewicz' Dramen hat im allgemeinen nicht nur keine Ursachen, sondern auch keine der gewohnten Wirkungen, wie z.B. Trauer oder Betroffenheit. Ein schönes Beispiel für diesen Kunstgriff ist eine Szene in dem Stück "Pragmatiker": Franz von Telek reagiert auf eine aufdringliche Liebeserklärung von Kobieton völlig unvermittelt mit einem schaurigen Mord, und die Umstehenden nehmen das völlig gleichgültig hin:

"Mit einer plötzlichen Bewegung zieht *Franz v. Telek* einen großen Polstererhammer aus der seitlichen Tasche seines Jacketts und zerschlägt damit den Kopf des knieenden *Frauon*. Der nämliche sinkt klagelos auf den Teppich. *Franz* atmet schwer. *Plasfodor* klappt ruhig das Album zu und trinkt noch einen Schluck Schokolade. *Mamalia* führt weiter ihren freudigen Tanz auf." <Hervh. im Original> (*Werke, IV: 218*)

Bei einer gewissen Vertrautheit mit Witkiewicz' Dramen, ist es nicht weiter verwunderlich, daß in der nächsten Szene Frauons Leiche wieder am Geschehen teilnimmt: "<...> die Leiche von Frauon sitzt mit einem dick umwickelten Kopf auf dem Sofa" heißt es in der Regieanweisung am Anfang der nachfolgenden Szene. (*Werke, IV: 219*). Auf Befehl der Chinesischen Mumie führt die Leiche später verschiedene Bewegungen wie Aufstehen, Kriechen etc. aus.

Ein anschauliches Beispiel für Witkiewicz' Technik der unmotivierten Handlung bzw. der bewußten Destruktion eines traditionell geltenden Motivierungsverfahrens ist auch eine makabre Szene in "Janulka, die Tochter des Fizdejko" (*JCF*). Fürst Fizdejko ordnet völlig unvermittelt ein Massaker unter seinen Bojaren an:

"FIZDEJKO:

Also laß uns spielen. Ich verurteile alle Bojaren, meine Vasallen und Rivalen mit diesem mündlichen Urteil zum Tode. Unterschreiben werde ich nicht mehr, denn das realistische Regieren hat mich müde gemacht. Stellt Euch der Körpergröße nach auf.

Die Bojaren stellen sich in einer Reihe vor dem Thron auf.

<...>

Und jetzt soll jeder denjenigen, der vor ihm steht, mit dem Beil

erschlagen." (*Werke, V: 346f*)

Wie so oft in Witkiewicz' Stücken wird die Wirkung des innovativen formalistischen Kunstgriffes von der Wirkung des semantischen Gehaltes übertroffen. Die realitätsnahe Problematik, die in dieser Szene berührt wird (Totalitarismus, Machtmißbrauch, Menschenverachtung), löst - insbesondere bei dem heutigen Rezipienten, der die geschichtlichen Erfahrungen des Nationalsozialismus oder des Stalinismus vor Augen hat - Beklemmung und Grauen hervor. Die beabsichtigte Wirkung der Form tritt also vor der Wirkung des Inhalts zurück.

Das Verfahren der Demotivierung bzw. der Destruktion von konventioneller Motivierung bezieht sich auf der Ebene der dramatischen Handlungen hauptsächlich auf die Figurenpsychologie: Witkiewicz destruiert hier das naturalistische Verfahren der psychologischen Motivierung von Handlungen.

Auf der Ebene der dramatischen Situationen erscheint das Verfahren der Demotivierung als *Abruptheit und Inkausalität beim Zusammenfügen von Situationen*. Auch in diesem Fall kann man von einer bewußten Destruktion des in Witkiewicz' Zeit herrschenden Regelkanon des realistischen und naturalistischen Dramas. Die Tradition dieser mimetischen Stilrichtungen wurde zum großen Teil durch die aristotelische Poetik geprägt. Aristoteles beschreibt die "Beschaffenheit <der> Zusammenfügung der Geschehnisse" in einer Tragödie folgendermaßen:

"Ein Ganzes ist, was Anfang, Mitte und Ende hat. Ein Anfang ist, was selbst nicht mit Notwendigkeit auf etwas anderes folgt, nach dem jedoch natürlicherweise etwas anderes eintritt oder entsteht. Ein Ende ist umgekehrt, was selbst natürlicherweise auf etwas anderes folgt, und zwar notwendigerweise oder in der Regel, während nach ihm nichts anderes mehr eintritt. Eine Mitte ist, was sowohl selbst auf etwas anderes folgt als auch etwas anderes nach sich zieht. Demzufolge dürfen Handlungen, wenn sie gut zusammengefügt sein sollen, nicht an beliebiger Stelle einsetzen noch an beliebiger Stelle enden, sondern sie müssen sich an die genannten Grundsätze halten."¹⁷

Das aristotelische Kriterium für die Zusammenfügung von Situationen bzw. Geschehnissen in einem Drama ist demnach das Kriterium der Folgerichtig-

¹⁷ Aristoteles: Poetik. Kapitel 7. S. 25.

keit, die auf Natürlichkeit, Notwendigkeit und Regelmäßigkeit beruht. Von großer Bedeutung ist in diesem Zusammenhang auch das Kriterium der Ganzheit und Geschlossenheit der "Handlung"¹⁸. Obwohl diese Begriffe, ähnlich wie der Begriff der "Wahrscheinlichkeit", schon in ihrem Bedeutungsgehalt unpräzise und mehrdeutig sind und darüber hinaus auch in der jahrhundertelangen poetologischen Debatte einen weiten Raum an Konnotationen gebildet haben, kann aus ihnen ein grundlegender Bedeutungskern abstrahiert werden: In einem aristotelischen Drama werden Situationen und Handlungen derartig zusammengefügt, daß sie eine Ähnlichkeit mit den temporal-kausalen Gegebenheiten der außerkünstlerischen Welt evozieren.

In Witkiewicz' Dramen wird eine solche Illusionsbildung bewußt zerstört. Die Stücke sind voll von völlig überraschenden Wendungen, unvermittelt eintreffenden Ereignissen etc. Dabei gehen diese Überraschungs-Effekte weit über das bekannte Motiv des Zufalls hinaus, das ja eine lebenslogische Motivierung des Überraschenden in literarischen Werken darstellt. Die Deformation von Lebenslogik bei der Zusammenfügung von Situationen in Witkiewicz' Dramen zerstört jegliche referentielle Dimension des Stückes und entzieht dem Rezipienten jegliche vom Weltwissen geprägte Verständnis- und Orientierungshilfen.

Trotzdem versteht es Witkiewicz zu vermeiden, daß die einzelnen Situationen und Handlungen in seinen Stücken völlig isoliert nebeneinander stehen und das Ganze ein Aggregat aus beziehungslos zueinander stehenden Einzel-elementen wird. Für die kompositorische Einheit des Stückes sorgt allein die Verknüpfung durch Überschneidung der Figurenkonstellationen und durch gelegentliche situative und thematische Äquivalenzen, die den Text mit einem Netz von Assoziationen und Semirekurrenzen überziehen und dadurch das Stück "zusammenhalten".

Ein eindrucksvolles Beispiel für diese Dramentechnik liefert Witkiewicz selber in einer seiner theoretischen Schriften:

"<...> Drei rotgekleidete Personen treten auf und verneigen sich, man weiß nicht vor wem. Eine von ihnen deklamiert irgendein Gedicht

¹⁸Vgl. ebd.

Der Begriff der "Handlung" als einer seit dem 18. Jh. gebräuchlichen Übersetzungsvokabel für den aristotelischen "Mythos" entspricht in der Terminologie von M. Pfister, die in der vorliegenden Arbeit übernommen wurde, in etwa dem Begriff der "Fabel".

(es muß den Eindruck erwecken, gerade in diesem Augenblick notwendig zu sein). Ein sanfter alter Mann, der eine Katze an der Leine führt, tritt auf. Bis hierher vollzog sich alles vor einem schwarzen Vorhang. Der Vorhang geht auf, und eine italienische Landschaft ist zu sehen. Orgelmusik ist zu hören. Der Alte redet etwas mit den Personen, etwas, das eine zu allem Vorhergehenden passende Stimmung erzeugen muß. Von einem kleinen Tisch fällt ein Glas herab. Alle werfen sich auf die Knie und weinen. Der Alte verwandelt sich aus einem sanften Menschen in einen rasenden "Bewahrer" und ermordet ein kleines Mädchen, das kurz zuvor von der linken Seite herangekrochen ist. Darauf eilt ein schöner Jüngling hinzu und dankt dem Alten für diese Mordtat, während die rotgekleideten Personen singen und tanzen. Anschließend weint der Jüngling über der Leiche des Mädchens und sagt dabei sehr lustige Dinge, worauf der Alte sich wieder in einen sanften und gütigen Menschen verwandelt und in einer Ecke lachend erhabene und klare Ansichten äußert." (T: 264).

An diesem Beispiel kann man ablesen, worauf es Witkiewicz bei seinen Stücken ankommt. Die referentiellen Elemente werden deformiert und dadurch auch die am Weltwissen gebildete Erwartungshaltung des Rezipienten enttäuscht. Die natürliche oder regelhafte Folgerichtigkeit, die Aristoteles zum Prinzip der Handlungsstruktur erhob, wird von Witkiewicz parodistisch ins Negativum verkehrt. Die Handlungen und Situationen sind ohne jegliche gewohnte, lebenslogische Regeln aneinandergereiht; die Geschichte hat keinen "Sinn". Ästhetisch interessant wirkt die angeführte Beispielsszene jedoch durch folgende Aspekte: die rein formalen, z.B. optischen (Bühnenbild) und akustischen (Musik) Elemente; die angedeuteten Konflikte und die sehr "dramatischen" (im Sinne von "spannungsgeladenen") Einzelhandlungen (z.B. die Mordtat); rasch wechselnde, auffällig starke Gefühle und Stimmungen (Freude und Trauer; Sanftmut und Tobsucht etc.). Die Dramen selber verlangen freilich, bedingt durch ihren Umfang, ein stärker ausgebildetes Gefüge an evozierten Assoziationen und Sinneinheiten, als das in der angeführten Beispielsszene der Fall ist. Wie schon erwähnt, sind die Situationen und Handlungen in eine übergreifende Struktur aus semantischen Äquivalenzen eingebunden. Doch im wesentlichen entspricht das Prinzip der Zusammenfügung von Situationen in den großen Dramen dem Strukturierungsprinzip in der angeführten Szene: das Drama ist voll von überraschenden Wendungen und Ereignissen.

Als Beispiel soll hier das Stück "Narr und Nonne" (WiZ) angeführt werden. Die wichtigsten Situationen und Handlungen auf der Fabel-Ebene können folgendermaßen wiedergegeben werden: Der Klosterschwester Anna wird ein

neuer Patient in der Irrenanstalt anvertraut - der Dichter Walpurg. Walpurg verführt seine Betreuerin. In der nächsten Szene zeigt er sich gegenüber seinen Ärzten so "vernünftig", daß Dr. Grün, "ein Psychoanalytiker aus der Freud-Schule" (*Werke, V: 251*), glaubt, an ihm Behandlungserfolge zu bemerken und ihn von der Zwangsjacke befreit. Es entwickelt sich ein Streitgespräch mit Dr. Burdygiel - einem Psychiater der traditionellen Schule. Daraufhin ermordet Walpurg Dr. Burdygiel und verkündet: "jetzt bin ich vollkommen gesund" (*Werke, V: 266*), was Dr. Grün mit Begeisterung kommentiert: "Unglaublich. Er hat seinen Komplex selber gelöst." (*Werke, V: 267*). Walpurg wehrt sich nicht, als man ihm die Zwangsjacke wieder anlegt. In der Nacht befreit ihn Schwester Anna von seiner Jacke. Die Liebenden werden von der Anstaltsleitung entdeckt. Walpurg begeht plötzlich Selbstmord. In der nächsten Szene treten Walpurg und Burdygiel - beide nicht nur wieder lebendig, sondern auch auffallend gepflegt und elegant angezogen - in das Zimmer, in dem sich Schwester Anna, die Anstaltsleitung und Walpurgs Leiche befinden, ein. Das Stück endet mit einer Schlägerei unter allen Anwesenden, laut Regieanweisung: "obszczaja rukopaszna schwatka¹⁹ à la manière russe". (*Werke V: 276*).

Die Fabel des Stückes "Narr und Nonne" zeigt eine für Witkiewicz' Dramatik typische Verbindung von Tradition und Deformation. So sind die konventionell-literarischen Elemente beispielsweise in den Motiven der Verführung und Verstellung sowie in der gelegentlichen Kritik an der Psychoanalyse, an der Borniertheit der Wissenschaft und an der bürgerlichen Moral spürbar. Die deformativen Elemente dagegen werden insbesondere in den letzten Szenen des Stückes deutlich. Diese Verbindung von Tradition und Deformation macht eigentlich den Reiz der Witkiewicz'schen Stücke aus: Das Beibehalten einiger literarisch-konventioneller Elemente und eine übergreifende semantisch-narrative Struktur in jedem Drama verhindern den Eindruck von Beliebigkeit und Zwecklosigkeit, der von der deformativen, ungegenständlichen Kunst häufig erweckt wird. Doch die traditionellen Elemente haben eigentlich immer nur einen funktionellen Charakter: sie erzeugen dramatische Spannung und lenken das Interesse des Rezipienten ganz im Sinne der theoretischen Äußerungen Witkiewicz' zu den so-

¹⁹Polnische Transkription des russischen Ausdrucks: "obščaja rukopaszna schvatka" (dt.: ein allgemeines Handgemenge).

nannten "Richtungsspannungen" in der ungegenständlichen Kunst²⁰,

Ein weiteres Deformationsverfahren auf der Ebene der Fabel in Witkiewicz' Dramen besteht in der *Überlagerung von verschiedenen Fiktionebenen*. Diese Technik ist zwar keinesfalls eine Witkiewicz'sche Erfindung, doch sie wird von ihm auffallend häufig und auf originelle Art benutzt.

Eine zutreffende Beschreibung der allgemein-dramaturgischen Praxis der Überlagerung von Fiktionebenen liefert M. Pfister:

"Dabei wird in eine primäre Spielebene, deren ontologischer Status durch die Fiktionalität dramatischer Präsentation gekennzeichnet ist, eine zweite Spielebene eingelagert, die ein zusätzliches Fiktionsmoment mit sich bringt. Die zwei wichtigsten Formen, in denen sich eine solche Überlagerung von Spielebenen realisiert, sind die Traumeinlage, in der das zusätzliche Fiktionsmoment in der Irrealität des Traumes und in dessen konkreter Vergegenwärtigung auf der Bühne liegt, und das Spiel im Spiel, in dem die Fiktionalität dramatischer Präsentation durch die Einführung der zweiten Fiktionebene einer Theateraufführung im Rahmen der primären Spielebene potenziert wird."²¹

Die Technik der Überlagerung von Fiktionebenen spielt in Witkiewicz' Dramen eine große Rolle. Sie ist schon im Zusammenhang mit Figurennamen und Figurenkonzeption in der vorliegenden Arbeit erörtert worden.²² J. Błoński machte die auffallende Häufigkeit dieser Technik zum Ausgangspunkt seiner bekannten intertextuellen Interpretation der Dramen von Witkiewicz²³. Błoński versteht die Stücke als ein "Spiel im Spiel": die Hel- den veranstalten auf der Bühne ein künstliches, deformiertes Leben, um zu dem wahren, jenseits der äußeren Wirklichkeit stehenden Leben, vorzudrin- gen und dadurch "metaphysische Gefühle" zu erleben. Als Vorlage für die- ses "Spiel im Spiel" diene dabei nicht nur die äußere Wirklichkeit, die deformiert wird, sondern auch die durch schon vorhandene literarische Werke entworfene fiktionale Welt. Witkiewicz' Dramen seien ein Gefüge aus literarischen Versatzstücken.

²⁰Vgl. dazu Kapitel 2.1.4. in dieser Arbeit.

²¹Pfister, 1988: 294f.

²²Vgl. dazu Kapitel 3.1.2. und 3.2.1.1. in dieser Arbeit.

²³Vgl. dazu auch Kapitel 3.2.1.2. in dieser Arbeit.

Die Traumerzählung und die Traumeinlage, d.h. die im konventionellen Drama am häufigsten vertretenen Formen der Überlagerung von Fiktionsebenen, werden von Witkiewicz kaum benutzt. Die Gründe dafür dürften gerade in der Popularität dieser Kunstgriffe bei Witkiewicz' Zeitgenossen zu finden sein. Im Drama des ausgehenden Naturalismus (z..B. Strindbergs "Ein Traumspiel") oder des Impressionismus (hier wäre als Beispiel insbesondere der von Witkiewicz häufig erwähnte Maeterlinck zu nennen) war die Traumeinlage ein beliebtes Verfahren zur Darstellung des Innenlebens der Helden. In dieser Zeit ist auch ein weiter Umfang an Bühnenzeichen vom ikonischen Charakter entstanden, die dem Rezipienten die Grenzen zwischen den zwei Ebenen Fiktionalität und Imaginiertheit verdeutlichten und damit auch die konventionelle, nichtepische Dramenform noch weitgehend beibehielten.

Die von Witkiewicz am häufigsten benutzte Form der Überlagerung von Fiktionsebenen ist die des "Spiels im Spiel". Dabei wird die primäre Fiktionalität des Bühnengeschehens mit der sekundären oder gar tertiären Fiktionalität anderer Spielebenen verwoben.

Das "Spiel im Spiel" hat eine lange Theatertradition²⁴. Es ging meistens aus einer Gegenbewegung zur Illusions- und Identifikationsästhetik hervor: so z.B. in der romantischen Komödie (etwa in L. Tiecks "Die verkehrte Welt" oder "Der gestiefelte Kater") oder in den epischen Tendenzen im Drama des frühen 20. Jahrhunderts (z.B. in L. Pirandellos "Sechs Personen suchen einen Autor" oder im Epischen Theater B. Brechts und E. Piscators).

In Witkiewicz' Dramen erfüllt das "Spiel im Spiel" zumeist die Funktion des "obnażenie priema" (dt.: Bloßlegung des Verfahrens) im Sinne von V. Šklovskij. Fiktionalität ist die Existenzform der im Dramentext entworfenen Gegenständlichkeiten: sie konstituiert damit also auch die Form des Dramas selbst. Mit der impliziten Thematisierung der Fiktionalität wird diese dramatische Form sichtbar gemacht und dem Rezipienten eine automatisierte Konkretisierung der dargestellten Gegenständlichkeiten vor dem Hintergrund bekannter Vorgänge der außerkünstlerischen Wirklichkeit erschwert. Das "Spiel im Spiel" in den Dramen von Witkiewicz entspricht also der Wirkung der Verfremdung, wie sie von Šklovskij beschrieben wur-

²⁴Vgl. dazu: Schmeling, 1977; Voigt, 1954.

de²⁵. Wenn man an Witkiewicz' Ästhetik der Reinen Form denkt, so ist es auch verständlich, was ihn an der Überlagerung von Fiktionsebenen reizte. Es war einerseits der formalistische Aspekt, nämlich die Möglichkeit, Form spürbar zu machen, und andererseits der antimimetische Aspekt, der in den antiillusionistischen Momenten des "Spiels im Spiel" bestand.

In seinen Dramen benutzt Witkiewicz eine Reihe von verschiedenen Techniken, die eine Überlagerung von Fiktionsebenen auslösen sollen.

Als erstes ist hier die *Verbindung des äußeren und des inneren Kommunikationssystems im Drama* zu nennen. Witkiewicz wendet hier all die Verfahren an, die man aus dem sog. Epischen Theater kennt: Publikumsansprache, Beiseitesprechen, Autothematisierung etc. Sehr häufig findet man Thematisierungen des Stückes und der Aufführungssituation, die von vielschichtiger Ironie getragen sind, wie beispielsweise in den "Schustern":

"1. GESELLE in höchstem Maße erstaunt:

Hier geht's ja genau so zu, wie es die unaufgeklärten Literatniks, diese Durcheinanderwühler von Begriffssystemen, diese unreinen Monisten, in ihrer heiligen Zote beschreiben: 'das Leben ist Kunst, und Kunst ist Leben!' Dabei haben wir's hier, sehen Sie, auf unserer kleinen Schusterbühne, all das, was sich diese Wirrköpfe aus dem Finger saugen." (*Werke, V: 500*).

Ebenso häufig sind die Verweise auf den Autor des Stückes:

"SAJETAN:

Brauchst dich nicht zu schämen, Jędrej. Es stimmt nicht: Der biologische Materialismus, wie ihn der Autor dieses Stückes vertritt, meint etwas ganz anderes: das Ganze sei eine Synthese aus dem verbesserten Psychologismus Cornelius' und aus der verbesserten Monadologie Leibniz'. <...> " (*Werke, V: 499*).

Sajetans Replik ist ein nahezu wörtliches Zitat aus Witkiewicz' philosophischem Hauptwerk "Der Daseinsbegriff und die von ihm implizierten Begriffe und Behauptungen". In der Zusammenfassung seines Werkes bezeichnet Witkacy sein System als eine "Kombination von einem 'verbesserten' Psychologismus im Sinne von Hans Cornelius und einer gleichfalls 'verbesser-

²⁵ Sklovskij, 1981.

ten' Leibnizschen Monadologie. Diese Kombination dürfte wohl als eine Art des 'biologischen Materialismus' (im Gegensatz zum physikalischen) angesehen werden".²⁶

Ein sehr innovativer Kunstgriff Witkiewicz' besteht darin, daß die Schauspieler in einigen seiner Stücke ihr Rollenspiel für den Rezipienten deutlich machen: sie kommentieren gegenseitig ihre Rollen und ihre Sprechweise, machen Fehler, versprechen sich etc.²⁷ Witkiewicz praktizierte also in den 20er Jahren eine ähnlich distanzierte Schauspielkunst, wie sie B. Brecht in seiner "Neuen Technik der Schauspielkunst" zwischen 1935 und 1941 theoretisch beschrieb.

In dem nachfolgendem Beispiel wurden die Äußerungen, die sich auf die Aufführungssituation beziehen, kursiv hervorgehoben.

"FIZDEJKO:

Also, dann laß uns, zum Teufel mit dieser teuflischen Komödie anfangen. Ich rede - darauf möchte ich euch hinweisen - mehr als Cäsar Augustus. Er gestand alles erst am Ende und ich - gleich am Anfang. Und im übrigen sind das andere Dimensionen und Koeffizienten: er begann, Rom zu ruinieren - und wir sitzen hier, wie alte Pilze, im tiefsten Innern der bolschewisierten Wälder - das heißt, was habe ich gesagt? Menschlichkeit? Weg damit! Wir sitzen im Innern des Urwalds.

MEISTER

O - jetzt ist es gut. Was wird dein erster Schritt als Herrscher sein? <...>" (Werke, V: 342f)

Dabei muß hervorgehoben werden, daß hier nicht etwa Wirklichkeit und Fiktionalität vermennt werden, sondern eine primäre und eine sekundäre Stufe der Fiktionalität: ähnlich wie in L. Pirandellos "Sechs Personen suchen einen Autor", spielen die "wirklichen" Schauspieler auf der Bühne Schauspieler, die wiederum ihre Rollen: Fizdejko bzw. Meister spielen. Es ist nicht so, daß durch die potenzierte Fiktionalität die Kunst der Wirklichkeit nähergerückt wird, wie das z.B. die Performance-Ästhetik der 50er und 60er Jahre wollte, sondern es wird lediglich die Form der Kunst spürbar gemacht.

²⁶<Deutsch im Original> Schriften, III: 543.

²⁷Den ersten Hinweis auf diese Technik lieferte wahrscheinlich B. Błoński (1967a).

Die oben beschriebene Verbindung der beiden Kommunikationsebenen in Witkiewicz' Dramen spielt sich eigentlich auf der Schicht der Bedeutungseinheiten ab.

Das Verfahren der Überlagerung von Fiktionsebenen ist aber auch für die Schicht der dargestellten Gegenständlichkeiten von großer Bedeutung: als "Spiel im Spiel" ist es konstitutiv für große Teile der Fabel. Sehr bekannt in der Witkiewicz-Forschung wurde in diesem Zusammenhang die schon mehrmals erwähnte These von J. Błoński. Als grundlegende Konzeption des gesamten dramatischen Werkes Witkiewicz' betrachtet Błoński die Kategorie des *selbstzweckhaften Spiels ohne jegliche referentielle Funktion*:

"Die Einheit der Witkiewicz'schen Welt besteht in der Einheit des Spiels - des Figurenspiels - und in der Einheit des einmaligen Kunstwerkes - des Schriftstellerwerkes. Sie besteht aber nicht in der vereinbarten Einheit der konventionellen Form, die der Schriftsteller wählt, um eine bessere oder verständlichere Darstellung zu erreichen - eine Darstellung von Erscheinungen, die typisch oder zumindest kennzeichnend für die äußere Welt sind."²⁸

Błońskis Hauptinteresse gilt dem Handlungsziel der Figuren. Er greift bei seiner Dramenanalyse - methodisch nicht ganz unbedenklich - auf die geschichtsphilosophischen Schriften Witkiewicz' zurück und bestimmt als das Handlungsziel der Figuren ihr Streben nach metaphysischen Gefühlen bzw. nach dem Erleben des Geheimnisses der Existenz. Dieses Ziel wollten die Figuren durch ein künstliches, die äußere Wirklichkeit deformierendes Leben erreichen. Es wird hier ein alter Gedanke des Idealismus aufgenommen: das Spiel soll den Menschen von den Zwängen und Grenzen der Scheinwirklichkeit befreien und ihn für das Wahre, für die Idee empfänglich machen.

Błoński berücksichtigt jedoch kaum die rezeptionsästhetische Seite des "Spiels im Spiels", die ja im Hinblick auf Witkiewicz' ästhetische Theorie doch wesentlich interessanter erscheint. Die Thematisierung der Fiktionalität lenkt die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf das Werk als solches, auf sein Gemacht-Sein, auf seine Konstruktion. Diese Tatsache entspricht durchaus den von Witkiewicz formulierten ästhetischen Intentionen, und ihre Wirkung wird noch zusätzlich durch die verschiedenen Defor-

²⁸Ebd.: 76.

mationsverfahren im Drama unterstützt. Da die Fabel sich auf keine temporal-kausale Ordnung einer herkömmlichen Geschichte stützt, sondern durch Kontraste, übertriebene Beladenheit mit Ereignissen und Affekten, abrupte Situationsmodifikationen usw. geprägt ist, wird dem Rezipienten ein automatisierter Weltbezug - etwa in Gestalt einer abstrahierten "Aussage" des Textes - verbaut und verweist ihn auf die "reine" Form des Kunstwerkes.

Einen weiteren Aspekt der *Überlagerung von äußerem und innerem Kommunikationssystem* findet man *innerhalb der Zeitstruktur*.

Das äußere Kommunikationssystem besteht auf der Ebene der Raum- und Zeitstruktur als der reale Bühnen- und Theaterraum sowie die reale Zeit der Schauspieler und der Zuschauer. Das innere Kommunikationssystem dagegen entspricht dem fiktiven Raum und der fiktiven Zeit der dargestellten Geschichte. Eine strikte Trennung der beiden Kommunikationssysteme gehört zu den wichtigsten Merkmalen der Guckkastenbühne und der Illusionsästhetik. In der Dramatik von Witkiewicz wird diese Trennung häufig überwunden. Das geschieht jedoch nicht nur mit Hilfe von expliziten Thematisierungen der Spannung zwischen den beiden Kommunikationssystemen im Sinne der Brecht'schen V-Effekte. Witkiewicz versucht auch - und entspricht damit der Performance-Ästhetik der 60er und 70er Jahre - die fiktive und reale Dimension des Dramas zusammenzuschließen und das Publikum in das aufgeführte Stück miteinzubeziehen. Das "Spiel im Spiel" ist in den Dramen von Witkiewicz nicht nur für die Fabel konstitutiv, sondern bezieht sich auch auf das Verhältnis Bühne - Auditorium. Das Publikum wird in das Bühnengeschehen miteinbezogen und damit die fiktive Zeit und der fiktive Raum zerstört. Dieses Einbeziehen erfolgt mit Hilfe entsprechender Äußerungen der Figuren, wie beispielsweise in dem Drama "Die Mutter" (*Matka*):

"LEON zum Publikum:

Ich bitte Sie, die jetzige Situation als realistisch zu betrachten. Es ist etwas Unmittelbares, wie zum Beispiel die rote Farbe oder der Laut A, natürlich trotz der ganzen Komplikationen. Einige von Ihnen werden das für eine Lüge, für einen Traum, für ein Symbol oder weiß der Teufel was halten. Ich lasse ihnen völlige Interpretationsfreiheit, denn selbst wenn ich ihnen die Freiheit nicht gäbe, würden sie alle sowieso das Gleiche tun." (*Werke V: 414f*).

Eine besondere Bedeutung bekommt in diesem Fall die historische Norm der Einheit von Zeit, Ort und Handlung. Für Witkiewicz' Dramen gilt in diesem

Zusammenhang die Beobachtung, die M. Pfister für das moderne Drama im allgemeinen machte:

"Dieser Verzicht auf eine fiktive, von der Realität abweichende raum-zeitliche Deixis wird im folgenden dann als Erfüllung der Norm der Einheit von Zeit, Ort und Handlung ausgegeben, wobei in pointierter Neudefinition der klassizistischen Konzeption - Einheit als lückenlose Kontinuität <...> - hier Einheit als die deiktische Einheit von Bühne und Auditorium gefaßt wird."²⁹

Ein großer Teil der Dramen von Witkiewicz entspricht in der Raum- und Zeitstruktur der historischen Norm der Einheit von Raum und Zeit³⁰, die als Bestandteil der Theorie von den drei Einheiten in der dramentheoretischen Diskussion seit der Renaissance eine große Rolle spielt. Diese Norm besteht bekanntlich in der Forderung nach einer einzigen linear und kontinuierlich durchgeführten Fabel und nach einer raum-zeitlichen Kontinuität des Dramas oder - negativ ausgedrückt - im Verbot von Schauplatzwechseln und zeitlichen Aussparungen. In der Renaissance- und Klassizismuspoetik wurde diese Einheitsforderung zum dramaturgischen Kanon erhoben. Man berief sich dabei theoretisch auf Aristoteles, der jedoch in seiner "Poetik" ausdrücklich nur die Einheit der Fabel forderte, während er die Einheit des Raumes überhaupt nicht behandelte und die Einheit der Zeit nur kurz als eine Eigenschaft der Tragödie erwähnte, innerhalb eines "Sonnenumlaufs" abgewickelt zu werden.³¹ Praktisch aber bedeutete die neuzeitliche Theorie der drei Einheiten eine Unterstützung des besonderen Charakters der Guckkastenbühne: sie verfestigte die Trennung zwischen dem äußeren und dem inneren Kommunikationssystem und forderte damit die Illusions- und Identifikationswirkung. Der Zuschauer sollte die Bühne nicht als einen Ort des Spiels, sondern als einen Ausschnitt aus der außerkünstlerischen Realität erleben. Vor diesem Hintergrund ist es auf den ersten Blick überraschend, diese traditionelle und schon im ausgehenden 18. Jahrhundert häufig abgelehnte Norm der drei Einheiten bei einem Avantgarde-Künstler des 20. Jahrhunderts wiederzufinden. Doch der überwiegende Teil der Dramen von Witkiewicz folgt den unterschiedlichen, mehr

²⁹ Pfister, 1988: 329.

³⁰ Vgl. dazu z.B.: Klotz, 1960; Pütz, 1970.

³¹ Vgl. dazu: Aristoteles: Poetik. Kapitel 7-8. S.25ff.

oder weniger engen Auslegungen der Einheitsnorm in den Poetiken der Renaissance. So entspricht die Raum- und Zeitstruktur in den Dramen "Neue Befreiung" (*NW*), "Der Tintenfisch" (*M*), "Verrückte Lokomotive" (*SL*) der rigorosen Interpretation der Einheit des Ortes als eines unveränderten Schauplatzes und der Einheit der Zeit als einer Deckung von realer Spieldauer und fiktiver, gespielter Zeit: die genannten Dramen spielen sich an einem Ort und innerhalb weniger Stunden ab. Einige Dramen Witkiewicz' folgen der etwas weiteren Auslegung der Einheitenregel: die dargestellte Zeit entspricht der aristotelischen Forderung: "innerhalb eines Sonnenumlaufs", und der dargestellte Raum beschränkt sich auf die verschiedenen Räume eines Hauses oder einer Stadt - so beispielsweise in "Gyubal Waha-zar", "Jan Maciej Karol Wüterich" (*JMKW*), "Narr und Nonne" (*WIZ*), "Pragmatiker", "Die da" (*Ont*) "Im kleinen Landhaus" (*WMD*), "Beelzebubsonate" (*SB*), "Das namenlose Werk" (*BD*), "Grazien und Vogelscheuchen" (*NLK*).

Bei einer genaueren Betrachtung, stellt sich freilich heraus, daß von einer Fortführung der klassizistischen Traditionen bei Witkiewicz nicht die Rede sein kann. Der Künstler übernimmt zwar die äußere Form dieser Tradition (Zeit- und Raumkontinuität), zerstört aber gleichzeitig die beabsichtigte Wirkung (Illusion und Identifikation) durch eine glaubwürdige Abbildung der außerkünstlerischen Wirklichkeit auf der Guckkastenbühne. Man kann also in diesem Fall berechtigterweise von Parodie sprechen. Die Destruktion erfolgt mit Hilfe der schon beschriebenen Deformationsverfahren. Sie bewirken, daß trotz der äußerlichen Raum- und Zeitkontinuität weder der dargestellte Raum noch die dargestellte Zeit als ein Abbild der außerkünstlerischen Wirklichkeit akzeptiert werden können. Als Beispiel für solche parodistischen Verfahren eignet sich besonders gut die "Verrückte Lokomotive". Das Drama hat eine klassizistische, streng "geschlossene Form"³²: linearer Fabelverlauf; ein einziger Schauplatz; ein kontinuierlicher Zeitverlauf von wenigen Stunden. Doch der dargestellte Raum und die dargestellte Zeit können weder geographisch noch historisch bestimmt werden: Die Figuren haben Phantasienamen aus unterschiedlichem Sprachmaterial (polnisch, lateinisch, deutsch, französisch) oder sie sind Anspielungen auf andere Dramen ("Minna, Gräfin de

³²Vgl. Klotz, 1960.

Barnhelm"). Der Zugführer trägt eine österreichische Uniform, doch der Zielort des Zuges hat einen englischen Namen ("Dumbell-Junction") und im Abfahrtsort sind Wolkenkratzer zu sehen³³ etc.

Die historische Unbestimmtheit der dargestellten Zeit sowie die allgemeine Relativität des Zeitbegriffes wird in dem Drama "Janulka, die Tochter des Fizdejko" (*JCF*) auf sehr eindrucksvolle Weise von den Figuren selber reflektiert:

"FIZDEJKO:

Papa, hör' doch auf, von 'unserer Epoche' zu sprechen. Das ist keine Epoche, sondern irgendeine Stauung von Anachronismen. Ich weiß selber nicht, in welchem Jahrhundert ich lebe: im vierzehnten oder im dreiundzwanzigsten.

v. PLASEWITZ:

Unsere Epoche ist eben eine Epoche von Menschen jenseits der Zeit. Die Zeit ist relativ geworden, sogar in der Geschichte. Früher gingen die Veränderungen langsam vor sich. Bei unserer Beschleunigung müssen wir auch in der Geschichte die Formeln von Einstein akzeptieren. Unsere epochale Bedeutung beruht auf dem Entgleiten aus den zyklischen Gesetzen der Geschichte. Wir fliegen auf der Tangente.

<...>

FIZDEJKO:

<...> jetzt verstehe ich: - In unserer Epoche müssen wir entsprechend der Geschwindigkeit der Ereignisse eine immer längere Zeit annehmen. Das führt dazu, daß je weiter wir in die Geschichte hineingeraten, desto länger wird uns die Zeit aufgrund der Langeweile." (*Werke, V: 317*)

Mit Hilfe derartiger Deformationsverfahren wird die referentielle Dimension der Raum- und Zeitstruktur in den Dramen von Witkiewicz zerstört und die klassizistische Norm der drei Einheiten um ihre beabsichtigte Wirkung gebracht: die Entstehung einer Illusion und einer Identifikation beim Rezipienten wird unmöglich gemacht. Trotz des peinlich genauen Einhaltens der äußeren Form der Einheitenregel gelingt es Witkiewicz, den ursprünglichen Gehalt dieser Regel auszuhöhlen.

Neben einer solchen parodistischen Behandlung der klassizistischen Norm der drei Einheiten spielt die Einheit von Raum und Zeit auch noch - wie weiter oben beschrieben - innerhalb des Phänomens der Überlagerung des äußeren und inneren Kommunikationssystems eine große Rolle. Die Regel der

³³Vgl. *Werke, V: 280ff.*

drei Einheiten hilft die fiktive raum-zeitliche Dimension des inneren Kommunikationssystem zu durchbrechen und eine Einheit zwischen Bühne und Auditorium herzustellen.

Als Beispiel für die Funktion des Spiel-im-Spiel-Phänomens in der Fabel eines Dramas von Witkiewicz soll hier "Neue Befreiung" (NW) angeführt werden. Wie immer bei Witkacys Stücken ist es auch bei der "Neuen Befreiung" eigentlich unmöglich, eine Geschichte, d.h. eine temporal-kausale, am Weltwissen des Rezipienten orientierte Ordnung, aus dem Geschehen zu abstrahieren. Doch man kann eine übergreifende semantische Struktur erkennen, die dem Drama zugrunde zu liegen scheint. Es handelt sich um die aus dem Symbolismus und der Décadence-Epoche bekannten semantischen Oppositionen: "Endlichkeit vs. Unendlichkeit" "Lebensüberdruß vs. Lebensbejahung" etc., die sich sowohl in Witkiewicz geschichtsphilosophischen Schriften (etwa in dem Schlagwort "Unersättlichkeit") als auch in vielen seiner Dramen widerspiegeln. In dem Drama "Neue Befreiung" spielt z.B. bei der Figurenkonstellation die Opposition "großes Individuum" (König, Tatjana) vs. "angepaßter Philister" (Florestan) oder "die Masse" (Mörder, Schurken, Jemand) eine große Rolle. Die Dialoge entwickeln sich als Diskussion über "Metaphysik" vs. "Physik"; "Unersättlichkeit" vs. "Genügsamkeit"; "Freiheit und Größe" vs. "philisterhafte Selbstbeschränkung" etc.

Der Einakter hat - ähnlich wie "Die Pragmatiker" - den Charakter eines knappen Experimentalstückes: Er ist einerseits relativ unaufwendig was die Personal- und Bühnenausstattung anbetrifft, andererseits aber treten in ihm fast alle für Witkiewicz typischen dramaturgischen Mittel in verdichteter Form auf.

Von besonderem Interesse ist hier die *Simultantechnik*: das Stück ist durchwoben von verschiedenen Fiktionsebenen und Zeitdimensionen. Die unterschiedlichen Zeitdimensionen werden dem Zuschauer gleich am Anfang des Stückes durch das Bühnenbild und die Kostüme suggeriert. Darin kommen einerseits mittelalterliche Attribute vor: "gotische Pfeiler"; "riesiger Saal"; König Richard III trägt "eine Teil-Rüstung" und "ein großes, mit zwei Händen zu führendes Schwert" (*Werke, IV: 339*). Andererseits aber steht als Kontrast daneben das vertraute Ambiente eines bürgerliches Wohnzimmers: "dunkelolivgrünes Sofa" "kleiner, gelber Tisch" etc. Simultan nebeneinander verlaufen auch die zwei Handlungssequenzen am Anfang des Stückes: während König Richard III von zwei Mördern bedroht und zum

Stehen am Pfeiler genötigt wird, findet daneben eine Szene aus dem bürgerlichen Familienleben statt - mit einer Mutter, die Handarbeiten macht und ihre frisch aus der Klosterschule entlassene Tochter in ihr bevorstehendes bürgerliches Eheleben einweiht. Tatjana erweist sich als die Spielleiterin des Geschehens, die sowohl dem Mädchen "Zabawnisia" (dt.: etwa Spielinchen) die Regeln des bürgerlichen Lebens und potentielle Heiratskandidaten vorführt ("Ich zeige dir heute einen neuen Menschen. Sein Name ist Florestan" (*Werke, IV: 343*), als auch die Folter des Königs organisiert:

"TATJANA:

Das ist Richard III. Er bekam unbefristeten Urlaub und führt seine Buße aus. *Es ist eine von mir arrangierte Komödie.* <Hervh. d. Verf. - A.S.> (*Werke, V: 346*)

Beide Handlungssequenzen erheben für sich den Anspruch auf Wirklichkeit und weisen sich gegenseitig den fiktionalen Status zu. So sagt der König:

"Jeden Tag muß ich eure scheußlichen Dramen mitansehen, eure herausgerissenen psychischen Gedärme samt Inhalt, eure metaphysischen Nabel, die auf Stöckchen gespießt und wie kandierte Früchte verkauft werden". (*Werke, IV: 345*).

Und kurz darauf macht Zabawnisia folgende Bemerkung über den König:

"Herr Florestan, es müßte doch schon genug sein, sich mit diesem Strohmännchen zu beschäftigen. Das ist kein wirklicher Mensch." (*Werke, IV: 346*).

Die beiden Handlungssequenzen überschneiden sich und verlaufen zeitweise zusammen: zu einer bestimmten Tagesstunde schlafen die Folterknechte des Königs ein und er selber nimmt wie ein Familienvater am Tisch Platz.

In den letzten Szenen kommt es dann zur Entlarvung der Figuren und zur Zerstörung des "bürgerlichen Spiels": Florestan wird als ein Hochstapler, Tatjana als seine Geliebte und Florestans Mutter als die Geliebte des Königs entlarvt. Das "bürgerliche Spiel" Tattjanas bricht wie ein Kartenhaus zusammen. Es treten neue, namenlose Gestalten auf ("Jemand", "Schurken"), die nun die Spielleiterfunktion von Tatjana übernehmen und ein neues Spiel beginnen: der König wird respektvoll vertrieben und an seiner

Stelle Florestan gefoltert. Die Haushälterin kommentiert die neue Situation folgendermaßen: "Na, jetzt geht das Spiel erst richtig los" (*Werke*, IV: 359).

In dem Drama "Neue Befreiung" wird also schon mit Hilfe der verschiedenen Zeitdimensionen und Handlungssequenzen eine für den Zuschauer verwirrende Potentialisierung der Fiktionalität erreicht. Der Effekt wird noch durch die zahlreichen intertextuellen Bezüge des Stückes verstärkt. König Richard III ist für den Rezipienten leicht als eine Figur aus dem Shakespeare-Drama erkennbar. Darüber hinaus gibt es deutliche Anspielungen auf einige andere Werke: S. Wyspiańskis "Befreiung"; L. v. Beethovens "Fidelio" (Witkacy übernimmt den Namen Florestan für eine seiner Hauptfiguren) und J. Conrads "Almayers Wahn" (den beiden Werken gemeinsam sind die drei Gongschläge, die jeden neuen Besuch ankündigen).

Das Phänomen der Intertextualität in Witkiewicz' "Neue Befreiung" ist in der Forschung seit langem bekannt. Eine ausführliche Untersuchung der intertextuellen Bezüge sowohl unter dem biographisch-genetischen Aspekt als auch im Hinblick auf seine Funktion für die Struktur des Dramas lieferte L. Sokół³⁴. Seine Analyse soll hier nicht in allen Einzelheiten wiedergegeben werden, doch das Schlußergebnis ist für die vorliegende Arbeit interessant:

"<Witkiewicz> geht wie ein Weber vor, der vielfarbige Fäden hernimmt und sie zu einem eigenen, höchst originellen, in seiner Art einzigartigen Muster zusammensetzt. Die Beziehungen zu Wyspiański und Shakespeare beweisen auf paradoxe Weise die Originalität seines Dramas: sie sind der Stoff, dessen Elemente, nachdem sie in eine ganz andere Einheit eingefügt worden sind, sich ihren Regeln unterwerfen und ihr ursprüngliches Wesen völlig verändern. Im Falle der "Neuen Befreiung" ist es schwierig, abgesehen vielleicht von einigen Einzelheiten, bei Witkiewicz eine parodistische Intention im Hinblick auf seine Vorlagen zu sehen. Er benutzt vielmehr, bzw. er übernimmt - wie wir gesehen haben - bestimmte Konzeptionen, Motive, Bilder. Das Wichtigste: künstlerische Vision und Problematik gehören ihm ganz alleine und in den wesentlichen Angelegenheiten braucht er weder Wyspiański noch Shakespeare. Der Parodie-Anschein entsteht wahrscheinlich deshalb, weil Witkiewicz ein sehr deformiertes Weltbild präsentiert. Jede Parodie ist ja auch eine Deformation."³⁵

³⁴Sokół, 1973: 88-99.

³⁵Ebd.: 98f.

Sokół argumentiert mit Recht gegen die Parodie-These, die in der Witkiewicz-Forschung lange Zeit zur Bezeichnung der intertextuellen Bezüge erhalten mußte. Die Begriffe der Parodie, Travestie oder der Literatursatire können auf Witkiewicz' intertextuelle Verfahren nicht angewendet werden, weil sie ein bestimmtes, im allgemeinen auch ein bekanntes und geschätztes Objekt voraussetzen, das in dem parodierenden Werk durchgehend und systematisch angegriffen wird. In den Dramen von Witkiewicz dagegen treten die intertextuellen Reminiszenzen zerstreut auf und beziehen sich auf verschiedene Werke. Für eine zutreffende Bezeichnung des Intertextualitäts-Phänomens bei Witkiewicz scheint der Begriff der *Montage* geeignet zu sein.

In Anbetracht der leicht inflatorischen Verwendung dieses Begriffes in der Umgangs- und auch in der Wissenschaftssprache soll hier den weiteren Darlegungen die Definition von V. Žmegač zugrundegelegt werden. Žmegač definiert Montage als ein Verfahren (und auch ein Ergebnis), "fremde Textsegmente in einen eigenen Text aufzunehmen, sie mit eigenen zu verbinden bzw. zu konfrontieren." Collage wäre dann ein Unterbegriff von Montage, "ein Extremfall <...>, als der Text <...> ausschließlich entlehnte, aus verschiedenen Quellen stammende Elemente enthielte."³⁶

Witkiewicz' Technik in der Verwendung von Versatzstücken aus der Literatur und aus anderen Bereichen kommt dem Montage-Verfahren sehr nahe. Er übernimmt in seinen Text Motive, Figuren und andere Versatzstücke aus bekannten literarischen Werken in Form von Zitaten, Allusionen, Paraphrasen etc. Darüber hinaus setzt er konventionelle Sprachstile (pathetisch, melodramatisch, vulgär, etc.), Dialekte und Idiolekte (z.B. Fachsprache) in ähnlicher Weise ein: Dadurch, daß die Redeweise der Figuren ihrem sozialen Stand, ihrer Bildung oder auch der konkreten Situation nicht entspricht, wird die Rede zur einen fremden Rede, zu einem Zitat verfremdet. Eine solche Wirkung stellt sich ein, wenn z.B. ein Heizer und ein Lokomotivführer sich über Einsteins Relativitätstheorie unterhalten (SL) oder einige Schuster in ihrem Tatra-Dialekt über Kretschmers "Körperbau und Charakter" philosophieren (Sz). Ähnliche Effekte erzielt Witkiewicz auch durch die nahezu beliebige Mischung von konventionellen literarischen Stilarten wie Telegrammstil, Melodrama-Stil und die "romantische oder

³⁶Borchmeyer/Žmegač (Hrsg.), 1987: 259.

modernistische Phraseologie der Seelenzustände und innerer Qualen"³⁷ in seinen Dramen. Derartig verfremdete Redeweisen werden montageartig, häufig ohne eine logische semantische Verbindung, zu einem Dialog zusammengefügt. Die Montage-Technik Witkiewicz' hat einen demonstrativen Charakter³⁸. Es geht nicht darum - wie im konventionellen Werk - fremdes Textmaterial aus Gründen der höheren Authentizität und besseren Wirklichkeitsnachahmung in das eigene organisch-illusionistisch abgeschlossene Werk aufzunehmen. Witkiewicz' Montage-Technik weist vielmehr - ähnlich wie dadaistische Werke - auf die Konstruktion, auf das Gemacht-Sein der Kunst hin. Die in der vorliegenden Arbeit schon häufig festgestellten künstlerischen Intentionen Witkiewicz': Vermeidung einer referentiellen Funktion durch die Deformation und Hinführung des Rezipienten auf die Form des Kunstwerkes, entsprechen weitgehend den Funktionen der Montage, wie sie von V. Žmegač herausgearbeitet wurden:

"Das eine Moment des Verfahrens ist ein *metapoetisches*: Die M.<Montage> legt die Machart des Textes frei und lenkt damit den Blick des Lesers/Beobachters auf die Technik der Literatur/Kunst. Die eigentliche Problematik ist in diesem Fall kunstphilosophisch, denn die M. signalisiert, wohl mehr als analoge Stilmittel, einen Bruch mit der organologischen Ästhetik. Das andere Moment zielt auf einen *Erkenntnisschock* ab und ist darin der Verfremdung verwandt. Die aus diesem Grunde provozierend genannte M. arbeitet zumeist mit scharfen Kontrasten, d.h. mit der Gegenüberstellung von Erfahrungsbereichen, die üblicherweise nicht miteinander in Verbindung gebracht werden. <...> Das Disparate wird durch die M. als etwas nur vermeintlich völlig Unverbundenes gezeigt, so daß die Erkenntnisarbeit des Rezipienten hier ihren entscheidenden Ansatz findet: in der Kritik herkömmlicher Rubrizierung."³⁹

Die Erkenntnisfunktion, die Žmegač im Gefolge der philosophischen Tradition von E. Bloch und Th.W. Adorno der Montage zuschreibt, wird von Witkiewicz freilich weder in seinen theoretischen Schriften gefordert, noch ist sie in seinen grotesk-absurden Dramen faßbar. Wie schon mehrmals erwähnt, will Witkiewicz über das Formerlebnis in der Kunst dem Rezipienten eine existentielle Grunderfahrung und damit ein "metaphysisches Gefühl"

³⁷Błoński, 1967a: 74.

³⁸Vgl. Borchmeyer/Žmegač (Hrsg.), 1987: 260.

³⁹Borchmeyer/Žmegač (Hrsg.), 1987: 261.

vermitteln⁴⁰.

Es stellt sich nun die Frage nach der "Einheit in der Vielfalt" der disparaten dramaturgischen Einzelelemente, die von Witkiewicz scheinbar wahllos zusammengefügt werden. Gibt es ein Moment, das eine *Einheit der Fabel*, trotz der Deformation der referentiellen Dimension des Stückes garantiert? Welche Verfahren und Phänomene fügen die dramatischen Situationen und Handlungen zusammen, wenn das am Weltwissen orientierte kausal-temporale Gerüst der Geschichte fehlt?

Dieser Frage soll im folgenden an der exemplarischen Analyse des Dramas "Pragmatiker" nachgegangen werden. Dieses Drama nimmt eine besondere Stellung im Schaffen Witkiewicz' ein: es ist eines der wenigen Werke, die noch zu seinen Lebzeiten bekannt geworden und breit diskutiert worden sind. Es wurde relativ früh (1920) publiziert und 1921 in dem Warschauer Avantgardetheater "Elsynor" uraufgeführt. Witkiewicz hielt am Tag der Premiere einen Vortrag ("O Czystej Formie") über seine ästhetische und dramaturgische Konzeptionen und löste eine breite publizistische Diskussion über seine Theorie und sein Stück aus⁴¹.

Der experimentelle und demonstrative Charakter der "Pragmatiker" spiegelt sich im Aufbau wider: sein relativ geringer Umfang und die geringe Anzahl der Figuren machen das Stück ideal geeignet für die kleine Bühne und das kleine Ensemble eines elitären Experimentiertheaters. Wegen seines kompakten und innovativen Charakters wurde das Drama "Pragmatiker" auch hier für eine exemplarische Analyse ausgewählt.

Die Geschichte, die der gegenständlichen Schicht dieses Stückes zugrundeliegt, kann etwa folgendermaßen wiedergegeben werden: Plaszodór Mímęcki, ein verhindertes Künstler, schändet seine achtjährige Schwester Mamalia und mißhandelt einige Jahre später in Saigon die chinesische Prinzessin Tsui: er verführt sie in einer kleinen Bambushütte und saugt "den letzten Schluck ihres Blutes mit Hilfe eines Strohhalmes aus dem getrockneten Gras Wu aus". (*Werke, IV, 206*). Mamalia, die dieser schrecklichen Tat beiwohnt, verliert daraufhin ihre Sprache. Diese Situationen werden nicht direkt auf der Bühne dargestellt, sondern es wird am Ende des ersten Ak-

⁴⁰Vgl. Kapitel 2.1.2. in dieser Arbeit.

⁴¹Vgl. dazu: Degler, 1973: 35-51.

tes episch über sie berichtet. Das Drama selbst beginnt fünf Jahre nach diesen chronologisch geschilderten Vorgängen. Mamalia und Plasfodor führen zusammen ein exzessives und gleichzeitig qualvolles, unbefriedigtes Leben, das Plasfodor mit folgenden Worten ironisch kommentiert:

"Diese schreckliche Banalität der Existenz. Es ist vier Uhr nachmittags. Danach gibt es das Abendessen, dann eine Orgie, dann eine Séance, dann nächtliche Alpträume, dann die gewöhnliche Portion von Aufputzmitteln. Oh! Es ist nicht auszuhalten." (*Werke, IV*: 204).

Die unzusammenhängenden, befremdenden Dialoge der Hauptfiguren kreisen um die semantischen Oppositionen "Leben" vs. "Tod". "Endlichkeit" vs. "Unendlichkeit". Dabei werden dem Zuschauer keine bewußt handelnden und rational diskutierenden menschenähnlichen Figuren vorgeführt, sondern eher, wie D.C. Gerould zutreffend bemerkte, die Psyche und das Gehirn von potentiellen Selbstmördern veranschaulicht⁴².

Den Gegenpol zu den beiden gespenstischen Gestalten Plasfodors und Mamilias bildet der Graf Franz von Telek - ein bodenständiger Vertreter der Wirtschaft, der seine bürgerliche Vitalität und Unempfindlichkeit immer wieder mit den Worten zum Ausdruck bringt: "ich bin gesund wie ein Stier". Wie schon für andere Dramen Witkiewicz' nachgewiesen, ist auch in dem Stück "Pragmatiker" an der Figurenkonstellation sofort auch das semantische Gerüst des Dramas ablesbar, nämlich die Opposition zwischen einem diesseitsorientierten, philisterhaften Leben und dem Streben nach Unendlichkeit und nach metaphysischen Erlebnissen.

Ein weiterer thematischer Strang - Thematik des Geschlechterkampfes - wird ironisch in der Gestalt der Dienerin symbolisiert - eines androgynen Wesens namens "Kobieton" (dt. etwa Frauon).

Am Ende des ersten Aktes erscheint die vermeintlich tote Prinzessin Tsui als Chinesische Mumie auf der Bühne. Sie erzählt nun die ganze Vorgeschichte und entführt zum Schluß Mamalia, Kobieton und Plasfodor in ein jenseitiges Reich, das durch den "dunklen Schlund der offenen Tür" (*Werke, IV*: 221) symbolisiert wird. Es findet die von Witkiewicz in seinen Schlußszenen häufig verwendete Technik der Segregation statt: während die Gruppe der lebensüberdrüssigen und metaphysisch empfindenden Figuren die

⁴²Gerould, 1981b: 106.

Bühne verläßt, bleibt zurück der philisterhafte, "wie ein Stier gesunde" Franz von Telek.

Die hier dargestellte Geschichte liegt als Fabel im Drama fast unverändert vor. Der einzige Unterschied besteht im temporalen Ablauf: das Drama beginnt fünf Jahre nach den schrecklichen Ereignissen in Saigon, die Vorgeschichte erfährt der Rezipient erst am Ende des ersten Aktes aus der Erzählung der Mumie.

Es ist offensichtlich, daß das Stück "Pragmatiker", trotz der vielen deformativen und innovativen Elemente, letztendlich auf einem traditionellen dramatischen Konflikt und auf einer traditionellen Lösung basiert. Die Geschichte ist eingespannt zwischen den semantischen Merkmalen: "begangene Schuld" und "nachfolgende Sühne". Witkiewicz greift nicht nur mit der Figur der Chinesischen Mumie auf den schon aus dem antiken Drama bekannten Typus der "Rachefigur aus der Vergangenheit" zurück, sondern auch auf ein traditionelles Konfliktmuster. Dabei bleibt er - und das gilt für alle seine Dramen - in der Technik der Konfliktbildung und -lösung im Rahmen der bekannten Kriterien der *narrativen Struktur*. Die Darstellung der Geschichte in dem Stück "Pragmatiker", die zwischen den beiden Polen "Schuld" und "Sühne" eingespannt ist, folgt im wesentlichen dem in der strukturalistischen Forschung erarbeiteten narrativen Modell für das erzählte Geschehen: Ausgangsposition - Mangelposition - Mediation bzw. Neutralisation - Ausgangsposition⁴³. Oder wie das T. Todorov mit den Begriffen der "Intrige" und des "Gleichgewichtes" beschrieben hat:

"Man kann die minimale vollständige Intrige als den Weg von einem Gleichgewicht zu einem anderen darstellen. Dieser Begriff 'Gleichgewicht', den ich der genetischen Psychologie entnehme, drückt das Vorhandensein einer dauerhaften, aber dynamischen Beziehung zwischen den Gliedern einer Gesellschaft aus; es ist ein soziales Gesetz, eine Spielregel, ein bestimmtes System des Austausches. Die zwei ähnlichen und verschiedenen Momente des Gleichgewichtes sind durch eine Periode der Gleichgewichtsstörung getrennt, die durch einen Prozeß der Degradation und der Verbesserung bestimmt ist".⁴⁴

Eine "soziale Spielregel" im Sinne Todorovs dürfte für das Drama "Pragmatiker" der Satz: "Ein Verbrechen erfordert die gerechte Strafe" bilden.

⁴³Vgl. dazu z.B.: Keller/Hafner: 1990: 57ff.

⁴⁴Todorov, 1972: 273.

Unabhängig davon, ob man diese Aussage als einen Ausdruck des menschlichen Rachegefühls oder als eine ethische Norm begreift, ist es verständlich, daß eine solche Regel beim Rezipienten bestimmte Erwartungen an das Geschehen und damit auch die Spannung auf seine Fortsetzung hervorruft. Das Verbrechen, das Plasfodor an Mamalia und an der Prinzessin Tsui einst begangen hatte, erfordert im Erwartungshorizont des Rezipienten eine gerechte Strafe. Die Erwartung dieser Strafe konstituiert gleichzeitig die dramatische Spannung.

Ein weiteres Moment der dramatischen Spannung kommt aus dem semantischen Gerüst des Textes. Die semantischen Einheiten im Drama "Pragmatiker" haben einen existenzialphilosophischen und archetypischen Charakter - "Kampf der Geschlechter" sowie die Oppositionen: "Endlichkeit" vs. "Unendlichkeit"; "Leben" vs. "Tod"; "Existenz" vs. "Nichts"; "gesellschaftliche Moral" vs. "individualistische Willkür". Diese semantischen Einheiten werden jedoch nicht auf der diskursiven Ebene ausführlich entwickelt, sondern nur in der Tiefenebene des Textes diskret angedeutet. Ihre Wirkung beruht also nicht auf einer Monosemierung des Textes, sondern auf der Erweiterung des Assoziationsraumes und auf der Aktivierung der Rezipiententätigkeit. Die Konfliktstruktur und das semantische Gerüst in den Dramen von Witkiewicz verleihen dem Werk eine innere dynamische Einheit, indem sie beim Rezipienten die Spannung auf Fortsetzung und Lösung wecken.

Die Bedeutungseinheiten, die den Geschichten in Witkiewicz' Dramen zugrundeliegen, lassen sich einerseits auf die geschichtsphilosophischen Theorien des Autors und andererseits auf das allgemeine Gedankengut im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts zurückführen. So wird beispielsweise die semantische Struktur in den meisten Dramen aus der Opposition "Individuum" vs. "Kollektivum" entwickelt. Wie weiter oben ausgeführt⁴⁵, betrachtete Witkiewicz in seinen theoretischen Schriften die soziale Entwicklung der Menschheit als einen Weg von einer Gesellschaft der großen, freien Individuen zu einer nivellierten, nur am Gemeinwohl, d.h. an der Gattungserhaltung orientierten Massengesellschaft. Doch sein Kultur-

⁴⁵Vgl. Kapitel 1.2. in dieser Arbeit.

Zur Witkiewicz' Geschichtsphilosophie vgl. Szpakowska, 1968 und 1976.

pessimismus war kein isoliertes Phänomen - vielmehr stand Witkiewicz dem von F. Nietzsche und H. Bergson beeinflussten Weltbild seiner Zeitgenossen (etwa den Expressionisten) sehr nahe. Seine geschichtsphilosophischen Theorien spiegeln sich in seinen Dramen wider. Doch es muß in diesem Zusammenhang betont werden, daß Witkiewicz sich stets gegen symbolische Deutungen und weitreichende Interpretationen seiner Dramen wendete und den rein formalen Aspekt seiner Kunst betonte. So schrieb er beispielsweise in einer Polemik mit K. Irzykowski über das Drama "Neue Befreiung":

"Der Symbolismus als *das Ziel* der Kunst - das ist natürlich Nonsens. Doch jeder Künstler, selbst dann, wenn er das wildeste Ding auf der Welt schreiben würde - es sei denn, er stellt aufs Geratewohl etwas Wildes zusammen, indem er z.B. ohne hinzuschauen beschriftete Karten aus einem Sack zieht - befindet sich immer unter der Wirkung seiner Gefühle, Vorstellungen und Gedanken. Dieser unterbewußte symbolische Inhalt eines Kunstwerkes ermöglicht es, sogar die wildesten Sachen ideell zu erklären. Doch für einen wahren Künstler sind diese Elemente ausschließlich das Material seiner künstlerischen Vision und nicht das Ziel. Ich wiederhole: man kann immer eine kleine Broschüre schreiben, wenn es um dieses Ziel gehen sollte.

<...> Der Schaffensprozeß ist einheitlich, man kann aus ihm verschiedene Momente abstrahieren, aber wenn das Geschaffene Kunst ist, so wirkt es alleine durch seine Form. Ohne diesen Abstraktionsprozeß bekommt das Leben ausschließlich die Funktion, den Komplexen der Erscheinungen in der Zeit auf der Bühne Färbung und dynamische Spannung zu geben.

<...> ich muß betonen, daß ich die Bühne nicht als ein Mittel zum Verbreiten meiner Ideen benutze. Diese stelle ich in einer möglichst streng begrifflichen und unsymbolischen Gestalt in gesonderten theoretischen Arbeiten dar. In meinen Dramen ergeben sie sich wider Willen und niemals in einer endgültig präzisen Fassung." (*Pisma*, II: 330f)

Das Zitat wird so ausführlich angeführt, weil darin mit expliziter Negation konventioneller symbolischer Interpretationspraxis die formale Rolle der semantischen Strukturen im Sprachkunstwerk thematisiert wird. Im folgenden soll nun die formalistische Funktion der Bedeutungseinheiten in Witkiewicz' Werken untersucht werden.

Die Opposition "Individuum" vs. "Kollektivum" wird in den Dramen von Witkiewicz an verschiedenen sozialen Rollen durchgespielt. Zu nennen wären hier insbesondere die schon in der Literatur der Romantik und der Jahrhundertwende häufig thematisierten Gegensätze: "Künstler" vs. "Philister" bzw. "Künstler" vs. "Gesellschaft". In den Dramen "Narr und Nonne" (*WIZ*), "Beelzebubsonate" (*SB*), "Die da!" (*Oni*), "Das namenlose Werk" (*BD*) u.a.

entwickelt sich die Geschichte hauptsächlich aus dem Konflikt zwischen dem ins Metaphysische strebenden Künstler und der (bürgerlichen) Gesellschaft mit ihren Verhaltensregeln und Konventionen. "In unserer Zeit gibt es für metaphysische Persönlichkeiten nur zwei Plätze: das Gefängnis und die Irrenanstalt" - wie das der Künstler Plazmonik in dem Stück "Das namenlose Werk" auf den Punkt bringt. (*Werke, V: 122*). Als Gegenpol und Widersacher des Künstlers fungiert dabei häufig der selbstzufriedene, die Schranken des Lebens und der Gesellschaft freiwillig akzeptierende Philister.

Der Künstlertypus wird in anderen Dramen durch soziale Typen ersetzt, die ebenso das Prinzip des Individuellen und Schöpferischen verkörpern: das sind beispielsweise geniale Wissenschaftler (etwa der Mathematiker Tumor Mózgowicz), Philosophen, große Herrscher. In diese Reihe gehört auch der Typus der "femme fatale", der dämonischen Frau, die ihren Gefühlen und sexuellen Bedürfnissen freien Lauf läßt. Die Gemeinsamkeit dieser Figuren besteht in ihrer - um einen Witkiewicz'schen Terminus zu verwenden - "Unersättlichkeit". Sie alle streben nach metaphysischen Erlebnissen und Gefühlen, die ihnen die eigene Individualität und Identität bestätigen sollen.

Den Individuen in Witkiewicz'schen Dramen steht das Kollektivum, die Volksmasse gegenüber. Die Volksmasse strebt nach der Vernichtung des Individuellen, nach einer allgemeinen Nivellierung der Gesellschaft und nach einer Rationalisierung und Mechanisierung des Lebens, wie das z.B. Girtak im "Namenlosen Werk" zum Ausdruck bringt:

"Wir werden das reine Paradies auf Erden schaffen, ohne Führer und ohne Arbeit! Wir! Die einheitliche, graue, klebrige, stinkende, schreckliche Masse: die neue Einzelexistenz, der ganzen Metaphysik zum Trotz, die sich auf den Begriff des Individuums und der Hierarchie stützt! Es gibt keine Individuen! Fort mit der Persönlichkeit! Es lebe die eine, einheitliche MASSE!!! Hurra!!!"
(*Werke, V: 120*)

Unter anderem war es diese Thematik - Entfremdung des Menschen durch die Zivilisation, allgemeine Nivellierung und Technisierung des Lebens, Gefahren des Totalitarismus -, die Witkiewicz' Popularität in den 60er Jahren begründete. Die Aktualität seiner Gedanken - die durch entsprechende Inszenierungen noch unterstrichen wurde - sicherte ihm den Ruf

eines nahezu visionären Künstlers. Dabei muß man Witkiewicz Weltbild in Relation zu dem seiner Zeitgenossen sehen. Eine ähnliche Thematik beherrschte auch viele zeitgenössische literarische Werke (z.B. G. Kaisers "Gas" oder K. Čapeks "RUR" - beide Werke erschienen Anfang der 20er Jahre).

In einigen Dramen Witkiewicz' (*KW*, *WMD*, *MDC*, *Matka*) wird die semantische Opposition "Individuum" vs. "Kollektivum" auch innerhalb der kleinsten sozialen Form, der Familie durchgespielt. Dabei werden die familiären Bindungen als zufällig und willkürlich dargestellt und nebenbei die Gattung des naturalistischen Familiendramas à la Ibsen parodiert. Zu den weiteren grundlegenden Bedeutungseinheiten in den Dramen von Witkiewicz gehören die Oppositionen "Natur" vs. "Kultur", "Leben" vs. "Tod", "Endlichkeit" vs. "Unendlichkeit".

Eine genaue Analyse der semantischen Struktur in jedem einzelnen Drama würde den Umfang dieser Arbeit sprengen⁴⁶. Abschließend soll aber die Funktion dieser Bedeutungseinheiten im ganzen Werk beschrieben werden. Wie schon mehrmals in anderen Zusammenhängen festgestellt, findet man in Witkiewicz' Dramen keine monosemen Texte und erst recht keine diskursiven "Meinungen" des Autors vor. Witkiewicz wendet in seinen Dramen eine Reihe von Verfahren an, die die referentielle Leistung des Textes und die konventionelle mimetische Struktur der Geschichte zerstören. Dazu gehören unter anderen: Destruktion konventioneller Motivierungsverfahren in bezug auf die Psychologie und die Handlungen der Figuren; Inkausalität beim Zusammenfügen von Situationen; Überlagerung von unterschiedlichen Fiktionsebenen und Kommunikationssystemen. Doch die Montage-Dramen Witkiewicz' sind nicht einfach nur ein Aggregat aus unzusammenhängenden Situationen, Handlungen und Versatzstücken. Dafür sorgen eine narrative Konfliktstruktur und ein semantisches Gerüst, die in jedem Drama weitgehend erhalten sind. Diese semantische Struktur ist nur rudimentär, häufig auch in sich widersprüchlich. Sie wird nicht selten durch parodistische oder ironische Selbstkommentare der Helden ausgehöhlt. Ihre Wirkung beruht also nicht auf einer Monosemierung des Textes, sondern auf der Erweite-

⁴⁶Vgl. dazu z.B. Gerould, 1981.

rung des Assoziationsraumes und auf der Aktivierung der Rezipiententätigkeit. Die semantische Struktur in Witkiewicz' Dramen ist zu rudimentär, um einen rational-logischen Diskurs wie im konventionellen, realistischen Drama zu ermöglichen. Die Konfliktstruktur und das semantische Gerüst in den Dramen von Witkiewicz haben eine ähnliche Funktion wie die von ihm theoretisch erörterten "Richtungsspannungen": sie garantieren eine innere, dynamische Einheit des Werkes, indem sie beim Rezipienten die Spannung auf Fortsetzung und Lösung wecken.

4. ZUSAMMENFASSUNG

Der Ästhetik von St. I. Witkiewicz liegt ein formalistischer Kunstbegriff zugrunde: die Form eines Kunstwerkes wird nicht als Übertragungsmittel eines kognitiven Gehaltes, sondern als der alleinige Träger der ästhetischen Erfahrung betrachtet. Aus dieser Grundthese folgt zum einen die Autonomie der Kunst von jeglicher Nützlichkeitsprüfung und zum anderen die Irrelevanz der referentiellen Funktion für die Komposition des Kunstwerks und für die ästhetischen Erfahrungen und Urteile.

Die ästhetische Erfahrung, die auf dem Erleben der Form beruht, hat, laut Witkiewicz, metaphysischen Charakter. Diese These stützt Witkiewicz mit seiner monadologischen Ontologie, und insbesondere mit dem Begriff des "Geheimnisses der Existenz". Die Existenz ist demnach durch die Vielfalt von Monaden (Einzelexistenzen, Qualitäten) bedingt. Gleichzeitig aber muß auch eine Einheit in der Vielfalt dieser Monaden bestehen, ein Zusammenhang, der die Identität und Individualität des Ganzen garantiert. Diese Einheit betrachtet Witkiewicz als das "Geheimnis der Existenz" und das Erleben dieser Einheit als ein "metaphysisches Gefühl". Die Kunst gehöre zu den Bereichen, die das Erleben der metaphysischen Gefühle ermöglichen. Dieses erfolgt auf symbolische Art. Die ästhetische Form eines Kunstwerkes, die die Vielfalt von künstlerischen Einzelementen zu einer Einheit vereint, verweist den Menschen auf die Einheit der eigenen Persönlichkeit. Obwohl er - in Witkiewicz' psychologischer Sichtweise - nur eine biologische Monade, d.h. eine raum-zeitlich begrenzte Vielfalt an biologisch-psychischen Qualitäten ist, empfindet er die Identität seiner Persönlichkeit und die Einmaligkeit seiner Existenz. Das Kunstwerk löse, sei es bei der Produktion oder bei der Rezeption, dieses metaphysische Gefühl bei dem Menschen aus. Dabei ist es wichtig, daß Witkiewicz für die Kunstproduktion und -rezeption nicht allein die metaphysischen Gefühle als grundlegend betrachtet, sondern auch die lebensadäquaten Empfindungen, Erfahrungen und das Denken des Individuums miteinbezieht. Das metaphysische Gefühl kann nur über eine Polarisierung in der psychischen Sphäre des Individuums zum Ausdruck gelangen, und die Form des Kunstwerkes ist weitgehend von dieser Sphäre abhängig. Laut Witkiewicz sind daher Kunstproduktion und -rezeption unbewußte und irrationale Handlungen, und die ästhetischen Urteile haben einen völlig subjektivistischen Charakter.

Die Leistung und das Wesen einer formalistischen Ästhetik sind weitgehend von der Definition der Begriffe "Form" und "Inhalt" abhängig. Wie R. Ingarden festgestellt hat, sind diese Begriffe korrelativ, d.h. sie definieren sich gegenseitig als ein Antonymenpaar. Witkiewicz hat sich in seinen theoretischen Schriften mehrmals zu einer Definition dieser Begriffe geäußert. Er differenziert zwischen der sinnlich-materiellen bzw. äußeren Form in ihren verschiedenen Arten und der ästhetischen bzw. inneren Form. Die ästhetische Form findet ihre Ausprägung im Artefakt als Komposition oder Konstruktion und im ästhetischen Objekt als die sog. "Reine Form". Der Begriff der "Reinen Form" bei Witkiewicz bezeichnet eine besondere Produktions- und Rezeptionskraft der individuellen Psyche, die ihre Wurzel in dem schon beschriebenen Erleben der Einheit in der Vielfalt hat. "Reine Form" ist aber keine Artefakt-Kategorie. Nur vor diesem Hintergrund bekommt der Begriff "Reine Form" überhaupt Sinn, denn eine Form ohne Inhalt - und das betonten sowohl die Kritiker Witkiewicz' als auch er selber - ist als realer Gegenstand unmöglich.

Witkiewicz' Auffassung der ästhetischen Form auf der Ebene des Artefakts hat einen strukturalistischen Charakter. Als Inhalt werden von ihm die künstlerischen Elemente und als Form die funktionalen Wechselbeziehungen zwischen den Elementen betrachtet. Diese Formauffassung findet ihre Entsprechung in der monadologischen Ontologie von Witkiewicz. Wie schon erwähnt, betrachtet er die Dinge und das Sein als unterschiedlich strukturierte Monaden, und das "Geheimnis der Existenz" als "Einheit in der Vielfalt". Ähnlich, wie er die Einzelexistenz, den Menschen, als eine abgeschlossene, individuelle Einheit von biologisch-psychischen Einzelqualitäten versteht, ist für ihn auch das Kunstwerk eine unbewußt konstruierte Einheit von künstlerischen Einzelementen. Die Beziehungen, die zwischen den Elementen eines Kunstwerkes bestehen, haben eine qualitative Entsprechung in der Psyche des Menschen und in der Welt. Aus einem solchen Formbegriff leitet Witkiewicz auch die metaphysische Qualität der ästhetischen Erfahrung ab.

Bei der Definition des Inhaltsbegriffes unterscheidet Witkiewicz zwischen dem gegenständlichen und dem künstlerischen Inhalt. Der künstlerische, ästhetisch relevante Inhalt eines Kunstwerkes sind seine rein formalen Elemente: Laute, Farben, Gestalten, Wortbedeutungen (in ihrer evokativen Funktion) und Handlungen (in ihrer evokativ-visuellen Funktion). Diese

künstlerischen Mittel haben für Witkiewicz einen autonomen Wert. Ästhetisch irrelevant, obgleich untrennbar mit den rein formalen Elementen verknüpft, ist der gegenständliche Inhalt: Wirklichkeitsähnlichkeit in der Darstellung, Gefühle, Stimmungen, Sinneinheiten und kognitive Gehalte.

Der gegenständliche Inhalt hat zwar - laut Witkiewicz - für die ästhetische Erfahrung keine Bedeutung, doch er spielt eine wichtige Rolle bei der Komposition des Artefaktes und in der Psychologie des Schaffensprozesses.

Als ein Kompositionsmittel ist der gegenständliche Inhalt notwendig, um dem Stoff die sog. "Richtungsspannungen" (poln.: "napięcia kierunkowe") zu geben. Durch eine gewisse Ähnlichkeit der dargestellten Gegenstände mit der außerkünstlerischen Wirklichkeit werden die Wahrnehmungen und Antizipationen des Rezipienten in einer bestimmter Weise gelenkt: es werden ein Anfang und Ende, oben und unten, rechts und links, etc. im Bilde markiert. In sprachlichen Kunstwerken wird durch das Beibehalten gewisser referentieller Einheiten die Spannung auf eine Fortsetzung und Lösung gehalten. Mit dem Begriff der Richtungsspannung reduziert Witkiewicz also die Bedeutung der Gegenstände, d.h. der wirklichkeitsbezogenen Elemente in der Kunst, auf eine formal-kompositionelle Funktion.

Eine besondere Ausprägung des gegenständlichen Inhalts ist die Deformation. Sie ist eine Folge der Autonomie künstlerischer Mittel und der Formdominanz in einem Kunstwerk der Reinen Form: aufgrund kompositioneller Erfordernisse können lebenslogische, realitätsähnliche Inhalte beliebig verändert werden. Die Deformation entspringt also nicht etwa einer bestimmten Weltansicht des Künstlers, sondern der kompositionellen Notwendigkeit. Für die Konstitution des ästhetischen Objektes ist sie unerheblich. Bei der Ausweitung des Gegenstandes seiner Ästhetik auf sprachliche Kunstwerke weist Witkiewicz der Deformation aber auch eine indirekte ästhetische Funktion zu: durch die Destruktion der gegenständlichen Inhalte werden die künstlerischen Inhalte eigentlich erst freigesetzt. Diese indirekte ästhetische Funktion der Deformation wird an künstlerischen Elementen sichtbar, die nicht rein formal, sondern mit "Lebenslogik" durchsetzt sind, wie beispielsweise die Sprache. In seiner Theorie der künstlerischen Sprache ist die Deformation ein Mittel dazu, Wortbedeutungen als rein formale, d.h. künstlerische Elemente zu etablie-

ren. Durch diesen Ansatz bekommt Witkiewicz' Begriff der Deformation eine ähnliche Bedeutung wie der Begriff der Verfremdung im Russischen Formalismus: er wird als eine Differenzqualität erfaßt, die den Kunst- vom Lebensbereich abgrenzt.

Mit Hilfe seiner als "mäßiger Nominalismus" ironisch bezeichneten Sprachtheorie überträgt Witkiewicz das Kriterium der Gegenstandslosigkeit von der Malerei auf die Literatur. Er versucht theoretisch zu beweisen, daß analog zu der Malerei auch das sprachliche Kunstwerk als eine formale Einheit jenseits der lebenslogischen Zusammenhänge wirken kann. In seiner Theorie der künstlerischen Sprache bemüht sich Witkiewicz' um eine theoretische Begründung eines formal-ästhetischen Potentials der sprachlichen Bedeutung. Die Arbitrarität des Zeichens und die Differenzierung innerhalb der Zeichenbedeutung zwischen dem "Privatbedeutungskomplex" und dem außersprachlichen Referenten bzw. Denotaten sind in Witkiewicz' Sprachtheorie die axiomatischen Voraussetzungen für die Ästhetisierung der Wortbedeutung in formaler und nicht - wie im Realismus oder Naturalismus - in inhaltlicher Hinsicht. Dabei wird der ästhetische Wert eines Begriffes über seine konnotative Leistung und über die von ihm ausgelöste Spannung definiert.

Mit Hilfe eines triadischen Zeichenmodells und des Phänomens des aktuellen und potentiellen Bedeutungsbestandes begründet Witkiewicz die Isolierung der sprachlichen Bedeutung aus den referentiellen Sinnstrukturen und ihre Reduktion auf das kleinste Bestandteil, nämlich eine Qualität in der Vorstellung. Dadurch ist es möglich, die sprachliche Bedeutung theoretisch als ein rein künstlerisches Element zu betrachten, das in der Lage ist, abstrakte Formen in der Zeit zu bilden, die durch Spannungen strukturiert und zusammengehalten werden. Die Wortbedeutungen sollen einen Strom von flüchtigen, undeutlichen Vorstellungen und Assoziationen auslösen, die in der Psyche des Rezipienten abstrakte Formen in der Zeit entstehen lassen.

Die Theorie der Reinen Form überträgt Witkiewicz auf das Theater. Vor dem Hintergrund des formalistischen Kunstbegriffes und der metaphysischen Begründung der ästhetischen Erfahrung in Witkiewicz' Ästhetik ist es verständlich, daß seine Kritik sich insbesondere gegen die Dominanz des gegenständlichen Inhalts in der Kunst in seiner Zeit richtet. Massive Kri-

tik wird insbesondere an der Ideenbeladenheit und an den sozialpolitischen Diskursen im Bereich der Thematik und Wirkungsintention des Dramas geübt. Ebenso häufig und heftig ist die Kritik an einer realitätsbezogenen Rezeptionsweise der Werke. Witkacy wendet sich gegen ein Theater, das lebensnahe Inhalte und psychisch-geistige Gehalte vermitteln oder bestimmte Lebensgefühle wie z.B. das Nationalgefühl auslösen will.

Das wichtigste Argument für seine Kritik ist das Wahrheitskriterium der Kunst. Eine mimetische Darstellungskunst ist, laut Witkiewicz, immer mit dem Makel der Lüge behaftet. Dabei argumentiert er mit formalistischen und kunstontologischen Kriterien. Demnach ist in der Heterogenität der beiden Sphären: Kunst und Leben; Fiktion und Realität; ästhetische und kognitive Erfahrung ein Wahrheitsanspruch des gegenständlichen Gehaltes von vornherein ausgeschlossen bzw. - bei unzulässiger Vermischung dieser heterogenen Sphären - das Element der Lüge angelegt. Wenn in der imaginären Welt, die ein Theaterstück aufbaut, Gegenstände der außerkünstlerischen Wirklichkeit "vorgeführt" und "nachgeahmt" werden, und die Erzeugung einer Illusion dieser außerkünstlerischen Wirklichkeit angestrebt wird, so ist ein solches Theaterstück immer auch mit dem Makel der Unwahrhaftigkeit behaftet. Witkiewicz lehnt jegliche Darstellungs- und Abbildungsästhetik in der Kunst ab und wendet sich dem ästhetisch-formalistischen Wert zu. Das Wahrheitskriterium kann demnach in einem autonomen Kunstwerk verwirklicht werden, das ausschließlich nach formalen Erfordernissen konstruiert wurde, und seinen Wert und Identität nur aus der eigenen Struktur bezieht.

Witkiewicz überträgt seine Forderung nach der ästhetisch-formalen Autonomie künstlerischer Mittel gegenüber einem mimetischen Darstellungskanon von der bildenden auf sprachliche Kunst. Die metaphysisch begründete ästhetische Erfahrung der Reinen Form soll im Theater, ähnlich wie in der abstrakten Malerei, durch eine subjektiv-ästhetische Konstruktion rein formaler Elemente vermittelt werden. Das Theaterstück könnte infolge "rein formaler Ziele, d.h. um der Synthese aller Theaterfaktoren willen - der Laute, des Bühnenbildes, der Bewegungen auf der Bühne, der gesprochenen Sätze - zu einer unauflösbaren Einheit im allgemeinen Werden in der Zeit <...> werden." (T, 261). Demnach würde das Bühnengeschehen durch die Beziehungen zwischen seinen Einzelementen als eine abstrakte Zeitform ("Werden in der Zeit") wirken, ähnlich wie die Musik oder deklamierte

Dichtung.

Witkiewicz' Theorie der Reinen Form im Theater bewegt sich theatergeschichtlich im Grenzbereich zwischen Symbolismus und der historischen Avantgarde. Mit den Theaterreformen der Jahrhundertwende verbindet den polnischen Künstler die metaphysisch-rituelle Wirkungsintention und das Ideal einer ästhetischen Autonomie künstlerischer Mittel. Seine Dramen haben aber nicht den lyrisch-pathetischen Charakter der Stilbühne: Witkiewicz' Ästhetizismus bekommt in seiner literarischen Praxis durch die angewendeten Deformationsverfahren eine groteske Ausprägung, vergleichbar etwa mit "Ubu-Roi" von A. Jarry. Mit der historischen Avantgarde verbindet Witkiewicz zum großen Teil seine Sprachauffassung: das Wort (und zwar sowohl in seiner Lautgestalt als auch in seiner Bedeutung) wird als ein eigenwertiges, künstlerisches Element betrachtet, das aus den syntaktischen oder referentiellen Bezügen herausgelöst werden muß, damit es seine ästhetische Wirkung voll entfalten kann. Das trennende Moment zu der Ästhetik der Avantgarde bildet Witkiewicz' Ästhetizismus. Von dieser Position aus kritisiert er den "programmatischen Unsinn", den die Avantgarde ohne ästhetisch-kompositionelle Rücksichten durchführe; ferner die leere Provokationsästhetik sowie die Inter- und Multimedialität im Theater, die Kunstgattungs- und Werkautonomie zerstört.

Witkiewicz' intermedialer Denkansatz in der Ästhetik führt unter anderem auch zur Übertragung des Phänomens der Deformation von der bildenden auf die sprachliche Kunst der Dichtung und des Dramas. Während sich die Deformation in der Malerei auf die sinnlich wahrnehmbare äußere Gestalt der dargestellten Gegenstände bezieht, hängt sie in Sprachkunstwerken mit dem Sinnkriterium und damit mit einer kognitiv-intellektuellen Leistung zusammen. Die Deformation auf der Ebene der Handlungen besteht in der Zerstörung von kausaler Motivation und raum-zeitlicher Folgerichtigkeit.

Die Funktion der Deformation im Theater besteht, ähnlich wie in der Malerei, in der "Erweiterung der kompositorischen Möglichkeiten durch die Loslösung von lebenslogischen Konsequenzen in der Kunst, nämlich die Phantastik der Psychologie und der Handlung", die "eine völlige Freiheit in der formalen Komposition erlaubt". Die konsequente psychologische und temporal-kausale Motivierung der Handlung sowie logisch-kognitive "Ausagen" des Dramas sind, laut Witkiewicz, nebensächlich und können aus

formal-ästhetischen Gründen zerstört werden.

Die wichtigsten Attribute der "Reinen Kunst" können also folgendermaßen umrissen werden: In produktionsästhetischer Hinsicht ist das Kunstwerk eine nach dem subjektiv-ästhetischen Empfinden des Künstlers konstruierte Einheit aus den Elementen des kunstspezifischen Materials (Farbe, Sprache etc.). In rezeptionsästhetischer Hinsicht ist das "Reine Kunstwerk" ein allein durch seine Form wirkendes Werk. "Reine Form" ist eine Kategorie des ästhetischen Objekts. Sie bezeichnet in Witkiewicz' Ästhetik eine besondere psychische Fähigkeit des Individuums, im Erleben der Einheit in der Vielfalt auf die Grundlage der Existenz verwiesen zu werden und dadurch "metaphysische Gefühle" zu empfinden. Auf der Ebene des Artefaktes entspricht der "Reinen Form" die Struktur des Werkes, d.h. funktionale Beziehungen der künstlerischen Einzelemente untereinander, die dem Werk Einheit und Geschlossenheit verleihen.

Nach der Theorie der Reinen Form ist der "gegenständliche Inhalt", d.h. die Ähnlichkeit der dargestellten Gegenstände mit der außerkünstlerischen Wirklichkeit weder für die Struktur des Werkes noch für die ästhetische Erfahrung relevant. Er kann, laut Witkiewicz, aus ästhetisch-kompositionellen Gründen deformiert werden. Er sollte aber nicht völlig aus dem Kunstwerk ausgeschlossen werden. Gewisse mimetische Elemente gliedern das Werk und erzeugen Spannung. In Sprachkunstwerken spielt die Deformation eine wichtige Rolle. Sie löst die sprachliche Bedeutung aus den referentiellen Strukturen und setzt damit das ästhetische Potential des Wortes frei.

Für die Analyse der Dramen von Witkiewicz ergeben sich aus der Theorie der Reinen Form folgende Fragen: Was sind die gegenständlichen und was die rein formalen Elemente im Drama?; Durch welche Verfahren wird die Deformation des gegenständlichen Gehaltes erreicht?; Worin besteht die rein werkimmanente Struktur des Dramas, d.h. eine Struktur, die auf den Beziehungen der rein formalen Elemente untereinander und nicht auf einer mimetischen Abbildung der außerkünstlerischen Welt beruht?

Das Rückgrat der Dramenanalyse bildet das Vierschichten-Modell des literarischen Werkes von R. Ingarden sowie sein Form- und Inhaltsbegriff. Ingardens Form- und Inhaltsbegriff erscheint für diese Arbeit aus drei Gründen interessant. Als sehr wichtig erweist sich zunächst einmal die

Feststellung der Korrelativität des Begriffspaares: Form und Inhalt bestimmen sich gegenseitig. Ebenso relevant ist es, daß Ingardens kategorialer Formbegriff, d.h. der Formbegriff, der sich auf das Wesen des literarischen Werkes im allgemeinen bezieht, strukturalistischer Natur ist: das Werk ist eine Einheit, die sich aufgrund von besonderen Beziehungen zwischen seinen vielen Schichten und Phasen einstellt. Dabei billigt Ingarden jeder Schicht und auch jedem Einzelelement des literarischen Kunstwerkes eigene formale und inhaltliche Momente zu. Der dritte, für die vorliegende Arbeit wichtige Aspekt des Form- und Inhaltsbegriffes von Ingarden besteht darin, daß Ingarden eine Anwendung des Inhaltsbegriffes auf die gegenständliche Schicht des Werkes ablehnte. Die dargestellte Welt in einem literarischen Werk hat einen bestimmten Gehalt an Einzelelementen und eine bestimmte Struktur. Dabei ist ihre Ähnlichkeit mit der außerkünstlerischen Welt nichts weiter als eines der möglichen Strukturelemente. Ingardens Form- und Inhaltsbegriff weist also deutliche Parallelen zur Ästhetik von Witkiewicz auf. Gleichzeitig aber bietet seine Theorie mehr Anhaltspunkte für eine Textanalyse als die häufig programmatischen oder polemischen Ausführungen Witkiewicz'.

Auf der Ebene der Bedeutungseinheiten in den Dramen von Witkiewicz sind zwei Gruppen von Deformationsverfahren auszumachen. Die erste Gruppe bilden Verfahren, die den durch literarische Konventionen gebildeten Erwartungshorizont des Rezipienten erschüttern. Dazu gehören beispielsweise die ungewöhnlichen und in bezug auf die Akteinteilung und Spannungsverlauf irreführenden Untertitel ("Drama in zweieinhalb Akten", "Wissenschaftliches Stück mit Liedchen" etc.). Ferner die verschiedenen intertextuellen Phänomene wie Parodie oder Travestie. In diese Gruppe gehören auch diejenigen Verfahren, die einen Zusammenschluß des äußeren und inneren Kommunikationssystems bewirken und dadurch antiillusionistische Effekte im Drama auslösen z.B.: Autothematismen, Vermischung der fiktiven und realen Charakterisierungsmomente innerhalb einer Figurenkonstellation etc. Neben der antiillusionistischen Funktion haben diese Verfahren die Aufgabe, auf die Konstruktion, auf das Gemacht-Sein des Werkes hinzuweisen.

Die zweite Gruppe sind Verfahren, die das Zustandekommen einer Referenz auf die außerkünstlerische Welt verhindern. Dazu gehören auf der Ebenen

des Wortes und des Satzes semantische Binäroppositionen, Verletzung der Präsuppositionen, Isotopieverfremdung bis hin zur völligen Isotopielosigkeit u.a. Die Zusammenfügung der Wortbedeutungen erfolgt nach dem Montageprinzip: es werden häufig Ausdrücke miteinander verbunden, die keine gemeinsamen semantischen Merkmale besitzen.

Es gibt jedoch auch eine Struktur, d.h. Beziehungen zwischen den Bedeutungseinheiten in den Dramen von Witkiewicz. Mit Hilfe der Begriffe von R. Ingarden kann man feststellen, daß bei einer starken Verfremdung des materialen Inhalts der Bedeutung der formale Inhalt die notwendigen kommunikativen und intergrativen Funktionen übernimmt. So kann man z.B. bei den Figurennamen beobachten, daß selbst bei den "absurdesten" Neologismen gewisse sprachliche Normen, wie z.B. Genus oder eine bestimmte Stilebene, beibehalten werden. Diese formale Struktur ermöglicht dem Rezipienten, Rückschlüsse auf die Figurenkonstellation oder sogar auf die möglichen Konflikte zu ziehen. Durch diese Orientierungshilfe ist es überhaupt erst möglich, dramatische Spannung zu erzeugen.

Auf der Ebene der Satzzusammenhänge, bzw. der Dialogführung werden die Elemente des formalen Inhalts durch die Situation der Wechselrede erweitert - semantische Richtungswechsel und das Aufeinanderprallen der Kontexte bis hin zur Stichomythie werden ja im allgemeinen als dialogspezifisch betrachtet. Auf diese Weise bekommen die im äußeren Kommunikationssystem inkohärent wirkenden Repliken durch die Perspektivenvielfalt und die situativen Kontexte eine Struktur. Alle diese pragmatischen bzw. dramenspezifischen Aspekte begründen zwar keine semantischen, aber doch gewisse formale Satzzusammenhänge. Darüber hinaus wird der Zusammenhang der Rede durch zahlreiche phatische, expressive und appellative Äußerungen hergestellt. Diese Sprachfunktionen übernehmen die kommunikative Aufgabe. Allerdings kommt die Kommunikation nicht durch die sprachliche Sinnkonstruktion zustande, sondern durch eine atmosphärische Einstimmung. Seine referentielle Funktion für das äußere Kommunikationssystem erfüllt der Text nicht, er bleibt im Ganzen inkohärent, polysemisch.

Die eigentliche Bedeutung des Textes macht seine ästhetische Funktion aus, die durch unterschiedliche Kategorien und Effekte zustande kommt. Dazu gehören z.B. die antiillusionistischen Momente, die durch Hinweise auf die fiktionale Seinsweise der entworfenen Gegenstände und durch Bewußtmachung der Konstruktion entstehen. Ferner das Grotteske, das durch

die Deformation von "lebenslogischen" und literaturkonventionellen Elementen ausgelöst wird. Und schließlich bildet die Spannung (ausgelöst entweder durch die narrativen Strukturen oder durch besondere Wortzusammenstellungen) ein entscheidendes struktureles Element in Witkiewicz' Dramen.

In der Schicht der dargestellten Gegenständlichkeiten in den Dramen von Witkiewicz beziehen sich die Deformationsverfahren auf das "Weltwissen" des Rezipienten. Bestimmte anthropologische und empirische Modelle, die der Rezipient aus der außerkünstlerischen Wirklichkeit in die Kunst überträgt, werden von Witkiewicz destruiert.

Auf der Ebene der Figurenkonzeption ist beispielsweise die Inkonstanz psychischer und physischer Eigenschaften wohl das auffallendste Deformationsverfahren. Die Figuren in den Dramen von Witkiewicz zeichnen sich nicht nur durch die innere Widersprüchlichkeit ihrer Charaktereigenschaften aus, sondern sie wechseln auch unvermittelt im Laufe des Stückes ihre Identität oder sogar ihr Geschlecht. Selbst der Tod wird von Witkiewicz als ein reversibles Phänomen behandelt: seine Figuren sterben auf der Bühne, um kurz darauf aufzuerstehen und ganz selbstverständlich am Geschehen teilzunehmen.

Ähnlich wie in der Schicht der Bedeutungseinheiten werden auch bei der Figurenkonzeption durch zahlreiche intra- und intertextuelle Bezüge anti-illusionistische Effekte erzeugt, und es wird auf die Konstruktion, auf das Gemacht-Sein des Werkes hingewiesen. In den Dramen von Witkiewicz treten wiederholt Figuren aus anderen bekannten literarischen Werken auf. Die Figurenkonzeption stützt sich häufig auf dramengeschichtlich vorgefertigte Typen wie z.B. "femme fatale". Diese Rückgriffe auf andere Texte und literarische Traditionen haben den Charakter einer Montage: es ist ein spielerisches und scheinbar zufälliges Zusammenfügen von Elementen, die durch die bisherige kulturelle Entwicklung bereitgestellt worden sind.

Die Figurenkonzeption in den Dramen von Witkiewicz ist also weitgehend durch das Deformationsprinzip bestimmt: mit viel Einfallsreichtum zerstört der Autor die biologische, psychologische und soziale "Lebenswahrscheinlichkeit" der Figuren und polemisiert mit den historisch vorgeprägten dramatischen Typen.

Eine Struktur kann man dagegen in der Figurenkonstellation ausmachen. Damit die alleine auf der Destruktion und Umkehrung des Bestehenden und Gewohnten beruhende Figurenkonzeption nicht in eine völlige Beliebigkeit und Willkürlichkeit führt, wirkt auf der Ebene der Figurenkonstellation ein einheitsstiftendes, auf der Funktion der Einzelfigur im Werkganzen beruhendes Prinzip. Die Figuren sind in eine semantische und aktionale Einheit eingebunden. Witkiewicz' Deformation greift nicht die narrative Struktur des Werkes an, in seinen Dramen kann man sowohl in der Tiefen- als auch in der Oberflächenebene eine einheitliche Struktur feststellen. Sie wird in der Tiefenebene durch semantische Korrespondenzen und Kontrastbezüge und in der Oberflächenebene durch eine dynamische Interaktionsstruktur gemäß dem Aktantenmodell hergestellt.

Auf der Ebene der Geschichte und der Fabel beziehen sich die Deformationsverfahren auf die kausal-temporale Ordnung von Situationen und Handlungen. Es wird die Motivierung der Handlungen zerstört, die den Schein einer Wahrscheinlichkeit des dramatischen Geschehens heraufbeschwört. Das Verfahren der Demotivierung bzw. der Destruktion von konventioneller Motivierung bezieht sich auf der Ebene der dramatischen Handlungen hauptsächlich auf die Figurenpsychologie: Witkiewicz destruiert hier das naturalistische Verfahren der psychologischen Motivierung von Handlungen. Auf der Ebene der dramatischen Situationen erscheint das Verfahren der Demotivierung als Abruptheit und Inkausalität beim Zusammenfügen von Situationen.

Ein weiteres Deformationsverfahren besteht in der Überlagerung der Fiktionsebenen. Dazu gehören sowohl die schon mehrmals erwähnten intertextuellen Bezüge in den Dramen von Witkiewicz als auch die Verbindung des äußeren und des inneren Kommunikationssystems. Witkiewicz wendet all die Verfahren an, die man aus dem sog. Epischen Theater kennt: Publikumsansprache, Beiseitesprechen, Autothematisierung etc.

Die von Witkiewicz am häufigsten benutzte Form der Überlagerung von Fiktionsebenen ist die des "Spiels im Spiel". Dabei wird die primäre Fiktionalität des Bühnengeschehens mit der sekundären oder gar tertiären Fiktionalität anderer Spielebenen verwoben. Das "Spiel im Spiel" ist konstitutiv für die Fabel. Ein großer Teil der Dramen von Witkiewicz kann als selbstzweckhafte Spiele ohne jegliche referentielle Funktion interpre-

tiert werden.

In Witkiewicz' Dramen erfüllt das "Spiel im Spiel" zumeist die Funktion des "obnażenie priema" (dt.: Bloßlegung des Verfahrens) im Sinne von V. Šklovskij. Fiktionalität ist die Existenzform der im Dramentext entworfenen Gegenständlichkeiten: sie konstituiert damit also auch die Form des Dramas selbst. Mit der impliziten Thematisierung der Fiktionalität wird diese dramatische Form sichtbar gemacht und dem Rezipienten eine automatisierte Konkretisierung der dargestellten Gegenständlichkeiten vor dem Hintergrund bekannter Vorgänge in der außerkünstlerischen Wirklichkeit erschwert.

Witkiewicz wendet also in seinen Dramen eine Reihe von Verfahren an, die die referentielle Leistung des Textes und die konventionelle mimetische Struktur der Geschichte zerstören. Dazu gehören unter anderen: Destruktion konventionaler Motivierungsverfahren in bezug auf die Psychologie und die Handlungen der Figuren; Inkausalität beim Zusammenfügen von Situationen; Überlagerung von unterschiedlichen Fiktionsebenen und Kommunikationssystemen.

Es stellt sich nun die Frage nach der "Einheit in der Vielfalt" der disparaten dramaturgischen Einzelemente, die von Witkiewicz scheinbar wahllos zusammengefügt werden. Gibt es ein Moment, das eine Einheit der Fabel, trotz der Deformation der referentiellen Dimension des Stückes, garantiert? Welche Verfahren und Phänomene fügen die dramatischen Situationen und Handlungen zusammen, wenn das am Weltwissen orientierte kausal-temporale Gerüst der Geschichte fehlt?

Die Analyse ergab, daß die Dramen Witkiewicz' nicht einfach nur ein Aggregat aus unzusammenhängenden Situationen, Handlungen und Versatzstücken sind. Für die Einheit des Ganzen sorgt eine narrative Konfliktstruktur und ein semantisches Gerüst, die in jedem Drama weitgehend erhalten sind. Diese semantische Struktur ist nur rudimentär, häufig auch in sich widersprüchlich. Sie wird nicht selten durch parodistische oder ironische Selbstkommentare der Helden ausgehöhlt. Ihre Wirkung beruht also nicht auf einer Monosemierung des Textes, sondern auf der Erweiterung des Assoziationsraumes und auf der Aktivierung der Rezipiententätigkeit. Die semantische Struktur in Witkiewicz' Dramen ist zu rudimentär, als das sie einen rational-logischen Diskurs wie im konventionellen Drama zu ermöglichen würden. Die Konfliktstruktur und das semantische Gerüst in

den Dramen von Witkiewicz haben eine ähnliche Funktion wie die von ihm theoretisch erörterten "Richtungsspannungen": sie garantieren eine innere dynamische Einheit des Werkes, indem sie beim Rezipienten die Spannung auf Fortsetzung und Lösung wecken.

In seinen Dramen wendet Witkiewicz also eine Reihe von Deformationsverfahren an, die die referentielle Funktion des Werkes zerstören und groteske Effekte auslösen. Gleichzeitig kann man aber auch in seinen Stücken eine Struktur ausmachen, die nicht durch den Bezug auf die außerkünstlerische Wirklichkeit begründet ist, sondern alleine aus dem sprachlichen Material entsteht. Auf der Ebene der Bedeutungseinheiten wird die "Einheit in der Vielfalt" durch die formalen und pragmatischen Elemente der Bedeutung hergestellt und auf der Ebene der dargestellten Gegenständlichkeiten durch die narrative und semantische Struktur. In bezug auf das Artefakt kann man also feststellen, daß Witkiewicz seiner Theorie der Reinen Form treu geblieben ist. Unklar scheint aber, ob diese sehr knappen und modellhaften Aspekte der ästhetischen Form die von Witkiewicz geforderte formistische ästhetische Erfahrung hervorrufen können.

In diesem Zusammenhang erhebt sich die Frage, ob Witkiewicz' Übertragung des Gegenstandslosigkeit-Phänomens von der bildenden auf die sprachliche Kunst gerechtfertigt ist.

In der Malerei kann der Komposition des Materials (Farben, Gestalten) in der Bildfläche tatsächlich ein autonomer Status zugesprochen werden: die ästhetische Wirkung der Komposition kann von den dargestellten Gegenständlichkeiten der äußeren Welt weitgehend unabhängig sein.

In der Sprachkunst sieht es jedoch anders aus. Das sprachliche Material ist von Natur aus immer semiotisch: das Phonem hat nicht die Qualität eines Musiktones, sondern ist ein bedeutungstragendes Element. Nach F. Saussure besteht eine unauflösbare Einheit zwischen Signifikant (Lautform) und Signifikat (Bedeutung). Sprachliche Bedeutung ist aber auch immer in sozial-kommunikative und referentielle Strukturen eingebunden.

Ähnlich verhält es sich mit dem ästhetischen Material des Theaters, mit den Handlungen. Auch sie sind nicht einfach Bewegungen und Bilder im Bühnenraum, sondern haben ihre semiotische Dimension: sie sind innerhalb von Dramenkonventionen und Wirklichkeitsmodellen fest verankert und in raum-zeitliche und kausale Beziehungen eingebunden. Eine Abstraktion von

diesem semiotischen Potential - und das ist es, was Witkiewicz mit seinem Begriff der Deformation eigentlich fordert - und eine Reduktion auf die primären "formalen" Gehalte führt notwendigerweise zu neuen und für die ästhetische Erfahrung konstitutiven Momenten. Hierbei wäre insbesondere an die ästhetische Kategorie des Grotesken zu denken.

Die Wirkung des Grotesken wird im allgemeinen als eine Aporie von Lachen und Grauen beschrieben¹. Sie wird durch die Darstellung einer Wirklichkeit hervorgerufen, in der die Erwartungen des Rezipienten in bezug auf das Normale und Gewohnte enttäuscht werden. In der Forschung hat sich für diese Darstellung der von W. Kayser² geprägte Begriff "entfremdete Welt" eingebürgert. Das Wesen dieser dargestellten Welt ist die Ambivalenz: es werden Gegenständlichkeiten miteinander kombiniert, die in der außer-künstlerischen Wirklichkeit unvereinbar sind: Tod und Geburt; Häßlichkeit und Schönheit; Organisches und Mechanisches; Jugend und Alter; Realistisches und Phantastisches etc.

In bezug auf den rezeptionsästhetischen Aspekt des Grotesken werden die beiden Grundpositionen in der neueren Forschung von W. Kayser und M. Bachtin markiert. W. Kayser betont das Grauensvolle, Abgründige des Grotesken. Das Groteske erzeuge ein Lachen, das im Halse stecken bleibt. Bei seiner Beurteilung nimmt Kayser die geistige Position der rationalistischen Moderne ein, für die das Ungewohnte und Unerklärbare eine Bedrohung darstellt. M. Bachtin³ dagegen geht von einer volkstümlichen Karnevalskultur des Mittelalters aus, die im Grotesken antiautoritäre und anti-ideologische Möglichkeiten sieht. Das Karnevalslachen ist ein fröhliches, befreiendes Lachen über die Relativierung der durch die offizielle Kultur absolut gesetzten Werte. Die Ambivalenz des Grotesken entspricht, laut Bachtin, einer organischen Weltanschauung des Volkes, in der heterogene Elemente eine dynamische Verbindung mit der ständigen gegenseitigen Durchdringung und Erneuerung eingehen.

Trotz der leicht unterschiedlichen Beurteilung des rezeptionsästhetischen Aspektes herrscht eine relativ große Übereinstimmung in bezug auf die

¹ Vgl. dazu den Überblick über die Theorie des Grotesken in: Sandig, 1980 und Best, 1980.

² Kayser, 1957.

³ Bachtin, 1965.

Verfahren, mit denen Groteskes erzeugt wird. Auf der Ebene der dargestellten Gegenständlichkeiten wird das schon erwähnte Zusammenfügen von Gegensätzlichem und Unvereinbarem (M. Bachtin prägt dafür den Begriff der "Mesalliance") als Strukturmerkmal bezeichnet. Ambivalenz beherrscht auch den Ton des grotesken Werkes: es ist eine Mischung aus Komischem und Tragischem. Zu den Stilmitteln und Kompositionsverfahren des Grotesken gehören ferner Verzerrung und unlogische Akzentverschiebung⁴.

Alle diese Verfahren haben einen antimimetischen Charakter und entsprechen damit weitgehend Witkiewicz' Deformationsbegriff. In den Dramen von Witkiewicz konnten groteske Stilmittel und Effekte nachgewiesen werden⁵. Es erhebt sich also die Frage, ob die Wirkung der Dramen von Witkiewicz - sie werden oft gespielt und erfreuen sich großer Popularität - tatsächlich auf einer formistischen, ästhetischen Erfahrung beruht. Naheliegender wäre auch die Annahme, daß der gegenständliche Inhalt bzw. die referentielle Funktion eines sprachlichen Werkes sich grundsätzlich nicht eliminieren lassen, und daß der eigentliche Träger der ästhetischen Erfahrung in den Dramen von Witkiewicz die Deformation ist. Witkiewicz selber bezieht zu dieser Frage folgendermaßen Stellung:

"Irgend jemand meinte, daß ein solches Werk von vornherein eine Groteske sein müßte. Wenn wir versuchen, derartige Stücke in die Kategorien der bisherigen Kunst hineinzupressen, und falls wir sie vom Standpunkt des deformierten Lebens aus betrachten, dann kann es sein, daß wir sie alle, letztendlich doch nicht endgültig, als grotesk bezeichnen müssen. Aber unserer Meinung nach geht es hier um eine völlig neue Kategorie, für die es bis jetzt keine konkreten, zutreffenden Beispiele gab. Von dem besagten Standpunkt aus betrachtet, müßte man analog dazu die ganze Malerei und Bildhauerei in die Kategorie der Karikatur hineinpressen. Ob die Begriffe der Karikatur und des Grotesken den zeitgenössischen Erscheinungen gerecht werden, ist sogar vom lebenslogischen Standpunkt aus zweifelhaft. Trotz ihrer Komik und Tragik unterscheiden sich solche Sachen nämlich in ihrem allgemeinen Ton stark von allen anderen. Selbst wenn man einige von ihnen vielleicht als tragische oder komische Grotesken einstufen könnte, so würde man damit nicht ihr Wesen, d.h. den formalen Inhalt, sondern nur den lebenslogischen Inhalt meinen, der zwar unbedeutend ist, jedoch nicht eliminiert werden kann". (T: 290).

⁴Vgl. dazu: Foster, 1980b: 120.

⁵ Eine ausführliche Darstellung zu diesem Thema in: Sokół, 1973.

5. LITERATURVERZEICHNIS

5.1. PRIMÄRLITERATUR

- Nienasycenie. Hrsg. v. A. Stawar. Warszawa 1957.
- Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne. Hrsg. v. J. Leszczyński. Warszawa 1959.
- Listy Stanisława Ignacego Witkiewicza do Heleny Czerwijowskiej. Hrsg. v. B. Danek-Wojnowska. In: *Twórczość*, 1971, H. 9.
- Dramaty. Hrsg. v. K. Puzyna. Warszawa 1962. ²1972.
- Jedynе wyjście. Hrsg. v. T. Jodełka-Burzecki. Warszawa 1968. ²1980.
- Panna Tutli-Putli. Libretto do operetki w trzech aktach w czystawej formie. Hrsg. v. J. Żuławski. In: *Dialog* (1974), H.2, S. 34-54.
- Pisma filozoficzne i estetyczne. Hrsg. v. J. Leszczyński und B. Michalski. 4 Bde. Warszawa 1974-78.
- 622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta. Hrsg. v. A. Micińska. Warszawa 1974.
- Stanisław Ignacy Witkiewicz im Briefwechsel mit dem deutschen Philosophen Hans Cornelius. Hrsg. v. H. Kunstmann. In: *ZfSlPh* 39 (1976), H. 1 S.60-156 und 40 (1978), H. 1. S. 150-213.
- Wybór dramatów. Hrsg. v. J. Błóński und M. Kwaśny. Wrocław 1974. ²1983.
- Wybór pism filozoficznych. Hrsg. v. J. Degler und B. Michalski. Würzburg 1974. (=Analecta Slavica, 7).
- Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne. Hrsg. v. J. Degler. Warszawa 1976.
- Czysta Forma w teatrze. Hrsg. v. J. Degler. Warszawa 1977, ²1986.
- Narkotyki. Niemyte dusze. Hrsg. v. A. Micińska. Warszawa 1979.
- Listy do Bronisława Malinowskiego. Hrsg. v. T. Jodełka-Burzecki und E.C. Martinek. Warszawa 1981.
- Nienasycenie. Hrsg. v. M. Misiorny. Warszawa 1982.
- Pożegnanie jesieni. Hrsg. v. M. Misiorny. Warszawa 1983.
- Wistość tych rzeczy jest nie z świata tego. Stanisława Ignacego Witkiewicza wiersze i rysunki. Hrsg. v. A. Micińska und Urszula Kenar. Kraków 1984.
- Dzieła wybrane. Hrsg. v. T. Jodełka-Burzecki, A. Micińska, K. Puzyna u.a. 5 Bde. Warszawa 1985.

5.2. DEUTSCHE ÜBERSETZUNGEN

Sammelausgaben:

Stücke. Übers.v. H. Bereska. Berlin (Ost) 1982.

Verrückte Lokomotive. Ein Lesebuch mit Bildern des Autors. Hrsg. v. A. Wirth. Frankfurt a.M. 1985

Einzelne Werke:

Bezimiennie dzieło

Das namenlose Werk. Vier Akte eines ziemlich peinlichen Alptraums. Übers. v. Ch. Vogel. Berlin (Kiepenheuer) 1972. (Masch. vervielf.)

Dass. übers. v. H. Bereska. In: Stücke, 1982. S.5-63.

Dramat nie rozpoznany

Das nicht erkannte Drama. Übers. v. L. Kasajew. Wien 1981.

Gyubal Wahazar

Gyubal Wahazar oder im Engpaß des Unsinnns. Nichteuklidisches Drama in 4 Akten. Übers. v. I. Boll. Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1974 (Masch. vervielf.)

Gyubal Wahazar oder Auf den Paßhöhen des Unsinnns. Übers. v. H. Bereska. In: Stücke, 1982. S.63-126.

Janulka, córka Fizdejki

Janulka, Tochter des Fizdejko. Tragödie in vier Akten. Übers. v. G.W. Grzyb und H. Taubmann. Baden-Baden (Hertel) 1987. (Masch. vervielf.)

Jedyne wyjście

Der einzige Ausweg. (Fragment). Übers. v. H. Heider und R. Zan. In: Verrückte Lokomotive, 1985. S. 181-196.

Kurka Wodna

Das Wasserhuhn. Eine sphärische Tragödie in drei Akten. Übers. v. H. Kunstmann. Frankfurt a.M. 1965.

Dass. übers. v. N. Dutsch. München (Theater Verlag Desch) 1967. (Masch. vervielf.)

Dass. übers. v. G. Hagenau. Wien (Sessler) 1967. (Masch. vervielf.)

Matka

Die Mutter. Geschmackloses Stück in zwei Akten mit Epilog. Übers. v. I. Zimmermann-Göllheim. Baden-Baden (Hertel) 1970. (Masch. vervielf.)

Dass. Übers. v. H. Bereska. In: Stücke, 1982. S.161-216.

Mątwą czyli Hyrkaniczny światopogląd

Der Tintenfisch oder die Hyrkanische Weltanschauung. Ein Stück in einem Akt. Übers. v. T. Kantor und H. Taubmann. Baden-Baden (Hertel) 1967. (Masch. vervielf.)

Dass. übers. v. H. Bereska. In: Stücke 1982. S.127-161.

Metafizyka dwugłowego cielecia

Die Metaphysik des zweiköpfiges Kalbes. Ein tropisch-australisches Stück in drei Akten. Übers. v. Ch. Vogel. Berlin (Kiepenheuer) 1970. (Masch. vervielf.)

Nadobnie i koczkodany czyli zielona pigułka

Nixen und Hexen oder Die grüne Pille. Komödie mit Leichen in zwei Akten und drei Bildern. Übers. v. L. Niesielska. Wien (Sessler) 1974. (Masch. vervielf.)

Niemyte dusze

Ungewaschene Seelen. (Fragment). Übers. v. K. Dedecius. In: Verrückte Lokomotive, 1985. S. 305-310.

Nienasycentie

Unersättlichkeit. Übers. v. W. Tiel. Mit einem Nachwort v. W. Gombrowicz. München 1966.

Nowe wyzwolenie

Neue Befreiung. Drama in einem Akt. Übers. v. T. Kantor und H. Taubmann. Baden-Baden (Hertel) 1967. (Masch. vervielf.)

Oni

Die da. Drama in zweieinhalb Akten. Übers. v. P. Lachmann. Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1968. (Masch. vervielf.). Abgedruckt in: Theater heute (1986), H. 2. S.34-43.

Jene. Drama in zweieinhalb Akten. Übers. v. G. W. Grzyb und H. Taubmann. Baden-Baden (Hertel) 1968. (Masch. vervielf.).

Pozegnanie jesieni

Abschied vom Herbst (das letzte Kapitel). Übers. v. H. Heider und R. Zan. In: Verrückte Lokomotive, 1985. S. 85-137.

Pragmatyści

Die Pragmatiker. Ein Stück in drei Akten. Übers. v. G.W. Grzyb und H. Taubmann. Baden-Baden (Hertel) 1967. (Masch. vervielf.).

Sonata Belzebuba

Die Beelzebub-Sonate oder Ein wirklicher Vorfall in Mordovar. Übers. v. L. Kasajew. Wien (Sessler) 1981.

Szalona Lokomotywa

Verrückte Lokomotive. Stück ohne These in zwei Akten mit einem Epilog. Übers. v. Ch. Vogel. Berlin (Kiepenheuer) 1985. Abgedruckt in: Verrückte Lokomotive. 1985. S.9-40.

Szewcy

Die Schuster. Übers. v. Janusz v. Pilecki. Berlin (Kiepenheuer) 1967. (Masch. vervielf.). Abgedruckt in: Modernes polnisches Theater I. Hrsg. v. A. Wirth. Neuwied und Berlin 1967. S. 7-87. Und in: Verrückte Lokomotive, 1985. S. 197-297

Dass. übers. v. L. Niesielska. Wien (Sessler) 1974. (Masch. vervielf.)

Dass. übers. v. H. Bereska. In: Stücke, 1982.

W małym dworku

Im kleinen Landhaus. Stück in drei Akten. Übers. v. G. W. Grzyb und H. Taubmann. Baden-Baden (Hertel) 1971. (Masch. vervielf.)

dass. übers. v. H. Bereska. In: Stücke, 1982. S. 217-262.

Wariat i zakonnica

Der Narr und die Nonne oder Nichts Schlechtes, das nicht noch schlechter sein könnte. Ein kurzes Stück in drei Akten und vier Vorhängen. Übers. v. G. Hagenau. Wien (Deutsch) 1965.

Dass. Übers. v. H. Kunstmann. Frankfurt a.M. 1965.

Wstęp do teorii czystej formy w teatrze

Einführung in die Theorie der Reinen Form des Theaters. Übers. v. F. Griese. In: *Verrückte Lokomotive*, 1985. S. 41-77.

5.3. SEKUNDÄRLITERATUR ZU WITKIEWICZ**5.3.1. BIBLIOGRAPHIEN**

Grzegorzcyk, P.: Dzieło pisarskie Stanisława Ignacego Witkiewicza. Próba bibliografii. In: *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca. Księga pamiątkowa*. Hrsg. v. T. Kotarbiński und J.E. Płomieński. Warszawa 1957.

Sokół, L.: Stanisław Ignacy Witkiewicz. 1945-1969. Przegląd publikacji. In: *Pamiętnik teatralny* (1969), H. 3, S. 421-452.

Degler, J.: Twórczość Stanisława Ignacego Witkiewicza na świecie. (Próba bibliografii). In: *Przegląd Humanistyczny* (1977), H. 10, S. 135-164. und *Pamiętnik teatralny* (1975) H. 1-4, S. 482-521.

Gąsior, A.: Bibliografia podmiotowa i przedmiotowa Stanisława Ignacego Witkiewicza do 1975 r. włącznie. Kartoteka. IBL PAN, Prac Dokumentacji Literatury Współczesnej. Warszawa, Nowy Świat 72.

Degler, J.: Bibliographie. In: *Stanisław Ignacy Witkiewicz*. Hrsg. v. H. Dziechcińska. Wrocław u.a. 1986. (=Literary Studies in Poland). S.160-197.

5.1.3.2. SAMMELWERKE

Actes du Colloque international "Witkiewicz" de Bruxelles, Novembre 1981.

Hrsg. v. A. van Crugten.. In: Cahiers Witkiewicz, H. 4. Lausanne, 1981.

Pamiętnik Teatralny. 1963. H. 3.

Przegląd Humanistyczny. 1977. H. 10.

Russian Literature. 1987. H. 22. Hrsg. v. R. Fieguth.

Spotkanie z Witkacym. Materiały sesji poświęconej twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza (Jelenia Góra 2-5 März 1978). Hrsg. v. J. Degler. Jelenia Góra 1979.

Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca. Księga pamiątkowa. Hrsg. v. T. Kotarbiński und J.E. Płomieński. Warszawa 1957.

Stanisław Ignacy Witkiewicz. Katalog zur Ausstellung "Stanisław Ignacy Witkiewicz". Museum Folkwang Essen 1974.

Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu. Hrsg. v. M. Głowiński und J. Sławiński. Wrocław u.a. 1972.

Le Théâtre en Pologne - The Theatre in Poland, (1975) H. 3.

Le Théâtre en Pologne - The Theatre in Poland, (1984) H. 10-12.

Teatr (1975), H. 11.

5.3.3. EINZELDARSTELLUNGEN

Birula-Białynicki, Th., 1957: Fragmenty wspomnień o St. Ign. Witkiewiczu. In: Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca. Księga pamiątkowa. Hrsg. v. T. Kotarbiński und J.E. Płomieński. Warszawa. S. 299- 307.

Błoński, J., 1963: Powrót Witkacego. In: Dialog, H. 9, S.71-84.

Błoński, J., 1967a: Teatr Witkiewicza: forma formy. In: Dialog, H. 12, S.69-83.

Błoński, J., 1967b: Znaczenie i zniekształcenie w "czystej formie" S.I. Witkiewicza. In: Miesięcznik Literacki, H. 8. S. 27-33.

Błoński, J., 1968/69: Faust Witkiewicza. In: Proscenium.

Błoński, J., 1970: U źródeł teatru Witkacego. In: Dialog, H. 5, S.81-90.

Błoński, J., 1972a: Prawodawca sztuki i prorok zagłady - Stanisław Ignacy Witkiewicz. In: Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Warszawa. S.751-769.

Błoński, J., 1972b: O problematyce dramatów Stanisława Ignacego Witkiewi-

- cza. In: *Nurt*, H. 5. S.43-46.
- Błoński, J., 1973a: *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako dramaturg*. Kraków.
- Błoński, J., 1973b: *Witkacy a świat zachodni*. In: *Texty*, H. 3, S.10-41.
- Błoński, J., 1976: *Trzy apokalipsy w jednej*. In: *"Twórczość"*, H. 10, S.56-78.
- Błoński, J., 1983: *Wstęp*. In: *Witkiewicz, St. I.: Wybór dramatów*. Wrocław S.I-CXXXV.
- Bolecki, W., 1976: *Witkacy: fatalne terminy. (Uwagi wstępne)*. In: *Texty*, H. 6, S.73-81.
- Bolecki, W., 1981: *Powieść worek: Miciński, Jaworski, Witkacy*. In: *Twórczość*, H. 8, S.92-113.
- Crugten, A. van, 1971: *S.I. Witkiewicz. Aux sources d'un théâtre nouveau*. Lausanne.
- Czartoryska, U., 1980: *Laboratorium "psychologii nieeuklidesowej" czyli o fotografiach Witkacego*. In: *Odra*, H.3., S.55-61.
- Danek-Wojnowska, B., 1976: *Stanisław Ignacy Witkiewicz a modernizm. Kształtowanie idei katastroficznych*. Wrocław u.a.
- Degler, J., 1971: *Sztuka teatru w systemie estetycznym Stanisława Ignacego Witkiewicza*. In: *Littereria*, H.3, S.99-129.
- Degler, J., 1973: *Witkacy w teatrze międzywojennym*. Warszawa.
- Degler, J., 1985: *Dramaty Stanisława Ignacego Witkiewicza na scenach świata 1971-1983*. In: *Pamiętnik Teatralny* 34, S. 355-424.
- Degler, J., 1986: *Witkacego teoria teatru*. In: *St. I. Witkiewicz: Czysta Forma w teatrze*. Hrsg. v. J. Degler. Warszawa. 2. Aufl. S. 5-30.
- Dort, B., 1980: *Die da haben schon die Nachbarsvilla besetzt. Der Pole Wajda und der Franzose Adrien inszenieren Witkiewicz in Frankreich*. In: *Theater heute*, H.8, S.52-54.
- Falkiewicz, A., 1960: *Witkacy, Artaud, awangarda*. In: *Dialog*, H. 6
- Fieguth, R., 1987a: *Bemerkungen zur Degradation des Mythos im Drama bei S. Wyspiański und S. I. Witkiewicz*. In: *Mythos in der slawischen Moderne. Hamburger Kolloquium*. Hrsg. v. W. Schmid. Wien. (=Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 20)
- Fieguth, R., 1987b: *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Zum Wechselverhältnis von Theorie und dramatischer Praxis*. In: *Russian Literature (1987)*, H.22. S.157-172
- Floryńska, H., 1976: *Metafizyka czystej formy. (O twórczości Stanisława*

- Ignacego Witkiewicza). In: *Lektury i problemy*. Warszawa. S. 285-296.
- Gerould, D.Ch., 1981a: *Witkacy*. St. I. Witkiewicz as an imaginative writer. Seattle, London. Poln. (1981b): *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*. Übers. v. I. Sieradzki. Warszawa.
- Gerould, D, Ch., 1990: *Witkacy jako postmodernista*. In: *Dialog*, H.6, S.60-63.
- Głowiński, M., 1985: *Ryszard III i Prometeusz*. O "Nowym Wyzwoleniu" Stanisława Ignacego Witkiewicza. In: *Pamiętnik Literacki*, H.4, S.17-27.
- Ingarden, R., 1957: *Wspomnienie o St. I. Witkiewiczu*. In: *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca. Księga pamiątkowa*. Hrsg. v. T. Kotarbiński und J.E. Płomieński. Warszawa. S. 169-176.
- Irzykowski, K., 1976: *Walka o treść*. Kraków 1929. Abgedruckt in: ders.: *Pisma*. Hrsg. v. A. Lam. Kraków 1976. S. 87-305.
- Iwaszkiewicz, J., 1963: *Dramaty Stanisława Ignacego Witkiewicza*. In: *Twórczość*, H.2, S. 119
- Jakimowicz, I., 1974: *Malarskie konsekwencje czystej formy*. In: *Przegląd Humanistyczny*, H.7, S.49-67 und H. 8, S. 37-53.
- Jakimowicz, I., 1978: *Witkacy, Chwistek, Strzemiński. Myśli i obrazy*. Warszawa.
- Jakimowicz, I., 1985: *Witkacy - malarz*. Warszawa. Dt.: *Witkacy als Maler*. Übers. v. W. Jöhling. Warszawa 1987.
- Kiebuzińska, Ch. O., 1988: *Revolutionaries in the Theater. Meyerhold, Brecht and Witkiewicz*. Ann Arbor u.a.
- Kłossowicz, J., 1959: *Teoria i dramaturgia Witkacego*. In: *Dialog*, H. 12. S. 81-93.
- Kłossowicz, J., 1964: *Konfrontacje: Niespodzianki Witkacego*. In: *Dialog*, H.12.
- Kośny, W., 1988: *Die Requisiten in S.I. Witkiewicz' "Wariat i zakonnica"*. In: *Ars Philologica Slavica. Festschrift für H. Kunstmann*. München. S. 248-253.
- Kośny, W., 1989: *Zum Nebentext in den Dramen von Stanisław Ignacy Witkiewicz*. In: *Festschrift für Herta Schmid*. Hrsg. v. Jenny Stelleman u. Jan van der Meer. Amsterdam. S.1-19.
- Kott, J., 1975: *Witkiewicz albo realizm nieoczekiwany*. In: *Wiadomości*, H.31-32. Dt.: *Der unverhoffte Realismus des Witkiewicz*. In: *Theater heute* (1978), H.7, S.32-38.

- Kowalik, K., 1973: Koncepcja procesu twórczego i percepcji dzieła sztuki w estetyce Stanisława Ignacego Witkiewicza. In: *Studia Estetyczne*, H. 10, S.125.
- Kruk, S., 1965: Między Leśmianem a Kantorem. O teorii teatru Stanisława Ignacego Witkiewicza. In: *Roczniki Humanistyczne*, H. 1, S.109-125.
- Kruk, S., 1967: Narodziny polskiej groteski teatralnej. O twórczości dramatycznej Stanisława Ignacego Witkiewicza. In: *Roczniki Humanistyczne*, H.1, S.127-143.
- Kunstmann, H., 1974: Filozoficzna podróż do Polski. Hans Cornelius i Stanisław Ignacy Witkiewicz. In: *Twórczość*, S.72-79.
- Kunstmann, H., 1979: Nieznane listy Witkacego. In: *Przegląd Humanistyczny*, H.6, S.133-136.
- Lettenbauer, W., 1973: Zum Stil in zwei Dramen St. I. Witkiewiczs. In: *Gedenkschrift für Alois Schmaus. München*. S. 448-454.
- Linkowski, R., 1975: Metafizyczny naturalizm estetyki Czystej Formy. In: *Studia estetyczne*, 12, S.265-277.
- Makowiecki, A.Z., 1980: Trzy legendy literackie. Przybyszewski, Witkacy, Gałczyński. Warszawa.
- Masłowski, M., 1967: Bohaterowie dramatów Witkacego. In: *Dialog*, H. 12.
- Mencwel, A., 1965: Witkacego jedność w wielości. In: *Dialog*, H. 12.
- Michalski, B., 1973: St. I. Witkiewicza monadyzm biologiczny. In: *Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej*, 19.
- Michalski, B., 1977: Filozofia ontologicznego pluralizmu S.I. Witkiewicza. In: *Schriften*, III: 410-447.
- Michalski, B., 1978: Miejsce filozofii Witkacego we współczesnej mu filozofii polskiej (Monadyzm biologiczny a reizm und fenomenologia). In: *Studia filozoficzne*, H.3, S.79-94.
- Michalski, B., 1979: Polemiki filozoficzne Stanisława Ignacego Witkiewicza. Warszawa.
- Nierle, M., 1975: Die Darstellung disparater Bewußtseinssebenen in "Nienasyenie" von Stanisław Ignacy Witkiewicz. In: *Festschrift für A. Rammelmeyer. München*. S.297-316.
- Nowotny-Szybistowa, M., 1973: Osobliwości leksykalne w języku Stanisława Ignacego Witkiewicza. Wrocław.
- Piotrowski, P., 1980: Portrety i społeczeństwo. O Firmie Portretowej S. I. Witkiewicz. In: *Problemy interpretacji dzieła sztuki i jego*

- funkcji społecznych. Poznań. S. 155-168.
- Piotrowski, P., 1985: *Metafizyka obrazu. O teorii sztuki i postawie artystycznej Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Poznań.
- Pomian, K., 1971: *Filozofia Witkacego*. In: *Pamiętnik Teatralny*. 28, H. 3, S.265-280.
- Puzyna, K., 1949: *Porachunki z Witkacym*. In: *Twórczość*, H. 7.
- Puzyna, K., 19961: *Witkacy*. In: *Dialog*, H. 8.
- Rogatko, B., 1971: *"Walka o treść" K. Irzykowskiego jako polemika z programem estetycznym S. I. Witkiewicza*. In: *Pamiętnik Literacki*, H.2, S.31- 67.
- Rowiński, C., 1976: *Adrian Leverkühn i Joachim Baltazar de Campos de Ba-leastadar czyli o potędze muzyki*. In: *Miesięcznik Literacki*, H.2, S.47- 54.
- Rudzińska, K., 1973: *Artysta wobec kultury. Dwa typy autorefleksji literackiej: ekspresjoniści "Zdroju" i Witkacy*. Warszawa.
- Rudziński, R., 1971: *Aksjologia Stanisława Ignacego Witkiewicza*. In: *Etyka*, H.9, S.65-90.
- Sandauer, A., 1981: *Sztuka po końcu sztuki*. In: *Dialog*, H.3, S.100-113.
- Sarna, J., 1976: *Die geschichtsphilosophischen Ideen von Stanisław Ignac Witkiewicz*. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, H.12, S.1541.
- Sarna, J., 1978: *Filosofia St. I. Witkiewicza*. Kielce.
- Sawrycki, W., 1976: *Czysta forma w "Sonacie Belzebuba"*. In: *Dialog*, H.2, S.131-138.
- Skowroński, J., 1979: *O teorii poezji Stanisława Ignacego Witkiewicza*. In: *Teksty*, H.5, S.128-135.
- Sokół, L., 1969: *Glossa do "Janulki, córki Fizdejki"*. In: *Dialog*, H.9, S.110-116.
- Sokół, L., 1972: *Kształtowanie rzeczywistości scenicznej w teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza*. In: *Przegląd Humanistyczny*, H.4, S.43-71.
- Sokół, L., 1973: *Groteska w teatrze S.I. Witkiewicza*. Wrocław u.a.
- Speina, J., 1965: *Powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza. Geneza i struktura*. Toruń 1965.
- Szary-Matywiecka, E., 1979: *Książka - powieść - autotematyzm. Od "Pałuby" do "Jedynego wyjścia"*. Wrocław u.a.
- Szpakowska, M., 1968: *Witkiewiczowska teoria kultury*. In: *Dialog*, H.10,

S.104-128.

- Szpakowska, M., 1976: Światopogląd Stanisława Ignacego Witkiewicza. Wrocław u.a.
- Sztaba, W., 1979: Teatr malarski Witkacego. In: Dialog, H.6, S.134-142.
- Sztaba, W., 1982: Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza. Kraków.
- Szymańska, B., 1971: Teoria poezji Stanisława Ignacego Witkiewicza. In: Studia Estetyczne, 8, S. 173-187.
- Widota, E., 1974: Stylistyczne maski teatru Witkacego. In: Ruch Literacki, H.1, S. 39-48.
- Wirth, A., 1985: Nachwort. In: Witkiewicz, St. I.: Verrückte Lokomotive. Hrsg. v. A. Wirth. Frankfurt a.M., S.311-320.
- Witkiewicz, J.S., 1977: Stanisław Ignacy Witkiewicz w Rosji (w latach 1914-1918). In: Miesięcznik Literacki, H. 8, S.66-74.
- Witkiewicz, St., 1969: Listy do syna. Warszawa.
- Wojnowska, B., 1972: Sztuka upadła i niech koniec jej będzie lekki. (O katastrofizmie Stanisława Ignacego Witkiewicza. In: Odra, H.4, S.53-60.
- Wolicka, E., 1969: Symbolizm Czystej Formy w pismach estetycznych Stanisława Ignacego Witkiewicza. In: Znak, H. 7-8, S. 932-961.
- Zahorska, S., 1945: Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy). In: Straty kultury polskiej 1939-1944. Hrsg. v. A. Ordęga und T. Terlecki. Bd. 1. Glasgow. S. 382-396.
- Ziomek, J., 1972: Personalne dossier dramatów Witkacego. In: Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu. Hrsg. v. M. Głowiński und J. Sławiński. Wrocław u.a., S. 83-105.

5.4. SONSTIGE SEKUNDÄRLITERATUR

- Apollonio, U. (Hrsg.), 1972: Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909-1918. Köln.
- Aristoteles, 1982: Poetik. Übersetzt und herausgegeben von M. Fuhrmann. Stuttgart.
- Asmuth, B., 1984: Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart ²1984.

- Bachtin, M., 1965: *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*. Moskva.
- Barthes, R., 1970: *S/Z*. Paris 1970; Dt.: Frankfurt a.M. 1976.
- Bauer, S., 1988: "Gespenster und Propheten". Das moderne polnische Drama auf den Bühnen der Bundesrepublik, Österreichs und der deutschsprachigen Schweiz. In: *Die Rezeption der polnischen Literatur im deutschsprachigen Raum und die der Deutschsprachigen in Polen 1945-1985*. Hrsg. v. H. Kneip und H. Orłowski. Darmstadt. S.128-130.
- Bellert, I., 1970: On a condition of the coherence of texts. In: *Semiotica*, H. 2, S. 335-363.
- Best, O. F. (Hrsg.), 1980: *Das Grotleske in der Dichtung*. Darmstadt.
- Borchmeyer, D., Žmegač, V. (Hrsg.), 1987: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Frankfurt a.M.
- Boy-Żeleński, T., 1957: *Pisma*. Warszawa
- Brauneck, M. (Hrsg.), 1986: *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*. Reinbek b. Hamburg. 2. Aufl.
- Broich, U., Pfister, M. (Hrsg.), 1985: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen.
- Brückner, A., 1974: *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa. (Nachdruck der Ausgabe von 1927).
- Bürger, Ch. und P. (Hrsg.), 1987: *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*. Frankfurt.
- Bürger, P., 1974: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a.M.
- Carroll, J.B. (Hrsg.), 1956: *Language, Thought, and Reality. Selected Writings of Benjamin Lee Whorf*. Cambridge, Mass./New York/London.
- Craig, E.G., 1969: *Über die Kunst des Theaters*. Hrsg. v. D. Kreidt. Berlin.
- Coseriu, E., 1974: *Lexikalische Solidaritäten*. In: Kallmeyer, W. u.a. (Hrsgg.): *Lektürekolleg zur Textlinguistik*. Bd. 2. Frankfurt a.M., S. 74- 86.
- Coseriu, E., 1981: *Textlinguistik. Eine Einführung*. München.
- Čivik, G., 1987: *Das ästhetische Objekt. Subjekt und Zeichen in der Literaturwissenschaft anhand einer Kategorie des Prager Strukturalismus*. Tübingen.
- Culler, J., 1988: *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*. Aus d. Amerikanischen v. M. Momberger. Reinbek b.

Hamburg.

- Danek, D., 1968: O cytatach struktur (quasi-cytatach) i ich funkcji w wewnętrznej polemice literackiej. In: Prace z poetyki poświęcone VI Międzynarodowemu Kongresowi Slawistów. Hrsg. v. M.R. Mayenowa und J. Sławiński. Wrocław.
- Danek, D., 1972: O tytule utworu literackiego. In: Pamiętnik Literacki 63, H.4, S.143-174.
- Derrida, J., 1972: Die Schrift und die Differenz. Frankfurt.
- Durišin, D., 1968: Die wichtigsten Typen literarischer Beziehungen und Zusammenhänge. In: Aktuelle Probleme der Vergleichenden Literaturforschung. Hrsg. v. G. Ziegengeist. Berlin. S.47-59.
- Esslin, M., 1969: The Theatre of the Absurd. New York.
- Freytag, G., 1969: Die Technik des Dramas. Darmstadt (Neudruck).
- Foster, L. 1980a: Gestaltung des Nichtabsoluten. Struktur und Wesen des Grotesken. In: Best, O. (Hrsg.): Das Groteske in der Dichtung. Darmstadt. S. 203-213.
- Foster, L., 1980b: Das Groteske. Eine analytische Methode. In: Best, O. (Hrsg.): Das Groteske in der Dichtung. Darmstadt. S. 116-123.
- Giertz, G., 1975: Kultus ohne Götter. Émile Jaques-Dalcroze und Adolphe Appia. Versuch einer Theaterreform auf der Grundlage der rhythmischen Gymnastik. München.
- Gleizes, A., Metzinger, I., 1912: Vom Kubismus. Berlin.
- Goldwater, R., 1967: Primitivism in Modern Art. New York.
- Greimas, A.J., 1966: *Sémantique structurale*. Paris. Dt.: *Strukturelle Semantik*. Braunschweig 1971.
- Greimas, A.J., 1976: *Maupassant. La sémiotique du texte: exercices, pratiques*. Paris.
- Handbuch philosophischer Grundbegriffe. Hrsg. v. H. Krings, H.M. Baumgartner und Chr. Wild. München 1973-1974.
- Hansen-Löve, A.A., 1983: *Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst. Am Beispiel der russischen Moderne*. In: *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zu Intertextualität*. Hrsg. v. W. Schmid und W.-D. Stempel. Wien. (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11). S.291-360.
- Hansen-Löve, A.A., 1978: *Der russische Formalismus*. Wien.
- Hegel, G.W.F., 1969ff: *Vorlesungen über die Ästhetik*. In: *Werke in 20*

- Bänden. Frankfurt a.M. Bd. 13-15.
- Heilmann, W., 1984: Was ist Form. Zur aktuellen Diskussion in der Religions- und Kunstphilosophie. München.
- Hempfer, K.W., 1976: Theorie der Präsuppositionen und Analyse des Dialogs im absurden Theater (am Beispiel von Ionescos "La Cantatrice chauve"). In: Beihefte zur Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, H.4, S.33ff.
- Hess, W. (Hrsg.), 1988: Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei. Reinbek b. Hamburg (Durchgesehene und erweiterte Neuauflage).
- Hübler, A., 1973: Drama in der Vermittlung von Handlung, Sprache und Szene. Bonn.
- Ihwe, J. (Hrsg.), 1971: Literaturwissenschaft und Linguistik: Ergebnisse und Perspektiven. 4 Bde. Frankfurt.
- Ingarden, R., 1972: Das literarische Kunstwerk. Mit einem Anhang von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel. Tübingen. 4. Aufl.
- Ingarden, R., 1957-58: Studia z estetyki. 3 Bde. Warszawa.
- Ingarden, R., 1968: Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks. Tübingen 1968.
- Jakobson, R., 1971: Linguistik und Poetik. In: Ihwe, J. (Hrsg.): Literaturwissenschaft und Linguistik. Bd. II/1. Frankfurt. S.142-178.
- Jakobson, R., 1981: Über den Realismus in der Kunst. In: Striedter, J. (Hrsg.): Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. München. 3. Aufl. S.372-391.
- Kallmeyer, W. u.a. (Hrsg.), 1974: Lektürekolleg zur Textlinguistik. 2. Bde. Frankfurt a.M.
- Kandinskij, V., 1952: Über das Geistige in der Kunst. Hrsg. v. M. Bill. Bern. 4. Aufl.
- Kant, I., 1974: Kritik der Urteilskraft. In: Werkausgabe. Hrsg. v. W. Weischedel. Bd. 10. Frankfurt a.M.
- Kayser, W., 1957: Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Oldenburg/Hamburg.
- Keller, O., Hafner, H., 1990: Arbeitsbuch zur Textanalyse. Semiotische Strukturen, Modelle, Interpretationen. München. 2. Aufl.
- Kemper, P. (Hrsg.), 1988: "Postmoderne" oder Der Kampf um die Zukunft. Frankfurt a.M.
- Klotz, V., 1960: Geschlossene und offene Form im Drama. München.

- Knopf, J., 1984: Brecht-Handbuch. Stuttgart.
- Kunstmann, H., 1965: Moderne polnische Dramatik. Köln.
- Kutschera, F.v., 1988: Ästhetik. Berlin/New York.
- Lévi-Strauss, C., 1958/1974: Anthropologie structurale. 2 Bde. Paris.
Dt.: Strukturele Anthropologie. Frankfurt a.M. 1978 und 1980.
- Lewandowski, Th., 1990: Linguistisches Wörterbuch. 3 Bde. Heidelberg/-
Wiesbaden. 5. Aufl.
- Link, J., 1985: Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. München.
3.Aufl.
- Lotman, Ju., 1989: Die Struktur literarischer Texte. München. 3. Aufl.
- Liotard, J.-F., 1984: Das Erhabene und die Avantgarde. In: Merkur, 38,
S.151-164.
- Liotard, J.F., 1986: Das postmoderne Wissen. Aus d. Französischen v.
O.Pfersmann. Vollst. überarb. Fassung. Graz u.a.
- Malevič, K., 1989: Suprematismus. Die gegenstandslose Welt. (Aus d. Russ.
v. Hans v. Riesen). Hrsg. v. W. Haftmann. Köln. 2. Aufl.
- Marczak-Oborski, S. (Hrsg.), 1973: Myśl teatralna polskiej awantgardy
1919-1939. Antologia. Warszawa.
- Markov, V.: (Hrsg.), 1967: Manifesty i programmy russkich futuristov (Die
Manifeste und Programmschriften der russischen Futuristen). München.
- Mukařovský, J., 1967: Kapitel aus der Poetik. Übers. v. W. Schamschula.
Frankfurt a.M.
- Mukařovský, J., 1974: Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poe-
tik. München 1974.
- Nietzsche, F.W., 1987: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik.
Hrsg. v. P. Sloterdijk. Frankfurt a.M.
- Petöfi, J.S., Franck, D.: (Hrsg.), 1973: Präsuppositionen in Philosophie
und Linguistik. Frankfurt.
- Pfister, M., 1988: Das Drama. Theorie und Analyse. München. 5. Aufl.
- Pörtner, P. (Hrsg.), 1960: Literaturrevolution 1910-1925. Dokumente -
Manifeste - Programme. 2 Bde.
- Propp, V., 1975: Morphologie des Märchens. Frankfurt a. M. 1975. Russ.:
Morfologia skazki. Leningrad 1928.
- Pütz, P., 1970: Die Zeit im Drama. Göttingen 1970.
- Sandig, H., 1980: Deutsche Dramaturgie des Grotesken um die Jahrhundert-
wende. München.

- Sauerbier, S.D., 1976: Gegendarstellung. Ästhetische Handlungen und Demonstrationen. Die zur Schau gestellte Wirklichkeit in den zeitgenössischen Künsten. Köln.
- Schlemmer, O. u.a., 1965: Die Bühne im Bauhaus. Hrsg. v. W. Gropius. Mainz/Berlin.
- Schmeling, M., 1977: Das Spiel im Spiel. Ein Beitrag zur Vergleichenden Literaturkritik. Rheinfelden.
- Schulte-Sasse, J., Werner, R., 1977: Einführung in die Literaturwissenschaft. München.
- Šklovskij, V., 1925: Teorija prozy. Moskva, Leningrad.
- Šklovskij, V., 1981: Die Kunst als Verfahren. In: Striedter, J. (Hrsg.): Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. München. 3. Aufl., S. 3-35.
- Souriau, E., 1950: Les deux cent mille situations dramatiques. Paris.
- Strelka, J., 1978: Methodologie der Literaturwissenschaft. Tübingen.
- Strelka, J., 1989: Einführung in die literarische Textanalyse. Tübingen.
- Striedter, J. (Hrsg.), 1981: Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. München. 3. Aufl.
- Striedter, J., 1981: Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution. In: Striedter, J. (Hrsg.): Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. München ³1981. S.IX-LXXXIII.
- Tesnière, L., 1953: Esquisse de Syntaxe Structurale. Paris 1953. Dt. (Auszüge): Entwurf einer strukturalen Syntax. Übersetzt v. Wolfgang Klein. Saarbrücken 1969.
- Todorov, T., 1969: Grammaire du Décamérone. Paris.
- Todorov, T., 1972: Poetik der Prosa. Frankfurt a.M.
- Todorov, T., 1972: Die strukturelle Analyse der Erzählung. Übersetzt von G. Köhler. In: Ihwe, J. (Hrsg.): Literaturwissenschaft und Linguistik. Bd. 3/II. S. 265-275.
- Tomaševskij, B., 1985: Theorie der Literatur. Poetik. Nach dem Text der 6. Auflage (Moskau-Leningrad 1931) herausgegeben und eingeleitet von Klaus-Dieter Seemann. Aus dem Russischen übersetzt von Ulrich Werner. Wiesbaden.
- Voigt, J., 1954: Das Spiel im Spiel. Göttingen.
- Weiss, P., 1979: Kandinsky in Munich. The Formative Jugendstil Years.

Princeton.

- Werlen, I., 1989: Sprache, Mensch und Welt. Geschichte und Bedeutung des Prinzips der sprachlichen Relativität. Darmstadt.
- Werner, J.M., 1986: Erkenntnis und Wahrheit. Nietzsches Destruktion der Erkenntnistheorie als Konsequenz des Verlustes verbindlicher Wahrheit. Frankfurt u.a.
- Worringer, W., 1987: Abstraktion und Einfühlung. München. 14. Aufl.
- Zelinsky, B., 1983: Der Primitivismus und die Anfänge der avantgardistischen Malerei und Literatur in Rußland. In: ders.: (Hrsg.): Russische Avantgarde 1907-1921. Bonn. S. 5-25.
- Zelinsky, B. (Hrsg.), 1983: Russische Avantgarde 1907-1921. Vom Primitivismus zum Konstruktivismus. Bonn.
- Zima, P.V., 1991: Literarische Ästhetik: Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Tübingen.

6. ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

Werkausgaben

Schriften

Pisma filozoficzne i estetyczne (Philosophische und ästhetische Schriften). Hrsg. v. J. Leszczyński und B. Michalski. 4 Bde. Warszawa 1974-78.

Werke

Dzieła wybrane (Ausgewählte Werke). Hrsg. v. T. Jodełka-Burzecki, A. Micińska, K. Puzyna u.a. 5 Bde. Warszawa 1985.

Theoretische Schriften:

- CzF** O Czystej Formie (Über die Reine Form). Erstdruck: Zet (1932), H.7, S.2; H.9, S.3; H.10, S.3; H.11, S.2; H.12, S.4. Entstanden vermutlich 1921 oder 1925. Zitiert nach: *Schriften, II: 31-53*.
- NFM** Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia (Neue Formen in der Malerei und die daraus entstehenden Mißverständnisse). Erstdruck: Warszawa 1919. Zitiert nach: *Schriften, I: 3-152*.
- SzE** Szkice estetyczne (Ästhetische Skizzen). Erstdruck: Kraków 1922. Zitiert nach: *Schriften, I: 153-240*.
- T** Teatr. (Theater). Erstdruck: Kraków 1923. Ein Sammelband mit theoretischen Aufsätzen und Kritiken, die zwischen 1920 und 1923 in verschiedenen Zeitschriften publiziert wurden. Zitiert nach: *Schriften, I: 241-394*.

Dramen

(Alle bis auf "Panna Tutli-Putki" zitiert nach: *Werke, Bd. IV und V*)

- BD** Bezimienne dzieło. Cztery akty dość przykrego koszmaru (Das namenlose Werk. Vier Akte eines ziemlich peinlichen Alptraums). 1921.

- GW** Gyubal Wahazar, czyli Na przełęczach bezsensu. Nieukłidesowy dramat w czterech aktach (Gyubal Wahazar oder Auf den Paßhöhen des Unsinn. Nichteuklidisches Drama in vier Akten). 1921.
- JCF** Janulka, córka Fizdejki. Tragedia w czterech aktach. (Janulka, die Tochter von Fizdejko. Tragödie in vier Akten). 1923.
- JMKW** Jan Maciej Karol Wścieklica. Dramat w trzech aktach bez trupów. (Jan Maciej Karol Wüterich. Drama in drei Akten ohne Leichen). 1922.
- KW** Kurka Wodna. Tragedia sferyczna w trzech aktach (Das Wasserhuhn. Sphärische Tragödie in drei Akten). 1921
- M** Mątwą czyli Hyrkaniczny światopogląd. Sztuka w jednym akcie (Der Tintenfisch oder die Hyrkanische Weltanschauung. Ein Stück in einem Akt). 1922
- Matka** Matka. Niesmaczna sztuka w dwóch aktach z epilogiem. (Die Mutter. Geschmackloses Stück in zwei Akten mit Epilog). 1924
- MDC** Metafizyka dwugłowego cielecia. Tropikalno-australijska sztuka w trzech aktach. (Die Metaphysik eines zweiköpfiges Kalbes. Ein tropisch-australisches Stück in drei Akten). 1921.
- MKlB** Maciej Korbowa i Bellatrix. Tragedia w pięciu aktach z prologiem. (Maciej Korbowa und Bellatrix. Tragödie in fünf Akten mit Prolog). 1918.
- MP** Mister Price czyli Bzik tropikalny. Dramacik w trzech aktach napisany na wspótkę z panią Eugenią Dunin-Borkowską (Mister Price oder der Tropenkoller. Ein kleines Drama in drei Akten geschrieben zusammen mit Frau Eugenia Dunin-Borkowska). 1920.
- NIK** Nadobnisie i koczkodany czyli zielona pigułka. Komedia z trupami w dwóch aktach i trzech odsłonach (Grazien und Vogelscheuchen oder Die grüne Pille. Komödie mit Leichen in zwei Akten und drei Aufzügen). 1922.
- NT** Niepodległość trójkątów. Sztuka w czterech aktach. (Die Unabhängigkeit der Dreiecke. Stück in vier Akten). 1921.
- NW** Nowe wyzwolenie. Dramat w jednym akcie (Neue Befreiung. Drama in einem Akt). 1920.
- Oni** Oni. Dramat w dwóch i pół aktach (Die da. Drama in zweieinhalb Akten). 1920.
- PTP** Panna Tutli-Putli. Libretto do operetki w trzech aktach w czysta-

- wej formie. (Fräulein Tutli-Putli. Libretto zu einer Operette in reinlicher Form in drei Akten). 1920. Erstdruck von erhaltenen Fragmenten in: Dialog (1974), H.2, S. 34-54.
- P** Pragmatyści. Sztuka w trzech aktach (Die Pragmatiker. Stück in drei Akten). 1919.
- SB** Sonata Belzebuba czyli Prawdziwe zdarzenie w Mordowarze (Die Beelzebubsonate oder Ein wahrer Vorfall in Mordosud). 1925.
- SL** Szalona lokomotywa. Sztuka bez tezy w dwóch aktach z epilogiem (Verrückte Lokomotive. Stück ohne These in zwei Akten mit einem Epilog). 1923.
- Sz** Szewcy. Naukowa sztuka ze "śpiewkami" w trzech aktach (Die Schuster. Wissenschaftliches Stück mit "Liedchen" in drei Akten). 1934.
- TM** Tumor Mózgowicz. Dramat w trzech aktach z prologiem. (Tumor Hirnmann. Drama in drei Akten mit einem Prolog). 1920.
- WiZ** Wariat i zakonnica czyli nie ma złego co by na jeszcze gorsze nie wyszło. Krótka sztuka w trzech aktach i czterech odsłonach. (Narr und Nonne oder Es gibt nichts Schlimmes, was sich nicht zum Schlimmeren wenden würde. Kurzes Stück in drei Akten und vier Aufzügen). 1923.
- WMD** W małym dworku. Sztuka w trzech aktach. (Im kleinen Landhaus. Stück in drei Akten). 1921.

**Bayerische
Staatsbibliothek
München**