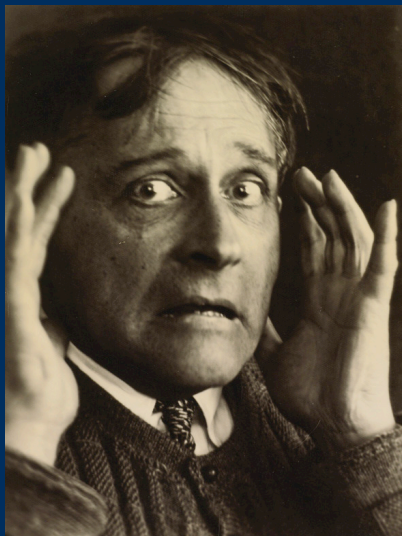

ARBEITEN UND TEXTE ZUR SLAVISTIK



Witkacy:
Theoretische Schriften zum Theater
übersetzt, herausgegeben und mit einem
Vorwort von Karlheinz Schuster

T Frank & Timme

Verlag für wissenschaftliche Literatur

Witkacy
Theoretische Schriften zum Theater

Arbeiten und Texte zur Slavistik, Band 101
Begründet von Wolfgang Kasack
Herausgegeben von Frank Göbler und Rainer Goldt

Witkacy

Theoretische Schriften zum Theater

übersetzt, herausgegeben und mit einem Vorwort
von Karlheinz Schuster

FFrank & Timme
Verlag für wissenschaftliche Literatur

Umschlagabbildung: *Selbstportrait*. Stanisław Ignacy Witkiewicz

Der Nachdruck der polnischen Originaltexte erfolgt nach der Ausgabe:
Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Dziela zebrane*, Warszawa 1992ff. mit freundlicher
Genehmigung des Verlages Państwowy Instytut Wydawniczy.

ISBN 978-3-7329-0482-2

ISBN (E-Book) 978-3-7329-9518-9

ISSN 0173-2307

© Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur
Berlin 2018. Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechts-
gesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in
elektronischen Systemen.

Herstellung durch Frank & Timme GmbH,
Wittelsbacherstraße 27a, 10707 Berlin.

Printed in Germany.

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

www.frank-timme.de

INHALT

VORBEMERKUNG	7
---------------------------	---

I

TEATR DAS THEATER

Poświęcone „teatralowi“ Dem „Theatral“ gewidmet	17
Przedmowa Vorwort	18
Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze Einführung in die Theorie der Reinen Form im Theater	22
I. Analogia z malarstwem II. Die Analogie mit der Malerei	22
II. Teatr II. Das Theater	66
Bliższe wyjaśnienia w kwestii Czystej Formy na scenie Nähere Erklärungen in der Frage der Reinen Form auf der Bühne.....	86
I. Teoria Czystej Formy w poezji I. Die Theorie der Reinen Form in der Dichtung	86
II. Bliższe określenie sztuki teatralnej w Czystej Formie II. Nähere Bestimmung von Theaterstücken in Reiner Form.....	134
III. Parę słów o roli aktora w sztuce teatralnej w Czystej Formie III. Einige Worte über die Rolle des Schauspielers in einem Theaterstück in Reiner Form	162
Parę słów w kwestii „tematów“ sztuk teatralnych Einige Worte in der Frage der „Themen“ von Theaterstücken	176

Kwestia języka w sztukach scenicznych w Czystej Formie	
Die Frage der Sprache in Bühnenstücken in Reiner Form	190
Odczyt o Czystej Formie w teatrze	
Vortrag über die Reine Form im Theater.....	210
Szkic do systemu pojęć dla krytyki formalnej w teatrze	
Skizze zu einem Begriffssystem für eine formale Kritik im Theater ...	256
Dodatkowe wyjaśnienia w kwestii gry aktorów	
w sztuce w Czystej Formie	
Zusätzliche Erklärungen in der Frage des Spiels der Schauspieler	
in einem Stück in Reiner Form	298
Parę słów o krytyce artystycznej u nas	
Einige Worte über die Kunstkritik bei uns	334

II

Parę słów w kwestii stosunku formy do „treści“	
Einige Worte in der Frage des Verhältnisses	
der Form zum „Inhalt“	366
Jeszcze parę słów w kwestii „fantastycznej psychologii“	
Noch einige Worte in der Frage der „fantastischen Psychologie“	386
O przyszłość teatru	
Über die Zukunft des Theaters.....	398
O artystycznej grze aktora	
Über das künstlerische Spiel des Schauspielers	420
Teatr przyszłości	
Das Theater der Zukunft	432
Czysta Forma w teatrze Wyspiańskiego	
Die Reine Form im Theater Wyspiańskis	446
O artystycznym teatrze	
Über das künstlerische Theater	458
O Czystej Formie	
Über die Reine Form.....	510
ANHANG	571

VORBEMERKUNG

Witkacys Theorie der Kunst im allgemeinen und des Theaters im besonderen ist Teil seiner Theorie der Reinen Form („Czysta Forma“). Eine besonders prägnante Definition dieses Zentralbegriffs findet sich in dem in die vorliegende Sammlung aufgenommenen Aufsatz gleichen Titels: Die „durch sich selbst wirkende Form, die ein ästhetisches Wohlgefallen hervorruft, nenne ich Reine Form.“ Es ist dies „keine des Inhaltes beraubte Form, weil kein lebendes Geschöpf so etwas erschaffen kann, sondern eine solche, in der die lebensweltlichen Bestandteile ein zweitrangiges Element darstellen.“* Das ausgelöste Wohlgefallen und seine Herkunft wird dabei immer Geheimnis sein und bleiben und nie durch eine Theorie zu ergründen sein: „Der Begriff der Schönheit impliziert den Begriff des Wohlgefallens. Wohlgefallen oder Missfallen ist etwas unmittelbar Gegebenes; es lässt sich konstatieren, aber nicht begründen.“**

Kennzeichen von Kunstwerken in Reiner Form ist also eine mehr oder weniger ausgeprägte Ablösung von der sog. Realität; man könnte auch vom Eigenwert des Schöpferischen sprechen. Versuche, „in künstlerischer Art und Weise“ die Realität bloß abzubilden – gerade Malerei und Theater verleiten hierzu – oder einfach im Rahmen der Realität schöpferisch tätig zu werden, also etwas abzubilden oder darzustellen, was es so zwar nicht gibt, aber geben könnte, schränkt das Schöpferische ein.

Umgekehrt soll es in der Kunst auch nicht um eine gezielte Negierung der Verhältnisse in der Realität gehen. Gerade wenn man die Realität „gegen den Strich bürstet“ wird der Blick auf die Realität als Maßstab dieser Verleugnung gelenkt. Diese „Realisten *à rebours*“***, langweilen sich, weil die Schauspieler keine abstrakten Dreiecke sind oder sie nicht unter den Augen

* „Taką, samą przez się działającą formę, wywołującą estetyczne zadowolenie, nazywam Czystą Formą. Nie jest to więc forma pozbawiona treści, bo takiej żaden żywy stwór stworzyć nie potrafi, tylko ta, w której życiowe składniki stanowią element drugorzędny.“

** „Pojęcie Piękna implikuje pojęcie podobania się. Podobanie się lub niepodobanie się jest czymś bezpośrednio danym, dającym się opisać, ale nie uzasadnić.“

*** „...realiści *à rebours*.“

der Zuschauer Gürteltiere auffressen und sich nicht wie Korkenzieher in Stahlplatten hineindrehen.“* Derartige Experimente sollte man den Dadaisten überlassen, die sich in ihrer Ablehnung der Realität dieser Realität wiederum aufs engste ausliefern – ihr jedenfalls nie entgehen: „Selbst die Dadaisten, die partout auf einer Tangente aus dem Orbit fortfliegen wollen, erschaffen trotz des programmatischen Unsinn eine Form und nur eine Form, solange sie artikulierte Wörter verwenden.“** Schon in der bloßen Verwendung einer natürlichen Sprache bleiben sie auf die die Kunst transzendierende „Realität“ bezogen.

Man hat es in der Kunst gewissermaßen mit „möglichen Welten“ im Sinne Leibniz' zu tun. Es ist kein Zufall, dass der Name „Leibniz“ auch in Witkacys Theaterstücken immer wieder fällt – sofern in der Bühnenwelt die historische, bühnenjenseitige Person Gottfried Wilhelm Leibniz gemeint ist. (Gerade an solchen Beispielen lässt sich das Verhältnis der bühnenimmanenten zur bühnentranszendenten Welt schön erhellen: Ein Stück wird noch längst nicht dadurch „lebensweltlich verunreinigt“, dass in ihm die Namen historischer Personen genannt werden. Wie sollten diese sich – als historische, reale Figuren wohlgermerkt – schließlich in die Bühnenwelt verirrt haben? Die Bühnenwelt kann keine Nische der Realität sein. Der Bühnen-„Leibniz“, der Bühnen-„Einstein“ ist ein der Bühne eigener Leibniz oder Einstein. Der Zuschauer (und natürlich der Autor) stellt die Beziehung zu der realen Person her. Die Bühnenbewohner haben von ihr noch nie gehört und können es auch gar nicht – weil sie eben nicht in der „Realität“ leben.)

Die „möglichen Welten“ sind es, die das Wesen der Kunst kennzeichnen und sie von der Welt des Ingenieurs, des Politikers, des Technokraten unterscheiden. Es sind diese „möglichen Welten“ Räume freien Schaffens – von denen einer eben zufälligerweise die „Realität“ ist, die nicht wahrscheinlicher oder unwahrscheinlicher ist als alle anderen – es sei denn, man nehme mit Leibniz an, es habe doch insofern eine Entscheidung zugunsten der besten der möglichen Welten (seitens Gott) stattfinden müssen. Gut. Dann steht

* „...nudzą się, ponieważ aktorzy nie są abstrakcyjnymi trójkątami albo nie zjadają w oczach widzów pancerników i nie wkręcają się w stalowe płyty jak korkociągi.“

** „Nawet dadaści, chcący absolutnie wylecieć po stycznej z orbity, tworzą formę, i tylko formę, mimo programowej bezsensowności, dopóki operują wyrazami artykułowymi.“

es aber sicher dem Dramatiker zu, auch der zweit- oder drittbesten Welt eine gewisse Realität (wenn auch nur auf der Bühne) zu verleihen.

Die Eigenständigkeit der Kunst ist am leichtesten zu realisieren in Musik und Malerei, den „reinen Künsten“, die eigene, einheitliche Elemente besitzen,* Töne und Farben. Die Musik ist aus sich heraus in ihrer reinen Tonwelt „realitätsfrei“; allerdings kann sie – auch in ihrer unsentimentalsten Form (Witkacy nennt hier gerne Beethoven und Haydn) als Mittel zu bis ins Innerste dringenden Gefühlsäußerungen des Publikums – also zu sehr realen Zwecken – missbraucht werden; verhindern lässt sich das nicht. In der Malerei sieht Witkacy den plumpen Realismus überwunden; der Kubismus – Witkacy erwähnt, neben anderen, immer wieder Picasso – hat hier wesentliches geleistet, eine innerbildliche Eigenwertigkeit erschaffen. Eine aus unterschiedlichen Farbflächen gebildete Frau ist kein Abbild einer realen Frau, ist auch nicht die bewusste Verzerrung einer realen Frau, ist erst recht kein Aufstand gegen die Realität („So sieht doch keine Frau aus!“), sondern eine bildimmanente Anordnung von Flächen, die darstellen mag, was sie will – jedenfalls nichts Außerbildliches.

Eine derartige Verzerrung ist aber nicht unbedingt erforderlich zur Erreichung der Reinen Form in der Malerei. Wie gesagt, das Werk – in welcher Kunstgattung auch immer – muss nicht zwingend „unrealistisch“ sein, es darf nur nicht zwingend realistisch sein; entscheidend ist, dass es seine innere Logik besitzt. „Wenn man [...] auf die Werke früherer Meister der Malerei und des Theaters blickt, ist zu sehen, dass sie die Reine Form mit dem völligen Fehlen blendender Deformation und Sinnlosigkeit maximal verbinden konnten.“** Deformation und „Perversion“ sind nicht notwendigerweise erforderlich, um das Konzept der Reinen Form umzusetzen. Die Alten waren durchaus in der Lage, ohne allzu große Verzerrungen, im Rahmen halbwegs „realistischer“ Darstellungen eine Reine Form zu realisieren. Das Leben der Heutigen jedoch ist zu fiebrig; es bedarf der Perversion.

* „...weil das Theater eine zusammengesetzte Kunst ist, die keine eigenen, einheitlichen Elemente besitzt, anders als die reinen Künste: Malerei und Musik.“ [...] dlatego, że teatr jest sztuką złożoną, nie mającą swoistych, jednorodnych elementów, jak sztuki czyste: malarstwo i muzyka.“]

** „Jeśli [...] spojrzysz się na dzieła dawnych mistrzów malarstwa i teatru, widać, że umieli oni połączyć maksymalnie Czystą Formę z zupełnym brakiem rażących deformacji i bezsensów.“

Im Theater (wie nebenbei bemerkt auch in der Dichtung) jedoch ist das Konzept der Reinen Form wesentlich schwerer umzusetzen, und zwar allein schon aufgrund des verfügbaren zu formenden Materials: Musik und Malerei sind Kunstformen, die jeweils mit einer einzigen sinnlichen Schicht hantieren: die Musik mit Tönen, die Malerei mit Farben. Anders sieht es in der Bühnenkunst aus. Hier laufen mehrere sinnliche Schichten zusammen; der „Realitätsbezug“ ist von vorneherein unaufhebbar mitgegeben, sofern wir es mit Wortbedeutungen (vor dem Hintergrund einer realen Welt, in der es diese verwendete Sprache an sich gibt und sich die Bedeutungen eben auf lebensweltliche Inhalte, Gegenstände richten) und vor allem mit Handlungen zu tun haben, d.h. mit vor dem Hintergrund von Bedeutung und Sinn ablaufenden Aktionen *von Menschen*. Das Menschsein des Schauspielers wie auch der Figuren auf der Bühne ist unaufhebbar.

Insofern ist das Theater von vorneherein lebensweltlich „verunreinigt“; eine Reine Form auf der Bühne wird letztendlich nicht absolut erreichbar sein – dient aber als Wegweiser. Witkacy sieht in seinen eigenen Stücken noch ein Zuviel an lebensweltlicher Wirklichkeit – abgesehen davon, dass ein unfähiger oder böswilliger Regisseur noch aus der reinsten Form eine lebensweltliche Scheußlichkeit machen kann. In der Tat ist der lebensweltliche Anteil in Witkacys überlieferten Stücken stark schwankend. „Mister Price“ vom Anfang der Zwanzigerjahre ähnelt doch eher (der Parodie) einer britischen Salonkomödie – während das völlig groteske Operettenlibretto „Panna Tutli-Putli“ („Fräulein Tutli-Putli“) aus dem Jahr 1920 einem Stück in Reiner Form schon sehr nahe kommt – was Witkacy zu der selbstironischen Stückuntertitelung „w czystawej formie“ (frei: „in fast reiner Form“) veranlasste.

Witkacy fordert nicht die Abschaffung aller anderen Formen des Theaters, verlangt erst recht nicht, nunmehr alle – auch die „alten“ Theaterstücke im Geiste der Reinen Form zu inszenieren (im Gegenteil: sie sollen ihr Eigenrecht bewahren); er verlangt nur eigene Bühnen, die zusätzlich zum üblichen Repertoire sich auf das Experiment der Reinen Form einlassen.

Witkacys theoretische Ausführungen sind nicht die eines „Mannes der Wissenschaft deutschen Stils“ (vgl. das Stück *Metafizyka dwugłowego cielęcia* [Die Metaphysik eines zweiköpfigen Kalbes]), sondern entstammen einer Künstlerseele, die selbst in diesem Bereich bzw. diesen Bereichen tätig

ist. Witkacy weiß, dass jede Theorie zuletzt versagen muss, weil sie das Wesen des durch die Kunst ausgelösten Wohlgefallens nicht zu erklären vermag und sie erst recht keine Rezepte angeben kann, wie es zu erlangen und zu bewirken sein könnte. Das unterscheidet den Praktiker Witkacy von einem Wissenschaftler, der das Werk auf dem Sezientisch zerlegt – und genau dadurch dessen Wesen verfehlt.

Mit dem vorliegenden Band theatertheoretischer Schriften wird in gewisser Weise die in den Jahren 2006ff. von Makarczyk und Schuster vorgenommene Übersetzung der Bühnenwerke Witkacys abgerundet; es erfolgt damit eine – nachträgliche – theoretische „Unterfütterung“ der zuvor übersetzten und zweisprachig herausgegebenen dramatischen Werke – ganz im Geiste Witkacys, der einer dramatischen Umsetzung einer *vorgängigen* Theorie skeptisch gegenüberstand. Die Auswahl umfasst Teile des Buches „Teatr“, einer Sammlung von Aufsätzen von Anfang 1919 bis August 1922 (Erstveröffentlichung als Sammlung im Jahr 1923) sowie weitere Aufsätze der Erstveröffentlichungsjahre 1921 bis 1931. Sämtliche Aufsätze finden sich im Original in den Bänden 9 und 10 der *Dziela zebrane*, hg. von Janusz Degler, Warschau 1995 und 2003.

Besonderer Dank gebührt Herrn Prof. Janusz Degler, Wrocław, dem Nestor der Witkacy-Forschung, für seine freundliche Empfehlung eines Kanons theoretischer Schriften – wie auch für seine jahrlange Unterstützung des Gemeinschaftswerkes der Dramenübersetzungen.

Nicht zu realisieren gewesen wäre das Werk ohne die Unterstützung meiner Ehefrau Ewa Makarczyk-Schuster, der ich für ihre Hilfe, insbesondere auch für ihr unermüdliches Lektorieren – und nicht zuletzt für ihre unerschütterliche Geduld danke.

Ihr widme ich dieses Buch.

Mainz am Rhein, im August 2015

Karlheinz Schuster

I

TEATR

WSTĘP DO TEORII CZYSTEJ FORMY W TEATRZE

O TWÓRCZOŚCI REŻYSERA I AKTORÓW

DOKUMENTY DO HISTORII WALKI O CZYSTĄ FORMĘ W TEA-
TRZE

DODATEK: O NASZYM FUTURYZMIE

[DAS THEATER]

[EINFÜHRUNG IN DIE THEORIE DER REINEN FORM IM THEATER

ÜBER DAS SCHAFFEN DES REGISSEURS UND DER SCHAUSPIELER

DOKUMENTE ZUR GESCHICHTE DES KAMPFES UM DIE REINE
FORM IM THEATER

ANHANG: ÜBER UNSEREN FUTURISMUS]

POŚWIĘCONE „TEATRAŁOWI“*

[DEM „THEATRAL“ GEWIDMET]*

„Alle Anfänge sind dunkel. Gerade dem Mathematiker, der in seiner ausgebildeten Wissenschaft in strenger und formaler Weise mit seinen Begriffen operiert, tut es not, von Zeit zu Zeit daran erinnert zu werden, dass die Ursprünge in dunklere Tiefen zurückweisen, als er mit seinen Methoden zu erfassen vermag. Jenseits alles Einzelwissens bleibt die Aufgabe zu begreifen. Trotz des entmutigenden Hin- und Herschwanken der Philosophie von System zu System können wir nicht darauf verzichten, wenn sich nicht Erkenntnis in ein sinnloses Chaos verwandeln soll.“

H. Weyl, Raum, Zeit, Materie¹

A cóż dopiero, jeśli mowa o innych dyscyplinach!

(Przyp. autora)

[Und was erst, wenn es sich um andere Disziplinen dreht!

(Anm. des Autors)]

„Everyone knows that to read an author simply in order to refute him is not the way to understand him.“²

B. Russell, Our Knowledge of the External World³

* Pojęcie „teatrału“ obejmuje wszystkich ludzi mających związek z artystyczną stroną teatru, a więc aktorów, reżyserów i dyrektorów obojej płci, byłych i obecnych, autorów dramatycznych i krytyków teatralnych, a nawet tę część publiczności, która chodzi do teatru w celu doznawania czysto artystycznych wrażeń.

[* Der Begriff „Theatral“ umfasst alle Menschen, die eine Verbindung mit der künstlerischen Seite des Theaters haben, also Schauspieler, Regisseure und Intendanten beiderlei Geschlechts, frühere und gegenwärtige, Dramenautoren und Theaterkritiker und sogar den Teil des Publikums, der mit dem Ziel ins Theater geht, künstlerische Eindrücke zu verspüren.]

PRZEDMOWA

Ponieważ moja teoria teatru, sformułowana w krótkich artykułach drukowanych w „Skamandrze“ i innych pismach, wywołała mnóstwo nieporozumień, postanowiłem zebrać wszystko, cokolwiek o teatrze pisałem, i dodawszy jeszcze pewne zasadnicze wyjaśnienia, wydać to w książce.

Zachowuję formę rozerwaną, nie ujmując wszystkiego w systematyczny wykład, a poszczególne części umieszczam w porządku chronologicznym. Nie unikam również powtarzania tych samych rzeczy na różne sposoby, ponieważ zauważyłem, że pewni ludzie, którzy opierali się pewnemu sformułowaniu, czytając te same myśli w innym ujęciu, zaczynali je rozumieć, a nawet uznawać.

Możliwym jest, że po pewnym czasie, kiedy zajdzie więcej „eksperymentów“ z moimi sztukami czy też dziełami innych autorów, znajdujących się ze mną na jednej linii, kiedy powstanie nowa generacja twórców i krytyków i kiedy publiczność więcej wykształci się estetycznie, książka ta pomoże komuś do sformułowania systematycznego teorii Czystej Formy w teatrze.

Na razie wobec ogólnego oporu uważam to za zbyt cenne.

Każdy prawie z występujących przeciwko mnie, nawet najskromniejszy wróg, znajdzie tu dla siebie pigułkę ku połknięciu i przetrwaniu.

Podobno niektórzy zarzucają mi zbyt dużą „agresywność“.

Ale proszę zrozumieć psychologię człowieka, który od dłuższego czasu, zajmując się pracą artystyczną i teorią sztuki, słyszy i czyta na ten temat same nieistotne rzeczy, a nawet zupełnie bzdury.

VORWORT

Da meine Theorie des Theaters, formuliert in kurzen Artikeln, die in „Skamander“⁴⁴ und anderen Schriften gedruckt wurden, eine Unmenge von Missverständnissen hervorrief, entschloss ich mich, alles zusammenzustellen, was ich je über das Theater geschrieben habe und – nach Hinzufügung gewisser grundlegender Erläuterungen – in Buchform herauszugeben.

Ich ziehe eine lockere Form vor, die nicht alles in einen systematischen Vortrag fasst, einige Teile aber stelle ich in chronologischer Ordnung dar.

Ich vermeide auch nicht, gleiche Sachverhalte auf unterschiedliche Weisen zu wiederholen, weil ich festgestellt habe, dass manche Menschen, die sich bestimmten Formulierungen widersetzt haben, die Gedanken zu verstehen und sogar zu akzeptieren begannen, wenn sie sie in einer anderen Fassung lasen.

Mag sein, dass nach einer gewissen Zeit, wenn es mehr „Experimente“ mit meinen Stücken oder auch mit den Werken anderer Autoren gibt, die sich mit mir auf einer Linie befinden, wenn eine neue Generation von Schöpfern und Kritikern entsteht und wenn das Publikum sich stärker ästhetisch bilden wird, dieses Buch irgendjemandem zu einer systematischen Formulierung einer Theorie der Reinen Form im Theater verhilft.

Vorerst halte ich dies angesichts des allgemeinen Widerstandes für unnötig.

Fast jeder, der gegen mich auftritt, selbst der geringste Feind, findet hier für sich eine Pille zum Schlucken und zum Verdauen.

Angeblich werfen mir manche unnötige „Aggressivität“ vor.

Aber ich bitte, die Psychologie eines Menschen zu verstehen, der, sich seit längerer Zeit mit künstlerischer Arbeit und der Theorie der Kunst beschäftigend, zu diesem Thema lauter Nebensächlichkeiten und sogar völligen Blödsinn hört und liest.

Nareszcie występuje do walki i spotyka się przeważnie z zupełnie pospolitym niezrozumieniem, a co gorsza, z nierzeczowym „chlastaniem“ jego prac i bezmyślnym „utrącaniem“.

Żadne tłumaczenie tego faktu zawiloscią mojego stylu nie jest wystarczające.

Nie uwalnia to przeciwników od dowodów.

A głośłowne wymyślenia dają tylko złe świadectwo tym, którzy używają tej metody.

Lepiej już zlekceważyć daną rzecz zupełnie i nie pisać nic.

Ktoś inny zrobił mi zarzut, że zbyt „głośno“ mówię o sobie.

O ile pisałbym czysto teoretyczny wykład, mógłbym siebie pominąć zupełnym milczeniem, ale w tej formie ujęcia zademonstrowanie pewnych rzeczy bez użycia siebie jako przykładu było niemożliwym.

Uważając, że zasadnicze nieporozumienia są wyjaśnione, a metody krytyków należycie oświetlone, oświadczam, że w przyszłości odpowiadać będę tylko na zarzuty rzeczowe, pomijając wszelkie „chlastania“ zupełnym milczeniem.

O ile książka ta jest zbyt osobista, to połowa przynajmniej winy spada na moich „wrogów“.

Oczywiście od wiary w siebie do megalomanii *il n'y a qu'un cheveu*.

Mam wrażenie jednak, że mimo prowokacji włoska tego jeszcze nie przekroczyłem.

13 II 1922 r. S.I.W.

Endlich tritt er zum Kampf an und trifft meist auf völlig gewöhnliches Unverständnis und (was noch schlimmer ist) auf unsachliches „Gefasel“ bezüglich seiner Arbeiten und auf stumpfsinniges „Verreißen“.

Diese Tatsache mit der Kompliziertheit meines Stiles zu erklären reicht nicht aus.

Es befreit meine Feinde nicht von Beweisen.

Und haltlose Erfindungen stellen nur denen ein schlechtes Zeugnis aus, die eine solche Methode benutzen.

Besser schon, das Vorliegende ganz zu missachten und gar nichts zu schreiben.

Ein anderer hat mir den Vorwurf gemacht, dass ich zu „laut“ von mir selber spreche.

Wenn ich einen rein theoretischen Vortrag geschrieben hätte, hätte ich mich selbst mit völligem Schweigen übergehen können, aber in dieser Form der Darstellung wäre es unmöglich, bestimmte Dinge zu demonstrieren, ohne von mir selbst als Beispiel Gebrauch zu machen.

Ich meine, dass die grundlegenden Missverständnisse geklärt und die Methoden der Kritiker ausreichend beleuchtet sind und halte fest, dass ich in Zukunft nur auf sachliche Vorwürfe antworten und jegliches „Gefasel“ mit völligem Stillschweigen übergehen werde.

Sofern dieses Buch allzu persönlich ist, prasselt wenigstens die Hälfte der Schuld daran auf meine „Feinde“.

Natürlich, vom Selbstvertrauen zur Megalomanie *il n'y a qu'un cheveu*.⁵

Ich habe jedoch den Eindruck, dass ich trotz der Provokation dieses Härchen noch nicht überschritten habe.

13.2.1922 S.I.W.

WSTĘP DO TEORII CZYSTEJ FORMY W TEATRZE

I. ANALOGIA Z MALARSTWEM

Nienawidząc współczesnego teatru we wszystkich jego odmianach i nie mając kompetencji w kwestiach teatralnych, nie mamy zamiaru podać tu jakiegś teorii opartej na fachowej znajomości rzeczy.

Chodzi nam jedynie o bardzo pobieżne naszkicowanie pewnej idei, co do której nie mając odpowiednich danych nie twierdzimy bynajmniej, że jest do urzeczywistnienia.

Gdyby istniały faktycznie dzieła, które by choć w przybliżeniu były wyrazem tej „teorii“, można by o niej mówić zupełnie inaczej.

Dzieł takich nie ma tymczasem, a nawet, jak to sami przyznajemy, wątpliwe jest, czy kiedykolwiek będą.

Żyjemy w czasach programowości: zanim spontanicznie powstanie kierunek jakiś w sztuce, można często obserwować teorię jego w stanie względnej doskonałości.

Teorie zaczynają tworzyć kierunki, a nie odwrotnie.

Zresztą w dawnych czasach nie było „kierunków“ w naszym znaczeniu, nie było różnych „izmów“, były potężne indywidualności i szkoły złożone z ich współpracowników.

Tak przynajmniej było w malarstwie.

Coraz większe przeintelektualizowanie procesów twórczych i naginanie bezpośrednich protuberancji do z góry powziętych zasad jest charakterystyczną cechą naszych czasów w sztuce.

Nie mamy zamiaru w ten sposób usprawiedliwiać naszej „teorii“.

Nie powstała ona programowo na tle ogólnej programowości dzisiejszej sztuki.

EINFÜHRUNG IN DIE THEORIE DER REINEN FORM IM THEATER

I. DIE ANALOGIE MIT DER MALEREI

Da wir das zeitgenössische Theater in allen seinen Abwandlungen verabscheuen und keinerlei Kompetenz in Fragen des Theaters besitzen, haben wir nicht die Absicht, hier irgendeine Theorie aufzustellen, die auf Fachwissen beruht.

Es geht uns ausschließlich um eine sehr oberflächliche Skizze einer bestimmten Idee, für die wir keine entsprechenden Beweise besitzen und von der wir keinesfalls behaupten, dass sie realisierbar ist.

Falls tatsächlich Werke existierten, die wenigstens ansatzweise Ausdruck dieser Theorie wären, ließe sich ganz anders über sie reden.

Solche Werke gibt es indessen bislang nicht und es ist – wie wir selber zugeben – sogar fraglich, ob sie irgendwann einmal existieren werden.

Wir leben in den Zeiten der Programmatik: bevor irgendeine Richtung in der Kunst spontan entsteht, kann man schon ihre Theorie in einem Zustand relativer Perfektion betrachten.

Die Theorien fangen an, die Richtungen zu erschaffen und nicht umgekehrt.

Übrigens gab es in früheren Zeiten keine „Richtungen“ in unserem Sinne, es gab nicht verschiedene „Ismen“, es gab gewaltige Individualitäten und Schulen, die aus deren Mitarbeitern bestanden.

So war es zumindest in der Malerei.

Die immer stärkere Überintellektualisierung der schöpferischen Prozesse und die Anpassung nahegelegener Protuberanzen an die vorab gefassten Grundsätze ist ein Charakteristikum unserer Zeiten in der Kunst.

Wir haben nicht die Absicht, unsere „Theorie“ auf diese Weise zu entschuldigen.

Sie ist nicht programmatisch vor dem Hintergrund der allgemeinen Programmatik der heutigen Kunst entstanden.

Są to tylko pewne luźne uwagi, nasuwające się przy odbieraniu wrażeń od dzisiejszego teatru lub też przy obserwacji dzisiejszych prób „odrodzenia“ sztuki teatralnej, na tle bardzo słabej wiedzy o tym, czym był teatr dawniejszy.

Było to nieraz udowodnione, że teatr powstał z religijnych misterii.

Cała sztuka ma źródło swe w metafizycznych uczuciach, podobnie jak religia, w dawnych czasach bezpośrednio z nią związana.

Tylko o ile malarstwo i muzyka, i poniekąd rzeźba, które to sztuki posiadają swoiste, proste elementy działania, stały się w pewnym sensie odrwane, tj. stały się Sztukami Czystymi, ile architektura upada coraz bardziej jako taka, służąc coraz mniej idealnym, a bardziej użytkowym celem, o tyle teatr, którego elementami są ludzie i ich działania, podobnie jak elementami malarstwa są kolory zamknięte w formy, a muzyki – dźwięki ujęte w rytmie, teatr musiał, przy postępującym zaniku uczuć metafizycznych, przejść w czyste odtworzenie życia.

Obrządek religijny, tracąc swoje znaczenie bezpośrednio, rodzi teatr jako drugorzędny produkt swego upadku.

O ile nam się zdaje, widać to dobrze na Grecji, w której po raz pierwszy powstaje oddzielony od misterii religijnych teatr; drugi raz – w czasach zaczynającego się rozkładu chrześcijaństwa w wieku XV, kiedy zaczyna powstawać teatr, początkowo opracowujący tylko tematy religijne, i którego rozwój, a raczej ciągły upadek, trwa aż do naszych czasów.

Teatr jest sztuką, która przez jakość swoich elementów, tj. przez to, że ma do czynienia z ludźmi i ich działaniami, powstaje, w swojej najczystszej formie, jedynie w miejscu spęknięcia i załamania danego kultu i mając w istocie swojej element rozkładu, z założenia swego jest jakby w ciągłym, postępującym upadku.

Es sind dies nur gewisse lockere Bemerkungen, die sich aufdrängen, wenn man einen Eindruck vom heutigen Theater empfängt oder auch heutige Versuche der „Wiedergeburt“ der Theaterkunst betrachtet, und zwar vor dem Hintergrund einer sehr schwachen Kenntnis davon, wie das Theater früher war.

Es wurde mehrfach nachgewiesen, dass das Theater aus religiösen Mysterien entstanden ist.

Die ganze Kunst hat ihre Quelle in metaphysischen Gefühlen, ähnlich wie die Religion, die in früheren Zeiten unmittelbar mit ihr verbunden war.

Nur insoweit die Malerei und die Musik und gewissermaßen auch die Bildhauerei – Künste, die über ihnen eigentümliche, einfache Wirkungselemente verfügen –, in gewissem Sinne losgelöst, d.h. Reine Künste wurden, insoweit die Architektur als solche immer mehr in sich zusammenfällt und immer weniger idealen, dafür umso mehr praktischen Zielen dient, insoweit das Theater, dessen Elemente Menschen und deren Handlungen sind, ähnlich wie die Elemente der Malerei in Formen eingeschlossene Farben und die der Musik – in Rhythmen gefasste Töne sind, musste das Theater bei fortschreitendem Schwund der metaphysischen Gefühle dazu übergehen, ein reines Abbild des Lebens zu werden.

Der religiöse Ritus, der seine unmittelbare Bedeutung verloren hat, gebiert das Theater als Nebenprodukt seines Untergangs.

Soweit wir sehen, ist das gut an Griechenland zu beobachten, wo das Theater zum ersten Mal losgelöst von religiösen Mythen entstanden ist; das zweite Mal – in den Zeiten des beginnenden Verfalls des Christentums im XV. Jahrhundert, als das Theater zu entstehen beginnt, anfangs nur religiöse Themen verarbeitend, und dessen Entwicklung oder eher doch: ständiger Niedergang bis in unsere Zeiten andauert.

Das Theater ist eine Kunst, die durch die Qualität ihrer Bestandteile entsteht, d.h. dadurch, dass sie es mit Menschen und deren Handlungen zu tun hat, in seiner reinsten Form, ausschließlich im Ort des Risses und des Einsturzes eines bestimmten Kultes, und dabei in seinem Wesen ein Element des Zerfalls trägt, aus der Voraussetzung heraus, dass es in ständigem, fortschreitenden Verfall begriffen ist.

Niezależnie od powstawania nowych i upadku dawnych kultów religijnych rozwijała się filozofia, która w naszych czasach doszła do pewnego rodzaju pożarcia samej siebie.

Jesteśmy w okresie upadku nie tylko religii, ale w ogóle wszelkiej metafizyki, co ujawnia się również w zjawisku., które nazwaliśmy „nienasyce- niem formą“ w sztuce; jesteśmy w okresie zaniku samych uczuć metafizycznych, stających się w dalszym społecznym rozwoju ludzkości czymś zbytecznym, nieużytecznym.

Teatr jeden nie tylko nie przechodzi na razie przez okres „nienasyce- nia formą“, ale poza pewnymi, czysto zewnętrznymi „dziwnościami“ u nie- których autorów, chcących połączyć tajemniczość istnienia w jej życio- wych objawach z trzeźwością współczesnej myśli, trwa dalej w spotęgo- wanym realizmie, w czym poważną konkurencję robi mu kinematograf.

Na tle tego ujawniają się różne próby „odrodzenia“, których nieistotność musimy tu zaznaczyć i podać w najogólniejszym zarysie możliwość, zresztą bardzo wątpliwą, istotnego odrodzenia sztuki teatralnej nie przez nową interpretację dzieł już stworzonych, tylko przez ich zupełnie nowy typ, którego, o ile nam się wydaje, w czystej jego postaci jeszcze nie było.

Mamy dzisiaj kilka typów sztuk teatralnych, w których jednak człowiek współczesny nie może w czystym stanie przeżywać tego, co określiliśmy jako – uczucie metafizyczne, tj. przeżywanie Tajemnicy Istnienia jako jedności w wielości w postaci doznawania wrażenia tej jedności od zwią- zków jakości prostych, jak to jest w malarstwie i muzyce.

Unabhängig vom Entstehen neuer und dem Untergang früherer religiöser Kulte entwickelte sich die Philosophie, die in unseren Zeiten zu einer gewissen Art gelangt ist, sich selber zu verschlingen.

Wir befinden uns in einer Periode des Niedergangs nicht nur der Religion, sondern überhaupt jeglicher Metaphysik, was sich ebenfalls in einer Erscheinung zeigt, die wir als „unstillbaren Durst nach Form“ in der Kunst bezeichnet haben; wir befinden uns in einer Periode des Verschwindens der metaphysischen Gefühle selbst, die in der weiteren gesellschaftlichen Entwicklung der Menschheit zu etwas Überflüssigem, Unbrauchbarem werden.

Allein das Theater durchlebt nicht nur nicht bisweilen die Periode des „unstillbaren Durstes nach Form“, sondern verharrt weiterhin, abgesehen von gewissen, rein äußerlichen „Seltsamkeiten“ bei einigen Autoren, die das Geheimnis der Existenz in dessen lebensweltlichen Erscheinungen mit der Nüchternheit des heutigen Denkens verbinden wollen, in einem übersteigerten Realismus, wobei ihm der Kinematograph ernsthafte Konkurrenz macht.

Vor diesem Hintergrund zeigen sich verschiedene Versuche der „Wiedergeburt“, deren Bedeutungslosigkeit wir hier anzumerken haben; und wir müssen in groben Zügen eine übrigens eine sehr zweifelhafte Möglichkeit zu einer wirklichen Wiedergeburt der Theaterkunst anbieten, nicht durch Neuinterpretation schon geschaffener Werke, sondern ausschließlich durch Werke eines völlig neuen Typs, den es, wie uns scheint, in dessen reinerer Form noch nie gab.

Wir haben heute einige Typen von Theaterstücken, in denen der zeitgenössische Mensch jedoch nicht dasjenige in reinem Zustand erleben kann, was wir als – metaphysisches Gefühl bezeichnet haben, d.h. das Erleben des Geheimnisses der Existenz als Einheit in der Vielheit – in Gestalt des Erlebens des Eindrucks dieser Einheit aus Verbindungen einfacher Qualitäten, wie es in der Malerei und der Musik der Fall ist.

Sądzymy, że w dawnych czasach, kiedy religia i sztuka stanowiły bardziej zwartą, nie zróżniczkowaną masę, moment czysto artystyczny, tj. całkowanie danej wielości elementów w jedność lub też jej stwarzanie nie było tak wyraźnie oddzielone od momentu czysto religijnego, tak u widzów jak i twórców, jak to jest obecnie.

My z dzieł sztuki dawnej rozumiemy obecnie tylko moment pierwszy, tj. pojmujemy samą formę dzieła sztuki, która jest dla nas (oczywiście tej nielicznej garstki, która sztukę tak, jak należy, rozumie) ta sama w istocie swej w dziełach dawnych jak i nowych.

Naturalnie, mówimy tu o nowych dziełach prawdziwej Czystej Sztuki, tj. tej, której treścią nie jest odtwarzanie widzialnego świata lub uczuć życiowych, tylko jedność czysto formalna, wiążąca dane elementy w nierozwalną całość.

Będziemy starali się przeprowadzić pewną analogię pomiędzy malarstwem i rzeźbą z jednej strony a teatrem z drugiej.

Sądzymy, że podobną analogię można by przeprowadzić również pomiędzy muzyką a teatrem, ponieważ muzyka była początkowo tylko akompaniamentem do rytualnych tańców, częścią lub dodatkiem obrzędów religijnych, oprócz tego, że jako śpiew była bezpośrednim wyrazem stanów uczuciowych nie tylko w religijnych wymiarach.

Dziś, na tle postępującej mechanizacji życia i upadku wszelkiej metafizyki, nastąpiło odrodzenie Czystej Formy w rzeźbie i malarstwie, odrodzenie które według nas jest też ostatnim jej podrygiem na naszej planecie.

Pytanie nasze można sformułować w sposób następujący: Czy możliwe jest powstanie, choćby na czas krótki, takiej formy teatru, w której współczesny człowiek mógłby niezależnie od wygasłych mitów i wierzeń tak przeżywać metafizyczne uczucia, jak człowiek dawny przeżywał je w związku z tymi mitami i wierzeniami?

Wir glauben, dass in früheren Zeiten, als Religion und Kunst eine geschlosseneren, undifferenzierte Masse gebildet haben, das rein künstlerische Moment, d.h. die Integration einer vorliegenden Vielzahl von Elementen in eine Einheit oder deren Schaffung nicht so offenkundig von dem rein religiösen Moment getrennt war wie das gegenwärtig bei den Zuschauern wie auch bei den Schaffenden der Fall ist.

Wir verstehen von den älteren Kunstwerken gegenwärtig nur das erstere Moment, d.h. wir begreifen allein die Form des Kunstwerks, die für uns (natürlich für eine winzige Handvoll von uns, die die Kunst so verstehen wie es ihr gebührt) ihrem Wesen nach ein und dieselbe sowohl in älteren als auch in neuen Werken ist.

Natürlich sprechen wir hier von den neuen Werken der wirklichen Reinen Kunst, d.h. einer solchen, deren Inhalt nicht Wiedergabe der sichtbaren Welt oder lebensweltlicher Gefühle ist, sondern ausschließlich eine rein formale Einheit, die vorhandene Elemente in einer unauflösbaren Ganzheit verbindet.

Wir werden uns bemühen, eine gewisse Analogie zwischen der Malerei und der Bildhauerei einerseits und dem Theater andererseits herzustellen.

Wir meinen, dass man eine ähnliche Analogie ebenfalls für die Musik und das Theater herstellen könnte, weil die Musik anfangs nur eine Begleitung zu rituellen Tänzen war, Teil religiöser Zeremonien oder deren Beigabe, ganz zu schweigen davon, dass sie als Gesang nicht nur in religiösen Dimensionen unmittelbarer Ausdruck gefühlsmäßiger Zustände war.

Heute, vor dem Hintergrund der fortschreitenden Mechanisierung des Lebens und des Niedergangs jeglicher Metaphysik, erfolgte die Wiedergeburt der Reinen Form in Bildhauerei und Malerei, eine Wiedergeburt, die unseres Erachtens auch die letzte Zuckung auf unserem Planeten darstellt.

Unsere Frage kann man folgendermaßen formulieren: Ist es möglich, dass, und sei es auch nur für kurze Zeit, eine derartige Form des Theaters entsteht, in der der gegenwärtige Mensch unabhängig von vergangenen Mythen und vergangenem Glauben metaphysische Gefühle so erleben könnte, wie der frühere Mensch sie in Verbindung von Mythen und Glauben erlebt hat?