

MAREK JAROSZEWSKI
Uniwersytet Gdański
Gdańsk

**AUFBAUEN UND ZERSTÖREN.
DIE DRAMATIK STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ'
(AUS DER SICHT EINES GERMANISTISCHEN
LITERATURWISSENSCHAFTLERS)**

Konstanty Puzyna, der polnische Herausgeber von Witkiewicz' Stücken, hat sie in 4 Gruppen eingeteilt, *Juvenilia, Dramen, Fragmente und Autparodien* (Vgl. Witkiewicz, 1985, Bd. 4 und 5). Die Gruppe *Juvenilia* umfaßt die sechs ersten dramatischen Versuche des achtjährigen Witkiewicz aus dem Jahre 1893 (Vgl. Witkiewicz, 1985, Bd. 4, 49ff.). Sie wurden in den sechziger Jahren unseres Jahrhunderts gedruckt. Seit dieser Zeit werden sie von Liebhaber- und Kindertheatern gespielt.

Die anderen drei Gruppen enthalten dramatische Werke des erwachsenen Dichters. Wir finden darunter fünf nur als Bruchstücke erhaltene Arbeiten aus verschiedenen Jahren, die die Gruppe *Fragmente* bilden (Vgl. Witkiewicz, 1985, Bd. 5, S. 567f.). Zu dieser Gruppe gehört auch das vermutlich letzte Theaterstück des Dramatikers aus dem Jahre 1939, *Die sogenannte Menschheit in Wahn*. Mit Ausnahme des Titelblatts mit dem Personenverzeichnis kamen andere Materialien zu diesem Stück abhandeln (Vgl. Witkiewicz, 1985 Bd. 653f.). Weitere zwölf Stücke gingen völlig verloren. Sie sind nur nach den Titeln bekannt (Vgl. Witkiewicz, 1985, Bd. 5, S. 728).

Die *Autoparodien* (Vgl. Witkiewicz, 1985, Bd. 5, S. 657ff.) wurden in polemischer Absicht geschrieben. Witkiewicz wollte durch das Lob des Unsinn und der Lüge, bzw. durch die Reduktion der Aussage auf Unsinn und Lüge den Vorwurf entkräften, daß der Sinn seiner dramatischen Werke, trotz der unleugbaren Vorliebe des Dichters für den puren Unsinn (pure nonsense) in programmatischer Sinnlosigkeit bestünde. Deshalb verlieh er den *Autoparodien* eine Sketchform. Die wichtigsten Stücke Witkiewicz' wurden von Puzyna der Gruppe *Dramen* zugeordnet (Vgl. Witkiewicz, 1985 Bd. 4, S. 121ff. und Bd. 5, S. 5ff.). Es sind zwanzig verschiedene Werke aus den Jahren 1918-1925. Nur *Die Schuster*, das

einundzwanzigste, vollständig erhaltene Stück des Dramatikers, stammt aus späterer Zeit. Sie wurden erst 1934 abgeschlossen. Witkiewicz' dramatische Werke sind von verhältnismäßig kleinem Umfang. Sie zählen durchschnittlich um 50 Seiten. Zehn Stücke haben drei Akte, je 4 Dramen zwei oder vier Akte. Zwei weitere Stücke sind Einakter. Nur 1 Stück hat fünf Akte. So widerspiegelt diese Struktur von Witkiewicz' Dramatik deren antiklassizistische Tendenz. Der Dichter will auf keinen Fall als Neuklassiker gelten. Er gibt eindeutig zu verstehen, daß er mit der Tradition des klassizistischen Theaters nicht das geringste zu tun hat. Deshalb präsentiert sich Witkiewicz von Anfang an als Dramatiker der Avantgarde, der den durchschnittlichen Kunstkonsumenten absichtlich provoziert und schockiert. Davon zeugen u.a. die seltsamen Titel und Untertitel seiner Stücke, sowie die Namen der Haupthelden, die in diesen Titeln genannt werden, wie z.B. *Tumor Hirnowitsch* (1920), *Die Unabhängigkeit der Dreiecke* (1921), *Die Metaphysik des zweiköpfigen Kalbes* (1921), *Gyubal Wahazar oder Auf den Paßhöhen des Unsinn's, Nichteuklidisches Drama in vier Akten* (1921), *Das namenlose Werk. Vier Akte eines ziemlich peinlichen Alptraums* (1921), *Nixen und Hexen oder Die grüne Pille. Komödie mit Leichen in zwei Akten und drei Bildern* (1922), *Jan Maciej Karol Tollwüter. Drama in drei Akten ohne Leichen* (1922), *Die Mutter. Ein geschmackloses Stück in zwei Akten mit einem Epilog* (1924).

Obwohl Witkiewicz' Stücke zu Lebzeiten des Dramatikers selten gespielt wurden, lösten sie Skandale, Proteste und heftige Kritik aus. Und gerade er war an der positiven Bewertung seiner Dramen, zunächst durch seine Nächsten und seine Freunde sehr interessiert. Für diese These sprechen zahlreiche Widmungen, darunter eine für den Musiker und Freund von Witkiewicz, Karol Szymanowski (1882-1937), dem der Dichter sein Werk *Neue Befreiung* (1920) dediziert hat: Von einundzwanzig Stücken haben nur sechs keine Widmung.

Ebenso war Witkiewicz an der Aufführung seiner Dramen interessiert, und daran, daß sie eine entsprechende Wirkung auf den Theaterbesucher haben. Der beste Beweis dafür sind exakte Anweisungen des Dramatikers, die nicht nur das Bühnenbild, das Aussehen der Helden und ihre Kostüme, sondern in einigen Fällen auch die Sprechweise der Schauspieler betreffen (Vgl. Witkiewicz, 1985, Bd. 4, S. 198 und Bd. 5, S. 7 und 205), wie z.B. in den *Pragmatikern* (1919), wo Witkiewicz verlangt, daß Sätze mit besonderer Berücksichtigung des Wortwertes in staccato ausgesprochen werden sollen (Vgl. Witkiewicz, 1985, Bd. 4, S. 198).

Dabei geht es ihm darum, daß im Theater eine ganz bestimmte, von ihm ausgedachte Welt und ganz bestimmte Heldentypen vorgeführt werden. Zugleich aber gibt der Dramatiker u.a. durch die oben erwähnten seltsamen Namen seiner Helden und die Anweisungen zur Sprechweise der Schauspieler eindeutig zu verstehen, daß er keine realistische, insbesondere keine naturalistische Literatur schreibt.

Witkiewicz will mit dem Realismus und dessen mimetischer Tradition nichts zu tun haben. Wie Heine, bevorzugt er den Stil der Gegensätze, der Kontraste und Widersprüche. Sie bestimmen im wesentlichen seine Ausdrucksweise, denn er will, wie sein Vorgänger sagen, daß er eine einmalige einzigartige Erscheinung ist, die man mit niemandem vergleichen

kann, ein Genie. Andere, von Witkiewicz angewendete Ausdrucksmittel sind u.a. die Satire, die Parodie und die Ironie, die er so meisterhaft handhabt, daß der Schauspieler oder der Zuschauer mitunter das Gefühl hat, von dem Dramatiker verspottet zu werden. Die Satire richtet sich gegen konkrete soziale und politische Erscheinungen sowie gegen bestimmte Personen. Und trotzdem ist sie immer verallgemeinernd, universal und deshalb nicht zeitgebunden. Zum Beispiel ist das Stück *Das Wasserhuhn* (1921) eine Satire auf den Größenwahn, der teils aus den Illusionen des Individuums, teils aus dem Druck der Familie resultiert, die von ihrem kaum begabten Sohn Größe verlangt. Man kann auch dazu neigen, Witkiewicz' satirische Angriffe gegen den Mitbegründer des polnischen Staates nach dem 1. Weltkriege, Marschall Pilsudski (1867-1935) und seine Anhänger, in solchen dramatischen Werken wie *Jene* (in den Ländern des deutschen Sprachraums 1920 auch unter dem Titel *Die da!* bekannt) und *Die Schuster* als Warnung vor der Gefahr des Nationalismus aufzufassen. Die kritisch verallgemeinernde Absicht des Dramatikers wird im Stück *Jan Maciej Karol Tollwüter*, einer Satire auf den politischen Karrierismus, am deutlichsten. Sie wird am Beispiel des Titelhelden dargestellt. Er ist der sog. starke, aber ungebildete, einfache Mann aus dem Volk, der sein Land in der Zeit der Bedrohung gerettet hat, aus diesem Grund sich als Genie ansieht und höchste Ämter anstrebt. Die Tatsache, daß gerade dieses Werk sowohl vor dem 2. Weltkrieg, als auch danach, mit gewissen polnischen Politikern in Zusammenhang gebracht worden ist, bestätigt nur den Modelcharakter der Satire. Das beste Beispiel für die Anwendung der Parodie liefert das Verhalten der Helden, die Gestalten literarischer Werke anderer Dichter sind. Die Einführung dieser Figuren durch Witkiewicz in seine Dramatik zeugt davon, daß er eine realistische Tradition ablehnt, die u.a. das Theater der Aufklärung und des Sturm und Drang verkörpert. In der *Verrückten Lokomotive* (1923) tritt z.B. Minna, Gräfin de Barnhelm auf, die, wie in Lessings Komödie, auf der Suche nach ihrem zukünftigen Mann ist. Allerdings ist ihr Auserwählter nicht ein edler Offizier, sondern ein Verbrecher, den sie vor dem Zugriff der Polizei rettet. Auch die Gräfin Mamalia und ihr Bruder, Franz von Telek, erinnern mit ihren Namen an Schillers Amalia von Edelreich und Franz Graf von Moor aus den *Räubern*. Doch im Gegensatz zum deutschen Dramatiker sind sie in Witkiewicz' Stück *Die Pragmatiker* nicht Kontrastgestalten, die den Gegensatz von Gut und Böse veranschaulichen, sondern Geschwister, die in eine Liebesaffäre voll Neid verwickelt werden. So wird das typisch Schillersche Moralisieren durch Witkiewicz absichtlich verflacht.

In dem Drama *Die Beelzebub-Sonate* (1925) fand teilweise das Prinzip der romantischen Ironie Anwendung. Im zweiten Akt wird das Motiv des Spiels im Spiel, das u.a. für die romantische Komödie eines Ludwig Tieck charakteristisch war, in abgewandelter Form eingeführt. Während das ganze Werk eine neue *Faust*-Variante mit ernster Problematik ist, ist der zweite Akt, dessen Handlung in der Hölle spielt, eine Kabarettaufführung. Dadurch wird die Illusion einer realen Welt zerstört, denn die „Kunst ist ein Spielzeug nicht schlechter, aber auch nicht besser als andere“ (Witkiewicz, 1985, Bd. 5, S. 440).

Die Helden der Stücke von Witkiewicz' sind ihrer nationalen Herkunft nach nicht nur Polen, sondern auch Vertreter aller möglichen europäischen und außereuropäischen Nationen, wie z.B. Abessinier, Amerikaner, Brasilianer, Chinesen, Deutsche, Engländer, Franzosen, Holländer, Japaner, Juden, Malaien, Papua, Rumänen, Russen, Samoaner, Ungarn. Sie gehören verschiedenen Gesellschaftsschichten an, von den untersten bis zu den höchsten, und üben verschiedene Berufe aus. Wir finden unter ihnen zunächst Repräsentanten der Halb- und Unterwelt, wie z.B. Prostituierte, Zuhälter, Verbrecher, Spitzel, Spione, dann einfache Menschen aus dem Volk, Totengräber, Diener, Handwerker, Arbeiter und Bauern. Hinzu kommen Bürger, unter ihnen allerlei Beamte, Militärs, Polizisten, Ärzte, Wissenschaftler, Wucherer, Unternehmer, Künstler, vor allem Schauspieler, Musiker, Maler und Dichter. Ferner treten auch Edelleute und Aristokraten auf, die Gouverneure, Botschafter, Herrscher und kirchliche Würdenträger sind. Schließlich sind unter den Helden die oben erwähnten Figuren aus der deutschen und weitere aus der englischen und polnischen Literatur sowie Sondergestalten, wie z.B. Ungeheuer, Geister und Verstorbenen, auch eine Chinesische Mumie¹.

Auch der Schauplatz der Handlungen, ist mit Ausnahme gewisser Stücke, wie z.B. *Im kleinen Landhaus* (1921), nicht an polnische Verhältnisse gebunden. Die Handlung einiger Werke, wie z.B. *Mister Price* (1920), *Die Metaphysik des zweiköpfigen Kalbes* und teilweise des Dramas *Tumor Hirnowitsch*, spielt in den Tropen; andere, wie *Die Beelzebub-Sonate*, in Europa, genauer gesagt in Ungarn. Die Handlung vieler Stücke ist nur mit bestimmten Räumen, Gebäuden, Plätzen und Straßen verbunden, so daß das Bühnengeschehen in jedes Land verlegt werden könnte. Die multinationale Herkunft der Helden, die breite Skala der Berufe, und die Eigenart der Handlungsorte zeugen von den Bemühungen des Dramatikers, seinen Werken einen allgemeinen, überzeitlichen Charakter zu verleihen. Mit diesen so einfachen Mitteln versucht Witkiewicz, die polnische Literatur aus der Sackgasse nationaler Provinzialität hinauszuführen. Im 19. Jahrhundert und auch später hat diese Literatur mit einer gehörigen Dosis Sentimentalität, Pathos und Patriotismus vorwiegend eine einzige Erfahrung ausgewertet, Polens Untergang und die daraus resultierende Problematik, wie z.B. das Martyrium des polnischen Volkes und seinen Unabhängigkeitskampf. Bezeichnenderweise findet sich davon in Witkiewicz' Dramen kaum eine Spur. Dafür tritt er polemisch gegen die beiden großen Dichterschulen der polnischen Literatur des 19. und zum Anfang des 20. Jahrhunderts auf, die Träger der erwähnten Literaturauffassung sind: gegen die Romantik und die Moderne (*Młoda Polska* – Junges Polen). Ausdruck dessen ist die Tragödie *Janulka, Tochter des Fizdejko* (1923). Es gibt gewisse Anzeichen, wie z.B. Litauen als Schauplatz der Handlung und die Gestalt des Hochmeisters der Neu-Ordensritter, des

¹ Mit großen Anfangsbuchstaben werden all die Termini und Begriffe geschrieben, die Witkiewicz groß geschrieben hat.

Gottfried Reichsgraf von und zu Berchtoldingen, (neben der ironischen Verzerrung der Gestalt Götzens aus Goethes Sturm-und-Drang-Drama), für eine Parodie auf die Literatur der polnischen Romantik. Parodiert wird vor allem *Konrad Wallenrod* (1828) von Adam Mickiewicz (1798-1855). Andere Eigentümlichkeiten des Inhalts, wie z.B. die Ehe der Titelheldin des Stückes mit einem der Ungeheuer, zeugen von einer Parodie auf das polnische patriotische Drama der Moderne, wie es vor allem der Maler und Dichter Stanislaw Wyspiański (1869-1907), im Anschluß an die Tradition der Romantik, u.a. mit *Wesele* (*Die Hochzeit*, 1901) gestaltet hat. Auch in zwei anderen Dramen, der *Beelzebub-Sonate* und den *Schustern*, parodiert Witkiewicz das erwähnte Werk von Wyspiański. Dabei wendet er sich u.a. gegen die für die polnische Moderne charakteristische neuromantische Schwärmerei für den Bauern und die Volkskultur. Gegen das zweite neuromantische Drama deselben Dichters, *Wyzwolenie* (*Befreiung*, 1903), polemisiert Witkiewicz in seinem Stück *Neue Befreiung*, in dem er die Befreiungsproblematik mit der Künstlerproblematik verbindet.

Witkiewicz' Kritik an der polnischen Moderne wird mit der Polemik gegen deren neuromantische Ausrichtung nicht erschöpft. Der Dramatiker widersetzt sich auch entgegengesetzten Tendenzen in der polnischen Moderne, vor allem der Dekadenz, deren Anhänger die romantisch-patriotische Tradition der polnischen Literatur abgelehnt haben. Entscheidend ist dabei nicht die Gestalt des dekadenten Künstlers (wie des Dichters Plafodor Mimecki in den *Pragmatikern* und des Malers Plasmonchen Blödestaug im *Namenlosen Werk*) oder der dämonischen Verführerin, der Femme fatale der Moderne (wie Anastasja Nibek aus *Im kleinen Landhaus* und Serafombyx in der *Unabhängigkeit der Dreiecke*), die nach dem Vorbild von Wedekinds Lulu, allerdings sehr abweichend stilisiert wird, sondern die ausgesprochen negative Einstellung des Dramatikers zum Phänomen der Dekadenz, insbesondere zur Auffassung der freien Kunst und reinen Dichtung mit dem dazu gehörenden l'art pour l'art-Standpunkt. Wie die Stücke *Neue Befreiung* und *Der Tintenfisch oder Die hyrkanische Weltanschauung* (1922) belegen, sah Witkiewicz die Dekadenz als kunstprogrammatischen Betrug an, den er nicht akzeptierte. Seine unnachgiebige Haltung in diesem Punkt steht deshalb der Heinrich Manns in der berühmten Künstlernovelle *Pippo Spano* (1905) sehr nahe.

Die Ablehnung der Moderne und andere Merkmale der Dramatik von Witkiewicz, wie z.B. das oben erwähnte Programm, eine nichtrealistische Literatur zu schreiben, weisen den Dichter als Expressionisten aus. Der 1885 in Warschau geborene Dramatiker ist ein Zeitgenosse deutscher Expressionisten, die auch zwischen 1880 und 1890 geboren werden. Er hat mit ihnen drei wesentliche gemeinsame Erlebnisse, die sich auf ihr literarisches Schaffen ausgewirkt haben. Es ist zunächst das Erlebnis der inneren Krise vor dem 1. Weltkrieg, die aktive Teilnahme an diesem Krieg, allerdings auf russischer Seite, und dann das Erlebnis der russischen Revolution. Aus diesen Erlebnissen erklärt sich dann auch, daß seine Dramatik einerseits antibürgerlich, andererseits antikommunistisch ausgerichtet ist. In beiden Fällen aber kommt es darauf an, durch eine bewußte Deformation der Wirklichkeit

etwas Wesentliches über die Situation des Individuums, der Gesellschaft und der Menschheit zu sagen. Auch in diesem Sinne ist Witkiewicz' Dramatik eine expressionistische Ausdruckskunst. Wie viele Expressionisten lehnt er eine doppelte Moral ab. Zum Beispiel zeigt der Dichter im Drama *Die Mutter*, wie die Titelheldin und ihr Sohn sich eine verlogene Welt schaffen und darin leben. Infolgedessen wird die Mutter blind und Leon zum Ende des Stückes völlig isoliert. Witkiewicz protestiert auch auf expressionistische Art in der *Beelzebub-Sonate*, einem seiner wichtigsten Stücke, gegen die Selbstzufriedenheit des im Wohlstand lebenden Bürgertums. Er will, wie er sagt, den Schlaf der im sozialen Wohlstand schlummernden Menschheit (...) stören" (Witkiewicz, 1985, Bd. 5, S. 482).

Zugleich macht Witkiewicz in der *Metaphysik des zweiköpfigen Kalbes* auf psychische Abnormitäten und deren Ausdrucksformen im Handeln des modernen Menschen aufmerksam. In diesem Zusammenhang erhält das für den Dramatiker typische Motiv der Unersättlichkeit des Individuums, die auch die Form einer ungehemmten sexuellen Lebensgier annehmen kann, besondere Bedeutung². Dasselbe Motiv kommt auch in Witkiewicz' Romanen vor. Trotzdem ist für den Dichter die Grenze zwischen Norm und Krankheit fließend. Zum Beispiel läßt die Komödie *Narr und Nonne* (1923) durchaus den Schluß zu, daß die Gesunden in der modernen Gesellschaft der Freiheit beraubt werden, während sich die Geisteskranken der Freiheit erfreuen dürfen. Eine pessimistische Diagnose scheint der Titel des Stückes *Narr und Nonne oder Es gibt nichts Schlechtes zu bestätigen, das nicht ein noch schlimmeres Ende nähme* (Witkiewicz, 1965, S. 74).

Doch die größte Gefahr für den Menschen und die Menschheit geht vom Menschen selbst aus, genauer gesagt von seiner tierischen Natur oder seinem tierischen Wesen. Witkiewicz warnt in solchen dramatischen Werken, wie *Nixen und Hexen* und *Janulka, Tochter des Fizdejko* vor der Freisetzung des Tieres im Menschen und sogar vor der allgemeinen Tierwerdung der Welt.

Er ist sich auch einer Reihe von Gefahren bewußt, die sich für das Individuum, die Gesellschaft und die Menschheit aus dem gegenwärtigen Zustand und dem zukünftigen Trend der Zivilisation ergeben. Bereits 1920 richtet Witkiewicz im Stück *Tumor Hirn-witsch*, zwar in einer grotesk-komischen Form, doch aber ihrem Wesen nach eine sehr ernste Warnung an die Adresse der Wissenschaftler. Er will sie auf die Krankheit aufmerksam machen, die er als Superwissenschaftlichkeit bezeichnet. Der Titelheld, ein genialer Mathematiker und Physiker, leidet an ihr. Gleich einem Hirntumor beim Menschen nagt sie an der Kultur des demokratischen Westens und zerstört den Rest der gesunden Natur in der Welt; der Natur, die im Stück die Eingeborenen auf der Insel Timor verkörpern. Andere Gefahren hängen mit der politischen und sozialen Entwicklung der Welt zusammen, insbesondere mit

² Vgl. beispielsweise *Mister Price*, *Jene*, *Die Unabhängigkeit der Dreiecke*.

der Vergesellschaftung des Menschens einerseits und den revolutionären Prozessen andererseits, die die Existenz der, wie der Dichter sagt, „faden Demokratie“ (Witkiewicz, 1985, Bd. 5, S. 388) im Westen bedrohen. Der Ausdruck der Vergesellschaftung ist für Witkiewicz die Automatisierung und die Mechanisierung des Lebens und der Gesellschaft, die, wie er im Drama *Jene* suggeriert, mit der Kunst und der künstlerischen Individualität kollidieren. Die Automatisierung und Mechanisierung des Lebens ist gleichbedeutend mit dem Ende der Kunst. Gerade Kommunisten als skrupel- und gefühllose Menschen, deren Ideal der Automat ist, leiten in den *Schustern* den genannten Prozeß der Mechanisierung ein. Es ist klar, daß es in der postrevolutionären Gesellschaft keinen Platz für den Künstler mehr gibt. Im *Namenlosen Werk* sagt der Dramatiker eindeutig, daß die Zielsetzung der Sozialistischen Oktoberrevolution mit der Existenz der Kunst unvereinbar ist. Der Staat des Gesindels und des Mythos von viehischer Untätigkeit (Vgl. Witkiewicz, 1985, Bd. 5, S. 122), der Staat, der das Paradies der Faulenzer auf Erden sein soll (Vgl. Witkiewicz, 1985, Bd. 5, S. 120), wird kein Individuum dulden, das eine Persönlichkeit hat. Nur lebensfrohe Alte und Juden haben, wie das aus der Tragödie *Das Wasserhuhn* hervorgeht, eine Chance auf Karriere in der postrevolutionären Zeit.

Witkiewicz nahm seine kritische Bewertung der Revolution sehr ernst. Bei dem sowjetischen Einmarsch in Polen wählte er am 18.9.1939 den Freitod. Aus der *Beelzebub-Sonate* wissen wir, daß der Dichter all die „Verbrechen im Namen der Arbeiterklasse“ (Witkiewicz, 1985, Bd. 5, S. 482) nicht akzeptierte. Ebenso war er nicht geneigt, den für den Kommunismus charakteristischen Kult sinnloser Arbeit gutzuheißen, den er in den *Schustern* als „Arbeit an und für sich“ (Witkiewicz, 1985, Bd. 5, S. 532; im Original deutsch) verhöhte. Letzten Endes konnten für den Dramatiker, wie sein Stück *Verrückte Lokomotive* belegt, die von Marx postulierten Revolutionen keine „Lokomotiven der Geschichte“ (Marx, Engels, 1974, Bd. 2, S. 98) sein. Er lehnte sie als kunstfeindlich, d.h. zerstörerisch und und unschöpferisch, ab.

Der expressionistische Charakter der Stücke von Witkiewicz entscheidet über eine gewisse Affinität seiner Dramatik zum epischen Theater Bertolt Brechts, der bekannterweise ursprünglich Expressionist war. So lehnen beide, der expressionistischen Tradition entsprechend, das Illusionstheater ab und verwenden deshalb beim Schaffen der künstlichen Theaterwelt Verfremdungseffekte. Die Leiche der Titelheldin ist z.B. in Witkiewicz' Stück *Die Mutter* eine Kleiderpuppe. Der polnische Dramatiker versucht auch, diesmal aber im Einklang mit dem Programm der „Neuen Sachlichkeit“, epische Strukturen auf das Theater anzuwenden. Das beste Beispiel dafür ist die Benutzung von Filmprojektionen in der *Verrückten Lokomotive* (vgl. Witkiewicz, 1985, Bd. 5, S. 283) und die Übertragung auf das Theaterstück einiger Elemente, die für die Epik des Expressionismus typisch sind, wie z.B. der Grotteske. Doch die Zielsetzung ist bei beiden Dichtern eine andere. Im Gegensatz zu Brecht hat Witkiewicz die Episierung des Theaters nie verabsolutiert, Verfremdungseffekte

waren ihm nur eines der Mittel, die Illusion des Theaters zu zerstören. Er war auch von der Didaktik des Brechtschen epischen Theaters und der Werbung für den Kommunismus sehr weit entfernt. An der politischen Propaganda lag ihm nichts. Er bildete auch im Gegensatz zu Brecht keine Schule. Dafür aber hatte er mit dem deutschen Dichter das Interesse für Theaterexperimente gemeinsam. Und gerade darauf beruht die Größe von Witkiewicz, der wie jeder bedeutende Dramatiker ein Experimentator war. Wie die Stücke *Die Metaphysik des zweiköpfigen Kalbes*, *Der Tintenfisch* oder *Die hyrkanische Weltanschauung* wie auch *Janulka*, *Tochter des Fizdejko* belegen, experimentierte er, wohl unter englischem Einfluß, mit dem puren Unsinn (pure nonsense). Die Grundlage dieser und anderer Versuche war Witkiewicz' Theorie der Reinen Form³, die ihm formale Experimente mit der Komposition seiner Dramen ermöglichten und dadurch seinen Theaterstücken neue Gestaltungsperspektiven öffnete. Dabei ging es ihm darum, daß er völlig ungehindert, d.h. unabhängig vom logischen und lebenspraktischen Sinn, die auf der Bühne dargestellte Welt deformieren konnte. So sah Witkiewicz die Form, die ihm mit der Komposition oder der Konstruktion gleichbedeutend war, als das Wesen des Dramas. In diesem Zusammenhang nur eine Randbemerkung: Die gleiche Wertschätzung der Form zeichnet die Einstellung des Künstlers zur Malerei aus. Auch ihre Grundlage war die Theorie der Reinen Form. Die Anwendung dieser Theorie in der Dramatik mußte zur Dominanz der Form über den Inhalt führen. In extremen Fällen, wie z.B. im Fall der Nonsense Verse im *Tumor Hirnowitsch* (Vgl. Witkiewicz, 1985, Bd. 4, S.234ff., 246f., 255, 261) haben wir es mit mehr oder weniger geschickt zusammengestellten Reimereien zu tun, in denen nicht der Sinn, sondern Wortspiele und Assoziationen zählen.

Das Primat der Form kann auch eine totale Verwirrung bewirken, die z.B. in der Tragödie *Janulka*, *Tochter des Fizdejko* herrscht. Traum und Wirklichkeit, Dichtung und Wahrheit, Geschichtliches aus verschiedener Zeit, Gutes und Böses, echte und falsche Gefühle, vorgetäushtes und wirkliches Handeln werden miteinander vermischt und setzen sich deshalb vor unseren Augen zu einer surrealistischen Welt oder Vision zusammen. Dem in der Tradition des Aristotelischen Theaters erzogenen Zuschauer fällt es schwer, die einzelnen Schichten des Dramas voneinander zu unterscheiden. Dadurch wird auch er verwirrt. Und die Verwirrung des Zuschauers, insbesondere des bornierten Kleinbürgers, der an leichte Unterhaltungskost gewöhnt ist, ist das Minimum, das der Dichter anstrebt. Er weiß von der beschränkten Wirkung des Theaters, und deshalb will er zumindest dem geistig begrenzten Publikum den Kopf verdrehen, es verunsichern und verärgern.

³ Vgl. S.I. Witkiewicz: *Czysta Forma w teatrze*; Wybór, wstęp i noty J. Degler, Warszawa 1986. Der wesentliche Teil der Theorie des Dramatikers wurde ins Deutsche übersetzt und erschien als *Einführung in die Theorie der Reinen Form des Theaters* (1920) in: S.I. Witkiewicz: *Verrückte Lokomotive. Ein Lesebuch*; hrsg. v. A. Wirth, Frankfurt am Main 1985, S. 43ff.

Doch der intelligente und aufmerksame Zuschauer wird sich zu helfen wissen, zumal ihn der Dramatiker nicht ganz im Stich läßt. Er baut ihm goldene Brücken, indem er ihm z.B. gleichsam beiläufig die These seines Stückes mitteilt. In der Komödie *Nixen und Hexen oder Die grüne Pille* lautet sie: „Der Mensch ist ein sich selbst betrugendes Tier“ (Witkiewicz, 1985, Bd. 5, S. 170; im Original deutsch). Aus ähnlichen Gründen setzt Witkiewicz seiner Experimentierlust Grenzen. So haben merkwürdigerweise alle seine Stücke eine deutlich erkennbare und kontinuierliche Handlung, die sich nicht nur nacherzählen, sondern auch interpretieren läßt, denn um diese Handlung herum wird die vom Dramatiker bewußt deformierte, surrealistische, d.h. auch künstliche Welt der Phantasie aufgebaut. Dabei wird der intelligente Zuschauer auf verschiedene Weise daran erinnert, daß er im Theater ist. Witkiewicz wiederholt z.B. sehr oft in seinen Stücken schlagwortartig: „Alles ist Illusion“ (Witkiewicz, 1985, Bd. 4, S. 165 und 456), „Alles ist blauer Dunst“ (Witkiewicz, 1985, Bd. 4, S. 358) oder „Das alles ist ein ein einziger großer Humbug“ (Witkiewicz, 1985, Bd. 5, S. 424; beide Zitate im Original deutsch). Und diese Feststellungen gelten sowohl für die Form als auch für den Inhalt und den Gehalt, für das Ganze seiner Dramen. Mit anderen Worten: Die Illusion wird von Witkiewicz einerseits geschaffen, andererseits zerstört. Dieses Miteinander von Aufbauen und Zerstören ist das beste Zeugnis der Kreativität des polnischen Dramatikers. Noch mehr: Der Prozeß, die künstliche Welt der Täuschung, des Scheins zu schaffen und sie zugleich aufzuheben, entscheidet nicht nur über die hohe Qualität von Witkiewicz' Stücken, sondern ist auch wesensbestimmend für sie. Diesen Prozeß zu erfassen heißt, die Eigenart dieser Dramatik zu verstehen, ihr Rätsel zu entschlüsseln, das den denkenden Zuschauer ins Theater lockt, den Regisseur zur Aufführung von Witkiewicz' Werken reizt, den scharfsinnigen Leser zur Lektüre anregt und den Kommentator zur Interpretation herausfordert.

LITERATUR

Marx K., Engels F.: *Ausgewählte Werke in sechs Bänden*; Berlin 1974, Bd. 2.

Witkiewicz St.I.: *Das Wasserhuhn, Narr und Nonne*; Frankfurt am Main 1965.

Witkiewicz St.I.: *Dziela wybrane*; Warszawa 1985 (Bd. 4 und 5).