









DER BEGRIFF DES DRAMAS

BEI

WYSPIAŃSKI.

VON

DR. ZDENKA MARKOVIĆ.

ZAGREB (KROATIEN)

1915.

<http://rcin.org.pl>







# DER BEGRIFF DES DRAMAS

BEI

# WYSPIAŃSKI.

VON

DR. ZDENKA MARKOVIĆ.

INSTYTUT  
BADAŃ LITERACKICH PAN  
BIBLIOTEKA

00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 7  
Tel. 26-68-83

ZAGREB (KROATIEN)

1915.  
<http://rcin.org.pl>



3591

Nr inw. \_\_\_\_\_

BESONDEREN DANK SCHULDE ICH  
HERRN PROFESSOR DR. STANISŁAW  
DOBRZYCKI FÜR SEINE RATSCHLÄGE  
UND DAS INTERESSE, WELCHES ER  
AN DIESER ARBEIT GENOMMEN HAT.



## INHALTSANGABE.

	Seite:
EINLEITUNG . . . . .	1—5
DAS THEATER WYSPIAŃSKIS . . . . .	6—8
DIE TRAGIK . . . . .	9—33
SCHULD UND SÜHNE . . . . .	34—45
STRAFE UND TOD . . . . .	46—57
DIE IDEE DES SCHICKSALS . . . . .	58—76
DIE MOTIVE . . . . .	77—89
DIE CHÖRE . . . . .	90—104
DAS PATHOS . . . . .	105—108
DER BEGRIFF DES DRAMAS BEI WYSPIAŃSKI . . . .	109—121
LITERATUR . . . . .	122—123



## EINLEITUNG.

**E**s ist noch nicht lange her, seit Stanisław Wyspiański (1869–1907), gleich zu Beginn seiner Tätigkeit, überall in Polen grosses Aufsehen erregte, einerseits durch seine originellen Pastellbildnisse, die geschmackvollen, ganz eigenartigen Kirchenfenster und Blumenranken, die die Wände der Franziskanerkirche zu Krakau schmücken und anderseits durch seine Dramen, die voll ungewöhnlicher Schönheit, einem frischen, jungen Sturmwinde gleich, über die Bühnen Polens zogen. Sein Auftreten gab seit den 90-er Jahren bis auf heute Veranlassung zu einer grossen Zahl von verschiedensten Forschungen und Studien, worin man bis auf alle Einzelheiten seiner Dramen einging und alle die unsichtbaren Bande und Fäden, die den Dichter an das Leben und die Welt ketten, zu erforschen suchte. Die einen deuteten auf den Dichter Wyspiański hin, die andern auf den Dramatiker; einmal wurde er als tiefer Philosoph, ein andermal als geistreicher moderner Regisseur aufgefasst, oder man sah in ihm — vom historisch-literarischen Standpunkte — den besten Nachfolger der Klassiker, der die von ihnen behandelten Probleme zu neuem Leben erweckt hat, — den neuen literarischen Prometheus. Die andere, kleinere Partei hingegen betrachtete ihn als

einen talentvollen aber kunstlosen Dichter, dessen Werk, im Vergleich mit der grossen Epoche von Mickiewicz, den Rückgang der polnischen Dichtung bedeutet. So brachte die Wyspiański-Forschung zu zwei entgegengesetzten Resultaten. Ohne hier über diese verschiedenen Meinungen ein Urteil zu fällen, müssen wir bemerken, dass die eine wie die andere Kritik Wyspiański als einen rein polnischen, nationalen Dichter betrachtete, und ihn fast ausschliesslich von diesem Standpunkte aus erklärte.

Wir wollen in der vorliegenden Arbeit versuchen, alle diese Fragen bei Seite zu legen und Wyspiański's Werk vom rein theoretischen Standpunkte aus betrachten. Wir werden versuchen zu prüfen, um was es sich in seinen Dramen handelt. Das Gerüst wollen wir erforschen, an dem sein Drama erbaut ist und sein Verhältnis zu den wichtigsten Fragen darstellen, die in das Wesen des Dramas eingreifen. Um so seine Stellung zum Drama im allgemeinen zu bestimmen, werden wir uns nicht nur mit seinen Bühnenwerken, die wir einer eingehenden Analyse unterziehen wollen, sondern auch mit seinem Buche über Hamlet<sup>1</sup> beschäftigen, in dem er als Interpret, als Theoretiker auftritt. Denn dieses interessante, geistreiche, im Jahre 1905 in Prosa und in Versen verfasste Buch, das nicht nur der Dramatiker Wyspiański, sondern auch der Maler und Regisseur niederschrieb, wird uns helfen, seinen Begriff vom Drama annähernd klarzustellen. Dieses ganz eigenartige Buch, das in den spätern Jahren entstand, in denen sich seine Werke einer immer höhern äussern und innern Vollkommenheit näherten, ge-

---

<sup>1</sup> The Tragicall Historie of Hamlet, Prince of Denmarke; by William Shakespeare. Według tekstu polskiego Józefa Paszkowskiego, świeżo przeczytana i przemyślana przez St. Wyspiańskiego. Kraków, 1905.

währt uns nicht nur einen neuen Einblick in die Seele des grübelnden dänischen Prinzen, in sein Denken und Handeln, sondern auch in die Gedanken Wyspiańskis über das Drama, das Theater, die Schauspieler und die Bühnenkunst im allgemeinen. Hatte er doch vom Krakauer Theater so viele Erfahrungen und Erinnerungen mit sich genommen und konnte sich demnach zu Shakespeare hingezogen fühlen.

Das wichtigste, was er uns in diesem Buche gibt, ist seine Auffassung Hamlets als eines tragischen Helden. Damit haben wir einen festen Punkt gewonnen, an den wir uns halten werden. Dieses Hamletbuch, in dem Wyspiański die Seele eines dramatischen Helden der strengsten und genauesten Analyse unterworfen hat, werden wir aber nicht nur als Hilfsmittel benützen, sondern zur Grundlage unserer Arbeit nehmen. Von Wyspiańskis Auffassung der Hamlettragödie ausgehend, werden wir diese Auffassung in seinen Werken wiederzuerkennen suchen, um so den Praktiker Wyspiański mit dem Theoretiker zu vergleichen. Auf diesem Wege wird es uns vielleicht gelingen, den Begriff des Dramas bei Wyspiański näher zu bestimmen.

Hier muss noch eins hinzugefügt werden. Wyspiańskis Drama ist etwas neues, obwohl er schon Vorgänger in der polnischen Literatur hatte. Es ist ein Kunstwerk, das alle die Eigenschaften besitzt, die Mickiewicz in seinen Pariser Vorlesungen über die slavischen Literaturen<sup>1</sup> von

---

<sup>1</sup> Im Vortrage vom 4. April 1843 sagt er: „Un tel drame (das slavische Drama) doit être lyrique et doit nous rappeler les notes admirables des chansons populaires. Il doit en même temps nous faire entendre les récits dont nous voyons des modèles dans la poésie des Slaves du Danube, dans la poésie des Serbiens, des Montagnards de Czernogora. Il doit aussi nous transporter dans le monde surnaturel“.

einem slavischen Drama forderte und welche praktisch von Słowacki, Krasiński und Cyprian Norwid schon vor ihm durchgeführt worden sind. Sein Drama ist nur ein Glied in der Entwicklung des polnischen Dramas. Und dennoch ist es neu. Man atmet in seinen Dramen die moderne Atmosphäre, welche Wagner, Ibsen, Maeterlinck hervorgebracht hat, man findet aber auch alte Spuren der griechischen und pseudoklassischen Tragödie, und besonders Shakespeares. Damit will man nicht sagen, dass Wyspiański allen diesen Einflüssen unterlag und nichts originelles schuf. Sein Drama ist und bleibt etwas ganz selbständiges und eigenartiges, ein Produkt nur seines Talents, das ungewöhnlich war und auf zweierlei Weisen (malerisch und dichterisch) zum Ausdruck und Ausbruch kam. Deshalb musste er etwas neues bringen. Die Grenzen zwischen Poesie und Malerei verschwinden gänzlich bei Wyspiański, und so findet man in seinen malerischen Schöpfungen einen starken dramatischen Kern (besonders in den Glasmalereien) und in seinen Dramen eine malerische Komposition und Technik, wie wir später zeigen werden. Um die Idee, die vor seinen geistigen Augen schwebte, zum Ausdruck zu bringen, bediente er sich beider Mittel. So ist Wyspiańskis Drama tatsächlich etwas neues. Einflüssen der Lektüre, denen kein Künstler entgeht, entging auch Wyspiański nicht. Die Lektüre regte seine Schöpferkraft in stärkster Weise an. Sie übernahm die Rolle, die sonst bei anderen Dichtern die Erlebnisse einnehmen. Man kann sogar sagen, dass die Stufen seiner Entwicklung fast ausschliesslich durch Lektüre bedingt sind. Für ihn gelten die Worte, die über Hofmannsthal ausgesprochen worden sind: „Als Merksteine dieser Entwicklung sind nicht reale Erlebnisse anzusehen, sondern gewisse Etappen seiner reichen Lektüre“. Und weiter: „Was ihm

auf seiner Suche nach fremder Schönheit Freude und Sehnsucht erweckt, das kristallisiert sich alsbald um sein Ich und verleiht ihm eine neue Nuance“. Das war bei Wyspiański der Fall.

Hie und da haben wir in unserer Arbeit auf die fremden Elemente und die leichten Färbungen, die an diesen oder jenen Dichter mahnen — manchmal ganz unbewusst — hingedeutet, aber nur hingedeutet; näher und tiefer in die Frage einzugreifen und zu erforschen, wie weit dies geschah, war unmöglich, da dadurch eine Ablenkung vom Thema entstanden wäre.

## DAS THEATER WYSPIAŃSKIS.

**B**evor wir aber auf die erste Frage, die unser Thema berührt, genauer eingehen, wollen wir eine kurze Darstellung von Wyspiańskis dramatischer Tätigkeit vorausschicken.

Wyspiańskis „Legende“, die im Jahre 1892 zu Paris und 1897 zu Krakau erschien, ist das dramatische Erstlingswerk des Dichters und damit beginnt auch seine literarische Tätigkeit. In dem kurzen Zeitraum seiner dichterischen Produktivität (1892—1907) beschenkte er die polnische Literatur mit einer ganzen Reihe tief empfundener Werke. Man findet aber trotz der grossen Zahl seiner Dramen (16, die freie Uebersetzung des „Cyd“ und die Bühnenbearbeitung der „Totenfeier“ von Mickiewicz nicht eingerechnet) und ihrer augenscheinlichen Mannigfaltigkeit doch nur zwei Gruppen von Problemen: das nationale Problem und das Problem des Allgemein-Menschlichen, nämlich das Problem der menschlichen Seele, des Individuums in Beziehung zur Allgemeinheit oder zu ethischen und religiösen Fragen. Nur die Art der Bearbeitung, der Hintergrund und der Ort seiner Helden und Geschehnisse

wechselt: einmal ist es die griechische Welt mit ihrer antiken Schönheit, ein anderes Mal die slavische Heidenzeit, dann wieder Krakau mit der Weichsellandschaft, die Wawelburg mit ihrem stimmungsvollen Halbdunkel, oder er schildert die Dorfbewohner in ihrem Milieu.

Wyspiański's dramatisches Schaffen setzt mit der Bearbeitung der alten polnischen Volkslegende von Krakus und Wanda ein, worin das Befreiungsmotiv und der Opfertod für das Vaterland deutlich ausgesprochen sind. Er nennt seine Dichtung „Legende“. Dann wendet er sich griechischen Stoffen zu und schafft eine Reihe antikisierender Dramen, die mit „Meleager“ (Paris 1894 — Krakau 1897) beginnt. Hier bearbeitet er die Sage nicht der Idee wegen, wie in der „Legende“, sondern er trägt ein psychologisches Problem hinein. Die menschliche Seele mit ihrem Leid, ihrem Schmerz und ihrer Leidenschaft, die Einzelpersönlichkeit im Verhältnis zu andern reizt ihn zur Darstellung. Im folgenden Jahre beschäftigt ihn wieder das nationale Problem, und er bahnt sich einen neuen Weg durch die Nationalgeschichte in das Herz seines Volkes; er dichtet das dramatische Gedicht „Warszawianka“ (1898). Ein Jahr nachher, 1899, wendet er sich der Gegenwart zu und bearbeitet in der Tragödie „Der Fluch“ einen moralisch-religiösen Stoff auf Grund eines Dorfschehnisses; die ganze Bearbeitung steht noch sehr unter dem Einflusse der griechischen Tragödie. In demselben Jahre wählt er wieder einen griechischen Stoff, „Protesilaos und Laodamia“, wo er den Schmerz und das innere Elend zur dichterischen Darstellung wählt. Nun beginnt die Reihe seiner Dramen, deren Stoff den Zuständen der polnischen Vergangenheit und Gegenwart entnommen ist. Diese Reihe wird dann immer wieder von je einem griechischen Drama unterbrochen. Im Jahre 1899 verfasst er

das Drama „Lelewel“; darauf folgen die Dramen: „Legion“ (1900), „Hochzeit“ (1901), „Bolesław der Kühne“ (1903). Dazwischen fällt die Bearbeitung eines griechischen Stoffes in seiner „Achilleis“ (1903). Die begonnene Reihe der Nationaldramen findet ihre Fortsetzung in dem Drama „Erlösung“ (1903) und in der „Novembernacht“ (1904). In demselben Jahre folgt seine „Akropolis“, ein griechisch-nationales Drama, wo die beiden Elemente auf wunderbare Weise verschmolzen sind. Im Jahre 1906 schreibt er seine „Skałka“, welcher (1907) das Schauspiel „Die Rückkehr des Odysseus“ und das Trauerspiel „Die Richter“ folgen. In den „Richtern“ bearbeitet er zum zweitenmal eine Dorfgeschichte, aber diesmal von sozialem Standpunkte, um mit der „Rückkehr des Odysseus“, das ein Gewissensdrama genannt werden könnte, seine Tätigkeit zu beschliessen.

Was die äussere Form anbelangt, zeigt Wyspiański grosse Mannigfaltigkeit. Einmal wählt er die Form des Dramas im weitern Sinne, das häufig auch ein „Massendrama“ ist mit der Masse als Helden, ein andermal aber nur eine Reihe von losen Szenen, oder eine freie lyrische Form; dann wieder schafft er Dramen im engeren Sinne, Tragödien.

Man merkt überhaupt in seiner literarischen Tätigkeit das Gefallen an Mannigfaltigkeit, sei es in der Form, sei es im Stoffkreise. Man fühlt fast, mit welcher Vorliebe er sich den Launen seiner Phantasie hingibt, um sie literarisch zum Ausdrucke zu bringen. Sein Schaffen bewegt sich in auffallenden Kontrasten, er sucht neue Pfade, er experimentiert.

## DIE TRAGIK.

Um über die Tragik bei Wyspiański, die uns in erster Reihe beschäftigen wird, Klarheit zu bekommen, haben wir zuerst seine Helden ins Auge zu fassen.

Was für Menschen führt uns Wyspiański vor? Sind sie dramatische Helden, die einen Entschluss fassen, danach handeln, bis sie siegen, oder gebrochen und gebeugt werden?

Fragen wir uns zunächst: was ist Hamlet in der Auffassung Wyspiańskis? Ist er ein Held oder ein Schwächling, eine Seele, auf die eine grosse Tat gelegt worden ist, die aber der Tat, wie sich Goethe ausdrückte, nicht gewachsen war?

Wyspiański sagt einfach: „Hamlet ist ein Held, wie jede Jugend es ist. Man soll bei ihm nicht Schwäche, sondern Gedanken und die stufenweise Entwicklung des Gedankens, des Sinnens suchen. Nicht Unfähigkeit, Mangel an Energie oder Kraft, sondern das Gefühl des Menschen, der die Taten, die ihm vorbestimmt sind, schuldlos erwarten und nichts tun will, was auf ihn irgend einen Schatten werfen könnte. Und dazu wächst man durch Gedankenarbeit nur allmählich heran“.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Wyspiański, Hamlet, S. 137.

Aus diesen Worten ergibt sich, dass der Held Hamlet in erster Reihe der tiefe, sinnende Mensch ist. Dieser sinnende Mensch wächst dann immer höher, erhebt sich zum — handelnden Menschen. Wie? Durch das Grübeln und Nachdenken. Bei Wyspiański ist das eine notwendige Folge, denn es ist die Intelligenz, welche Helden wie Hamlet vom Gedanken zur Tat treibt. Und dieses Gleichstellen von Wort und Tat, das Wyspiański bei Hamlet hervorhebt, wird oft und klar in seinen Dramen ausgedrückt und ausgeführt. Seine tragischen Helden (Odysseus, Meleager, Achilles, Konrad) sind Grübler, Menschen, die immer den Gedanken nachhängen, den Gedanken, welche die höchste und schrecklichste Gabe Gottes sind. Odysseus klagt zu Füßen seines Vaters: „Hier in meinen Gedanken habe ich ein Schlangennest“, oder er ruft aus: „O, die Gedanken, meine Gedanken, meine verfluchten Gedanken!“ An anderer Stelle spricht er wieder: „Der Gedanke, der Gedanke — eine Gottesgabe“. Thersites in der „Achilleis“ spricht:

„Myśl, myśl. Myśl kształci ducha, rozwija, uzbraja.  
Myśl, jak wino, — opęta ducha i upaja“.<sup>1</sup>

Achilles, dem das Sinnen vertraut ist, ruft: „O, ihr Gedanken!“

Die Helden wachsen und gestalten sich also durch das Grübeln und Sinnen. Die blosse Gedankenarbeit aber, wiewohl ungemein wichtig für den innern Ausbau des Helden, genügt doch nicht. Der Gedanke, dessen Bekleidung das Wort ist, muss zur Tat werden. Das wird viel-

---

<sup>1</sup> Der Gedanke, der Gedanke. Der Gedanke bildet den Geist, gestaltet und rüstet ihn aus. Er ist wie Wein, er fesselt den Geist und berauscht.

mals ausgedrückt. So sagt Althea: „Ich spreche nicht zur Probe schwungvolle Worte, dem Schwunge der Worte folgt die Tat“. Agamemnon macht in der „Achilleis“ dem Menelaos Vorwürfe: „Du hast aufgehört ein Mann der Tat zu sein“. Der Odysseus der „Achilleis“ sagt zu Agamemnon: „Du kennst mich, du weisst, dass das Wort Tat bei mir ist“.

Wann aber gelangt man zur Tat? „Wenn man gewachsen ist“ — antwortet Wyspiański. „Und zur Tat herangewachsen ist man“, sagt er im Hamletbuche weiter, „wenn man fühlt, dass man wirklich höher ist als andere“. Jemanden überragen kann man aber nur, wenn man sich nicht an fremden, sondern an seinen eigenen Gedanken gestaltet. Zu eigenen Gedanken gelangt man nur durch Kampf; und kämpfen heisst: nicht unterliegen und nicht zurücktreten. Stütze heisst: Gewissen und Glaube. Und glauben heisst es:

„Co masz w twem sercu — strzeż i tego słuchaj;  
głos to jedynty, który prawdą woła  
i nie pozwoli splamić rąk ni czoła“.<sup>1</sup>

Ist also Hamlet ein Schwächling? Kann überhaupt ein Held, der als Mensch hoch steht, ein Schwächling sein? Nein. Warum aber zögert er dann mit der Tat? Das Zögern ist nicht ein Zeichen seiner Schwäche, sondern, nach dem oben gesagten, ein Zeichen seiner innern Grösse: seines geistigen Wachsens, seines innern Kampfes, der energischen Ausdauer und seines Entschlusses. Nach aussen

---

<sup>1</sup> Was du im Herzen hast, gehorche dem und behüte es; dies ist die einzige Stimme, welche die Wahrheit verkündet und nicht erlaubt, die Hände und die Stirne zu beflecken. Wyspiański, Hamlet. S. 138.

ist Hamlet im Handeln nicht gross, aber seine Grösse und Stärke ist im Innern.

Diese Auffassung Wyspiańskis erklärt uns manches an den Helden seiner eigenen Tragödien. Die sind auch reich an innern Erlebnissen; ihr Handeln, gering gegen die Aussenwelt, löst sich in inneres Leiden auf. Wyspiańskis Helden zeigen, wie „alles Leid im Individuum ein nach innen gekehrtes Handeln ist“.<sup>1</sup> Sie leben alle ihr eigenes Leben in ihrer Welt (Achilles, Odysseus, die „Junge“, Althea, Joas), das sie von den andern unterscheidet, ja sogar über andere erhebt, denn sie sind überzeugt, dass es das beste ist, gerade so wie der Einsiedler im „Fluche“: „Ich lebe ja so nach meiner Art“, und „Gott freut sich über mein Königreich“. Sie sind in ihrem Innern, ihren Gefühlen, Gedanken und Phantasien wie eingeschlossen, auf sie könnte man gut die Worte von Goethes Antonio an Tasso anwenden:

„Bald  
Versinkt er in sich selbst, als wäre ganz  
Die Welt in seinem Busen, er sich ganz  
In seiner Welt genug und alles rings  
Umher verschwindet ihm . . .“

Infolge der eigenartigen Beschaffenheit ihres Wesens werden sie von der Masse nicht verstanden, aber als Menschen stehen und erheben sie sich hoch. Bei ihnen findet man jenes „fühlbare Ueberragen des menschlichen Mittelmasses nach irgend einer bedeutungsvollen, wertvollen Seite hin“, das nach Volkelt<sup>2</sup> ein Erfordernis des Tragischen ist. Seine Helden tragen den Hang in sich

---

<sup>1</sup> Hebbel, Vorwort zu Maria Magdalena. Hebbels Werke, Band 10. S 53

<sup>2</sup> Joh. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München, 1906. S. 67.

„das Geheimnis ihres Lebens“, wie sich Hektor in der „Achilleis“ ausdrückt, durch ihr Handeln zu lösen, durch ihr Handeln, zu dem sie, wie Hamlet, durch eigenes Sinnen und Grübeln sich gestaltend, gelangen.

Aber gerade da beginnt ihre Tragik. Die Helden, die wie Hamlet in sich, in ihren Gedanken, ihrer Seele die Stütze und den Masstab zur Beurteilung ihrer Taten haben, einen Masstab, der aber mit der allgemeinen Weltanschauung nicht im Einklang steht, können als Menschen, wahre, tiefe Menschen, voll echten Menschensinns und wahrer Menschengrösse, nicht anders handeln, als sie gerade handeln, da sie wie Hamlet jede Tat wägen und „nieomylnie“ (schuldfrei) aus dem Kampfe hervorgehen wollen. Gerade dieses Nichtandershandelnkönnen führt den Untergang herbei. Und das ist ihre Tragik und ihre Schuld.

Das Tragische ist also bei Wyspiański ganz modern gefasst: es ist nicht in die Aussenwelt verlegt, nicht im „plötzlichen Eintreten des Traurigen, Finstern, Schrecklichen“ (Freitag) steckt das tragische Moment, sondern die Tragik ist in das Innere des Menschen verlegt, wovon erst Fäden in die Aussenwelt gesponnen werden, welche dann die völlige Katastrophe herbeiführen. Die Tragik ist bei Wyspiański ein Entwicklungsvorgang.

Die Helden Wyspiańskis begehen (ausser Bolesław dem Kühnen) gegen die Aussenwelt keine Freveltaten in der gewöhnlichen Bedeutung des Wortes, sie tun nur das, was sie als Menschen tun müssen. Was tut — nach Wyspiański — der alte König Hamlet? Nur das, was seine moralische Pflicht war. Er, als König und Beschützer des Volkes, des Landes, als Ritter und Mensch, nahm den Zweikampf, zu dem er durch Fortinbras aufgefordert war, an, und weil ihm das Glück hold war, besiegte und

tötete er ihn. „Das war aber“ — sagt Wyspiański — „ein Herausfordern des Loses, das Eingreifen in die Gottesrechte, die Schuld des dänischen Königs“.<sup>1</sup>

Wie handelt der junge Prinz Hamlet? Er zögert mit der Tat. Warum? Hamlet, den Wyspiański so hoch stellt, der an das Gespenst nicht glaubt, und nicht glauben kann, da er aus dem Gang der Dinge selbst mittels der Intelligenz alles ergründen soll, dieser Hamlet will und kann ein an einem andern Menschen begangenes Unrecht und einen verübten Frevel — obwohl in diesem Fall an seinem eigenen Vater verübt — nicht strafen: Hamlet rächt nur jenen Frevel, dessen Vollziehung er selbst sieht, denn — das ist nach Wyspiański der Gedanke Shakespeares — nur „ihn selbst betreffendes Unrecht kann und versteht der Mensch zu rächen und es steht ihm das auch in vollem Masse frei, aber nicht das Unrecht der Väter“<sup>2</sup> (das Unrecht, das an seinem Vater begangen war, ist nicht sein eigenes Unrecht, deshalb rächt er es auch nicht). Denn — setzt Wyspiański fort — „andere Wege wandeln die Schicksale der Väter, andere die Schicksale der Söhne und die einen Geschlechter wollen für die anderen die Tat nicht auf sich nehmen. Das ist ihre Schuld“.<sup>3</sup> Sie wachsen — nach Wyspiański — ungemein hoch in ihrer Intelligenz, sie erheben sich auf die Gipfel des Gefühls, um dann Macht über die Menschen zu gewinnen, aber „die Taten der Väter haben ihre Konsequenzen, die, wenn auch nicht aufgenommen, doch die Katastrophe herbeiführen“.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Wyspiański, Hamlet, S. 75.

<sup>2</sup> Ibid. S. 130.

<sup>3</sup> Ibid. S. 130.

<sup>4</sup> Ibid. S. 130.

Das ist auch Hamlets Schuld.

Aber Hamlet scheitert an zweifacher Schuld: 1. er will das Unrecht des Vaters nicht als sein eigenes annehmen und rächen, und 2. den Spuren des Vaters folgend, fordert er das Schicksal heraus. Wie? In dem Zweikampfe mit Laertes. Er nimmt die Aufforderung des Laertes an, zum Staunen des Königs Klaudius, obwohl er weiss, fühlt und sieht, dass es sein Ende sein werde, aber das ist seine Pflicht als Mensch, sonst würde es heissen: „Ich bin kein Mensch“.<sup>1</sup> Es steht ihm immer freie Wahl zu. „Ich werde sagen, dass du, Hoheit, nicht aufgelegt bist“, rät ihm Horatius. Nein, er will und kann den Worten des Freundes nicht gehorchen, der Mensch in ihm wehrt sich dagegen. Er geht ruhig in den Tod.

Das ist eben der Punkt, in dem man eine Berührung Hamlets mit vielen Helden Wyspiańskis findet. Der Kampf, in dem sie unterliegen, hat einen rein individuellen Wert, so wie die Tragik eine innere, persönliche ist. Deshalb geschieht es, dass sie bis zu einem Punkte kommen, von dem aus sie den Weg nicht weiter finden. Hamlet kommt bis zu einem Abgrund, weiter kann er als das, was er ist, als Hamlet-Mensch nicht, obwohl er dazu — nach der Meinung der Umgebung — freie Wahl hätte. Es ist dasselbe Nichtweiterkönnen, über das sich Atalante in „Meleager“ äussert: „Von heute an habe ich keinen Weg vor mir“. Dasselbe gilt auch für Meleager.

Worin beruht die Tragik und Schuld Meleagers? Was für ein Held ist Meleager? Er ist ein Held wie Hamlet, wie jede Jugend es ist. Aber er ist Mensch und handelt wie ein Mensch, wie das so oft bei Wyspiański betont wird.

---

<sup>1</sup> Wyspiański, Hamlet, S. 102.

Meleager ist ein lebensfroher Jüngling, der einzige Sohn des alten Königs Oineus und der energischen, leidenschaftlichen Königin Althea. Er ist ein wackerer Bogenschütze, unübertroffen im Wettrennen, Reiter und gewandter Wagenlenker. Er ist gebildet und sinnig. Das alles ist das Verdienst der Oeime, die seine ganze Bildung geleitet haben, ihrer vieljährigen Arbeit und Mühe. (Dem Vater war die Erziehung des Sohnes entzogen, die Mutter hielt die Partei der Oeime.) Aber neben den Oeimen ist er nie zur Selbständigkeit gelangt, sie behandelten ihn immer als Unmündigen. Jetzt kommt der entscheidende Moment in seinem Leben: ihm ist Gelegenheit geboten, das lästige Joch der Obhut der Oeime abzuwerfen, sich als selbständiger Mann zu zeigen und als Mensch zu handeln. Es geschah dies auf der kaledonischen Jagd. Er selbst war es, der die Jagd, die eine der herrlichsten war, veranstaltete, um den kaledonischen Eber zu töten, der so viel Unheil gestiftet, aber geschickt worden war, um den gottlosen Vater zu strafen. Da liegt der erste Keim seiner Schuld; denn anstatt die Göttin milder zu stimmen, wie der Chor ausspricht, griff er in die Rechte der Gottheit ein, trat mit voller Kühnheit der göttlichen Strafe entgegen, der Strafe, die von Gottes Hand und Verstand geschickt worden war, obwohl ihn der edle Gedanke leitete, das Volk von jener Plage zu erlösen. Die Tat jedoch, wenn auch gottlos, erweckte sein Selbstgefühl, das bisher unterdrückt war. Aber noch ein Moment kommt hier in Betracht; zur Jagd begleitete ihn die geliebte Atalante, an Schönheit Diana gleich, die er gegen den Willen der Mutter liebgewonnen und gewählt hat. Beides zusammen bildete einen Augenblick in seinem Leben, wo er vielleicht das erste Mal die Freiheit und Selbständigkeit des Menschen in sich fühlte und

nicht mehr den gezügelten Jüngling. Aber gerade jetzt, wo er sich so hoch zu erheben glaubte, wo er zur Reife und völligen Entwicklung seiner Persönlichkeit gelangt, wird er — schuldig: um Atalante, die den Sieg über den Eber davontrug, von den giftigen Pfeilen der gegen sie übelgesinnten Oheime zu beschützen, tötet er die beiden Männer, die Oheime, die einen gebildeten Menschen aus ihm herausgemeisselt haben. Es war eine schwere Verschuldung, obwohl es seine Pflicht war. In diesem Momente also, wo ihn Ruhm, Liebe und das Bewusstsein des Mannes so glücklich machen und er den Gipfel des Lebens zu erreichen meint, als er im festlichen Gewande, im geschmückten Wagen, voll Jugendschönheit, Kraft und Leben nach Hause kehrt, um seine Hochzeit zu feiern, da fallen die ersten dunkeln Schatten der Schuld auf sein Haupt.

Er, der vor kurzem so hoch zu stehen glaubte, sieht plötzlich, wie sich der Boden unter seinen Füßen aufreißt und eine unheimliche Leere ihm entgegengähnt: die Nichtigkeit des Menschenglückes und der menschlichen Werte überhaupt. Die Mutter, die an ihm mit abgöttischer Liebe hing, sagt sich, aus Hass gegen Atalante und aus übergrosser Trauer um die Brüder, von ihm, dem Einzigen geliebten, los, verlässt ihn, fängt ihn an zu hassen, verflucht ihn und überreicht dem Feuer den Holzblock, mit dem, nach ihrer festen Ueberzeugung, sein Leben verbunden war. Das ist es, was ihn „erschreckt“. Nicht die Wahrsagung als solche, sondern die Tat der Mutter allein, dieser einzigen, die er mit diesem Namen nennen konnte. Es ist in ihm, wie er selbst sagt, dasjenige getötet, was den Menschenbegriff ausmacht.

Daraus folgt all sein Unglück und sein Untergang. Er, der unlängst durch die ruhmvoll vollbrachte Tat sich

seine lang ersehnte Unabhängigkeit zu erwerben glaubte, bricht jetzt unter der Last der Tat zusammen. Meleager sieht jetzt erst ein, da die Folgen klar vor ihm stehen, dass er für all das, weswegen er sein Leben aufs Spiel gesetzt hat, vielleicht nicht geschaffen ist, er fühlt sich unfähig des weitem Wandeln auf der Erde. „Dies (der Mord der Oheime und die darauffolgende Lossagung der Mutter) war nötig“, tröstet ihn Atalante, „zur Ausbildung einer mächtigen, rücksichtslosen Selbsttätigkeit in dir“. Er beachtet es aber nicht. „Das, was du vollbracht, konntest du nicht anders tun; diese Tat, obwohl blutig, ist es, die dir Ruhm und Ehre erworben hat . . .“ Er antwortet ihr nichts, spricht nichts, er denkt aber anders. In ihm geht eine gewaltige Veränderung vor: es kämpft sein Verstand mit seinem Gefühl. Der Gefühls mensch unterdrückt immer mehr den einstigen Verstandes mensch: „ . . . Ich weiss, dass ich fühlend schlecht handle, weil ich den Verstand unterdrücke“.

Jetzt, in dieser Seelenstimmung sollen noch schwerere Wolken auf sein Haupt niedersinken! Er hätte diesen schweren Hieb vielleicht noch ertragen können, wenn Atalante an seiner Seite geblieben wäre. Aber nun folgt das zweite Ereignis: Atalante verlässt ihn und musste ihn verlassen (sie weihte sich der Diana und dem Tode, nur um die Liebe Meleagers, die er noch keiner geschenkt, durch Ruhm zu gewinnen), nachdem ihr Wunsch in Erfüllung gegangen ist. Diese Tat, dieses zweite grosse Geschehnis, fällt mit noch schrecklicherer Schwere über ihn. Wäre er der einstige Verstandes mensch geblieben, so hätte er den Sieg über alle Schwierigkeiten davongetragen; jetzt, da er sich ganz von Gefühlen und Ahnungen überwältigen liess, wird er allem gegenüber ohnmächtig. War es bei Atalante tatsächlich Liebe, oder nur eine Laune:

geliebt zu sein, nur ein schönes Spiel der weiblichen Eitelkeit? Er analysiert es nicht, er begreift nur das eine Grosse und Entsetzliche, dass er von allen verlassen ist. Und als Atalante nach ihrem Bekenntnisse forteilt, um sich im Garten zu töten, tut sich vor ihm ein Abgrund auf. Wozu noch alles Streben? An was soll und kann er jetzt noch glauben? Woran soll er sich festhalten, da er alles, was den Inhalt seines Lebens ausmachte, verloren hat, da er an sich selbst gescheitert ist?

„Sein ganzer einstiger Verstand fällt in Trümmer“. Er kann sich das Leben nicht fortgesetzt denken und deshalb sagt er kaltblütig: „Möge die Fackel meines Lebens erlöschen!“ Er sieht ein, dass der Weg seiner Persönlichkeit zu Ende ist, ginge er noch weiter, es wäre ein Weg ins Leere.

Bei Althea, diesem leidenschaftlichen Weibe, der Mutter, die neben Meleager so scharf gezeichnet ist, sieht man, wie „die Schuld aus Leidenschaft, das Leid aus Schuld“<sup>1</sup> emporquillt. Die Leidenschaften: Hass und Leid, die wie ein Feuer in ihr aufflammen, die führen sie zur schrecklichen Tat, dem Verbrennen des Holzblockes, von dem — nach ihrem festen Glauben — das Leben des Sohnes abhängt; die Tat aber, die sie mit der grössten Entschlossenheit ausführte, ist die Quelle ihres Leides, ist der Anfang ihres Unterganges.

„Cios, którym karać chciałam winy  
mnie samą dotknął, zranił srodze“.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Moritz Carriere, Die Poesie. Leipzig, 1884. S. 508.

<sup>2</sup> Der Schlag, womit ich die Schuld strafen wollte, traf mich selbst und verwundete mich tief.

Die Tat also, mit der sie die Schuld strafen wollte, war ein Eingreifen in die Rechte der Gottheit, ein Herausfordern des Schicksals, die Schuld der Althea.

Betrachten wir jetzt einen andern Helden, den Achilles der „Achilleis“. Er ist eine edle, verfeinerte, tiefe Menschenseele, nicht eine Heldennatur.

Jetzt ist er vor allem — Mensch. Ehedem war er nur Held; er hat gefochten, Blut vergossen, Kämpfe mitgemacht, aber plötzlich erwacht in „seiner Brust — die Seele“. Er sieht den ganzen Schrecken des Krieges ein, gibt ihn auf, denn er hat endlich das, was er solange und überall gesucht — gefunden: den Menschen. „Nein, mit Hector werde ich nicht mehr kämpfen!“ — diese Äußerung ist das erste Resultat seines Aufwachens. Warum? Er sah an diesem Tage plötzlich ein, dass sich alle seine Landsleute wie Geier auf Hector niederliessen, auf diesen Menschen, der alle überragt und der voll Edelmut, seine Heimstätte, die Weiber und die Kinder seines Landes zu beschützen, sich erhob. „Und dies sein Wesen, die Seele, die über ihm waltet, muss ich achten und Zeus möge mich richten“. Achilles sah ferner noch ein, dass sie das eigene Volk betrögen und nur aus Habsucht hergekommen seien und aus dem Wunsch, sich die Säcke zu füllen und das Volk ins Unglück zu bringen. Das erstemal ward ihm klar:

„że mordovani przezemnie — niewinni  
i że w tych czynach szlachetni — beczynni“.<sup>1</sup>

Und so könnte man diese erste Etappe der Entwicklung des Achilles als das Erwachen des Menschen bezeichnen.

---

<sup>1</sup> Durch mich wurden Unschuldige gemordet und die Edeln blieben untätig.

Er erhebt sich aber immer höher, gerade so wie Hamlet, durch sein Nachdenken und Grübeln. „Mówię to, ku czemu myśl wzrosła“.<sup>1</sup> Das Nachdenken verlässt ihn jetzt überhaupt nicht. Am besten charakterisiert ihn Odysseus mit den Worten: „Quäle und vergifte dich nicht durch das Grübeln, durch Gedanken! Für solche Köpfe ist das eine grössere Seuche als jene, die Apollons Pfeile herbeigeführt haben. Von dieser wirst du dich nicht erholen“.

Achilles erhebt und gestaltet sich an den eigenen Gedanken, denen er sich in den feierlichen Stunden der Einsamkeit am Skamander oder in der nächtlichen Stille am Meeresufer, da das laute Getümmel schweigt, hingibt, an Geschehnissen und Menschen — wie Hamlet. Wie dem Helden Shakespeares der falsche Klaudius nötig ist, so dem Achilles der schlaue Odysseus. „Meine Seele gestaltet sich vor ihm — sagt er — folglich ist er nötig zu meinem Fluge“. Und worin besteht „sein Flug“? Dass er zu immer höheren Gedanken kommt; er trauert z. B.:

„Że chytrzy okradają zawsze szlachetnego.  
Że, kto szlachetny, może poskarżyć się niebu;  
że go głupiec wychwalać będzie w dzień pogrzebu“.<sup>2</sup>

Und dann erhebt er sich zur Höhe eines Entschlusses:

„łotrów karać, szlachetnym dłoń podawać śmieie,  
choćby to mieli moi być nieprzyjaciele“.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Ich spreche nur, wozu mein Gedanke gelangt ist.

<sup>2</sup> . . . dass die Listigen immer den Edeln berauben; dass sich der Edelgesinnte dem Himmel selbst beklagen kann und dass ihn der Narr an dem Tage des Begräbnisses preisen wird.

<sup>3</sup> Die Frevler strafen, den Edeln kühn die Hände reichen, wenn dies auch meine Feinde sein sollten.

Und wenn die zweite Etappe das innere Wachsen und Emporheben, der Flug des Achilles genannt werden kann, so sehen wir weiter, wie der Gedanke zur Tat wird (dritte Etappe).

Als jetzt der wahre, edle Menschensinn in ihm erwacht ist, und er sein Tun beurteilen gelernt hat, da fasst er den Entschluss :

„Tej chwili Hektorowi pošę tarcz, wyzwanie.  
I przed Hektorem duszę mą odsłonię całą.  
Niech się dzieje, co dawno trza żeby się stało.  
I niech jeno szlachetni władają nad światem,  
powiem że przyjacielem chcę mu być i bratem!“<sup>1</sup>

Er will jetzt alle seine guten Kräfte zur Vernichtung und Verurteilung des Bösen gebrauchen; Edelsinn soll über die Erde herrschen.

Achilles erhebt sich mit diesen seinen Gedanken über alle Menschen seiner Umgebung, aber da gerade, in dieser Ueberhebung, da ist seine Schuld, daraus erwächst seine Tragik. Er überragt den gewöhnlichen Sinn aller andern und fordert das Geschick heraus durch die Annahme der Bitte des Patroklos, sich in Achilles Rüstung im feindlichen Lager zeigen zu dürfen. Patroklos fährt hin, wird von Hektor getötet, und Achilles, der Hektor zum Freund haben wollte, muss ihm entgegentreten und den Tod des Freundes rächen. Damit verschuldet er sich an sich selbst. In den Augen der Masse, die anders denkt, ist das

---

<sup>1</sup> Diesen Augenblick werde ich Hektor den Schild schicken und ihn herausfordern; vor Hektor werde ich meine Seele enthüllen, und es mag geschehen, was schon längst geschehen sollte. Es sollen nur Edle über die Welt regieren; ich werde erklären, dass ich ihm Freund und Bruder sein will.

die wahre, einzig grosse, wirklich nur Achilles gebührende Tat, für welche er gepriesen werden sollte; in seinen eigenen Augen hingegen kommt er sich so klein und so elend vor. Er könnte mit dem Orestes des Euripides sagen: „... meines Sieges Blutschuld fällt mir schwer aufs Herz“.<sup>1</sup> Achilles hat gegen sich gehandelt, hat seine Persönlichkeit verspielt. Der Ruhm? Er kennt ihn nicht.

„I cóz mi, matko nieśmiertelna Boża,  
że sławę do dom przywiozę z za morza,  
gdý w strasznym zyskałem ją czynie“.<sup>2</sup>

Die Rache? Das Blut war umsonst vergossen, die Rache befriedigte ihn nicht, „śmierć zabójcy nie dała mi zemsty spragnionej“.<sup>3</sup> Das Leben? Das hat seinen Wert verloren, es hat ihn bis an den Abgrund, den Hamlet-schen Abgrund geführt, von wo aus man nur den Tod sieht. „Ich habe keine Freunde mehr und keine Feinde“, damit ist das Leben zu Ende gelebt.

Wenn wir einen anderen Helden Wyspiańskis ins Auge fassen, den Odysseus aus dem Drama: „Die Rückkehr des Odysseus“, das, wie wir schon erwähnten, eine Tragödie des Gewissens genannt werden könnte, so sehen wir wieder, wie er aus sich selbst, aus seinem Charakter, oder besser, seinem empfindlichen Gewissen die Tragik herbeiführt. In ihm selbst, in seinem innersten Wesen, in den verschiedenen Keimen seiner

---

<sup>1</sup> Aischylos, „Choephoren“, Wilamowitz-Moellendorff, Griechische Tragödien, B. II. S. 201.

<sup>2</sup> Und was habe ich davon, du unsterbliche Mutter Gottes, dass ich den Ruhm vom Meere nach Hause gebracht, da ich ihn durch schreckliche Taten erreicht habe.

<sup>3</sup> Der Tod des Ermordeten befriedigte nicht meine ersehnte Rache.

Natur, soll man die Schuld suchen. Er ist ein Mensch, der nach der höheren Befreiung strebt, der Befreiung vom Bösen in sich. Er ist eine tiefe Natur, ein echter Grübler, fast ein Märtyrer des Gedankens; um seiner Selbstbehauptung willen geht er zu Grunde. Aber doch anders als Hamlet und Achilles. Bei Achilles ist es das Gute in ihm, das die tragische Katastrophe herbeiführt, bei Odysseus ist es das Böse. Wyspiański's Odysseus kehrt nicht vergnügt nach Ithaka zurück, um glücklich weiter zu leben und zu herrschen, wie dies bei Homer der Fall ist; er kehrt aus der weiten Welt heim, um auf der stillen Insel den wahren Weg zu sich selbst zu finden, den Weg: „gdzie mam rozpoznać siebie“.<sup>1</sup>

Odysseus kehrt als Bettler zurück. Niemand kennt ihn; er steht in der Abenddämmerung im Hofe, angesichts des hell erleuchteten Hauses, das Gesicht in die Hände verborgen, stillschweigend und tief unglücklich. Dieser Odysseus ist ein Bild der Reue. Es ist dies nicht mehr der schlaue Ulysses, wie er noch in der „Achilleis“ vorkommt, sondern Odysseus, in dem der Mensch erwacht ist. Er hat zwar Troia erobert, aber er wünscht sich diesen Frevel nie vollbracht zu haben, lieber wäre er mit gutem Gewissen im Verborgenen geblieben, als dort im Kampfe Ruhm erworben zu haben, da ihn jetzt Flüche, Leid, Wehklagen der Leute verfolgen. Er kommt zur Ueberzeugung: „Duszę przeklełą mam — ręce są krwawe“, und weiter: „Żyłem, — to ciężar mój, że jeszcze żyję“.<sup>2</sup>

Dies ist die erste Stufe der dramatischen Charakterentwicklung; man kann sie als passives Nachdenken über

---

<sup>1</sup> Wo ich mich erkennen soll.

<sup>2</sup> Meine Seele ist verflucht, die Hände sind blutig; — ich lebte — und dass ich noch lebe, das ist meine Last.

das eigene Leben und das Erwachen des Menschen durch das Leid bezeichnen.

Odysseus wollte an seinem Hofe nur vorbeikommen und weitergehen, sich nicht länger aufhalten, um nicht in die Gelegenheit zu kommen, seine Hände wieder mit Blut zu beflecken. Aber durch ein entscheidendes Gespräch mit dem Sohne wird er zur Tat geweckt; er sieht ein, dass er hier bleiben muss, um sich an den Schändern zu rächen, das ist seine Pflicht. Und als ihn Telemach fragt: „Ihr bleibt, Vater?“ — antwortet er entschieden: „Ich bleibe! Für einen Tag“. Der einstige Bogenschütze und Held ist in ihm erwacht.

Dies nun ist die zweite Stufe: dieses momentane Sichaufraffen, das dann das Niedersinken hervorrufen wird.

Odysseus tötet die Freier. Seine Ehre ist gerettet, aber damit tötet er sich selbst. Er sieht nämlich ein, wovon er schon überzeugt war: wohin ich komme, begehe ich eine schlechte Tat. Als Jüngling ging er vom Hause fort, um sich vor einer bösen Tat — dem Vatermorde, worüber er grübelte, zu flüchten. In Troia beging er Frevel; jetzt kommt er nach Hause und ermordet zuerst einen Hirten nach einem Wortkampfe mit ihm, dann die Freier. Für den Odysseus des Homer ist das eine ruhmvolle Tat, diesem Odysseus ist dieses Ereignis nur ein schlechtes Omen, ein neuer Beweis dafür, dass er eine „verfluchte Seele“ habe, und dass er wie der Herakles des Euripides ohne Frevel, ohne den — wie sich Wilamowitz ausdrückt — Blutdunst, in dem er sein Leben lang gewandert, nicht leben kann.<sup>1</sup> Er muss morden wie Herakles. „Wer bist du?“ — fragt ihn Telemach — „wenn du nur des Blutes

---

<sup>1</sup> Wilamowitz - Moellendorff, Einleitung zu Euripides' „Herakles“. Griechische Tragödien. Berlin 1901. B. I. S. 286.

wegen nach Blut dürstest?" Gerade das, diese Bemerkung des Sohnes, der seine Seele ergründet hat, ist wieder ein Beweis dafür, wovon er schon überzeugt war, dass er nur Böses leisten kann. Er erkennt immer mehr in seinen Taten seine verfluchte Seele und deren Trieb zum Frevel, deren moralisch unheilbare Wunde, unheilbar, wie es die physische Wunde von Wagners Amfortas war. Immer mehr sieht er die schreckliche Wahrheit ein, dass „ein Frevel nun wieder den andern zeugt“, ein Gedanke, den auch der Chor bei Aischylos' „Agamemnon“ ausspricht, oder Wyspiański im Hamlet: „Zbrodniarza będzie stać na zbrodzie nowe“.<sup>1</sup> Der Odysseus Wyspiańskis glaubt an die Macht der angeborenen Eigenschaften, die zum Verderben des Menschen dienen und die man nicht loswerden kann. Er ist sich ihrer bewusst. Aber es ist noch etwas schrecklicheres, das ihn bedrückt, es ist die Einsicht, dass sein Sohn dieselbe Lust zum Mord zeigt, wie er, dass er seinen blutigen Spuren folgen wird und das fällt wie eine schwere Last auf sein Haupt.

Und dieser tiefe, denkende Odysseus, der schon zur Ueberzeugung kam, dass er „nie höher kommen werde, als er war“, sieht jetzt — und das ist die dritte Stufe seiner Entwicklung — seinen Niedergang ein: „ein grosses Nichts vor ihm, ein eben solches hinter ihm, Nacht und ewige Finsternis“. Und er, der so menschen- und gottverlassen ist, denn er glaubt nicht an Gott, der sein Feind ist, glaubt nicht an Opfer und Wahrsagungen, verspottet sie sogar, der kniet zuletzt vor seinem Vater und bittet, wie der innerlich zerknirschte Herakles des Euripides, um Mitleid. Hier enthüllt sich das ganze Elend, die ganze

---

<sup>1</sup> Wyspiański, Hamlet. S. 152. Der Frevler wird noch immer im Stande sein neue Frevel zu begehen.

Tragik eines Menschenlebens. Und wenn Herakles eine Stütze am Arme des Freundes findet, wird Odysseus von allen verlassen; nur ein treuer Begleiter geht ihm zur Seite bis ans Ende: seine Gedanken, die ihm überall nachjagten.

Worin beruht nun die Tragik des Odysseus? Darin, dass er gerade in dem Augenblicke der Rückkehr, wo er nach zehnjährigem Umherirren dem ersehnten Glücke so nahe zu sein schien, sich dessen unwürdig und unfähig zu leben sieht. Er verschuldet sich schwer an sich selbst, denn er begeht Taten, die ihn in seinen eigenen Augen erniedrigen, er bricht unter der Schwere der Verantwortung zusammen.

Man kann von Odysseus, wie fast von allen Helden Wyspiańskis sagen, was bei Euripides Arthemis zu Hippolytos sagt: „... es lag in deinem Wesen auch dein Untergang“.<sup>1</sup> Odysseus, dessen Tragik sich in der eigenen Seele abspielt und aus der eigenen Seele kommt, zeigt uns am besten, wie der Mensch gleich dem Seidenwurm aus sich selbst sein Totenhemd webt. Er verurteilt sich selbst und bricht an sich selbst zusammen. Er gibt das beste Beispiel zu den Worten in Wyspiańskis Hamletbuche, dass es eine Intelligenz gebe, die (wie es bei Hamlet geschieht) den tragischen Untergang des Helden herbeiführe und im Untergange noch in dem Schutt der Schuld umherwühle, im Gegensatze zu der Intelligenz, die die Feinde zu Dienern mache und sie durch ihre Erhabenheit und Höhe demütige.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Euripides, „Hippolytos“. Wilamowitz-Moellendorff, Griechische Tragödien, B. I. S. 174.

<sup>2</sup> Wyspiański, Hamlet, S. 19.

Was den innern Umschwung in den Seelen seiner Helden herbeiführt, ist irgend etwas aus der Aussenwelt; es ist Zorn, Beleidigung und Hass bei Althea, Leid bei Achilles und Odysseus, der wahre Einblick in die Verhältnisse bei der „Jungen“ („Młoda“) im „Fluche“, wie wir gleich sehen werden. Sie erwachen, könnte man sagen, aus einem merkwürdigen, fast bewusstlosen Leben, mit scharfem Blicke übersehen sie die Verhältnisse und erheben sich plötzlich zu bedeutender Höhe.

So ein Erwachen der Seele, das zum tragischen Untergange führt, haben wir auch bei der „Młoda“ im „Fluche“. Sie ist ein schönes, junges Weib, das in ihr eigenes Leben, in ihr Glück und ihre Liebe eingeschlossen lebt, ohne andere zu beachten und zu berücksichtigen. Sie gedeiht sorglos wie eine „üppige Pflanze im Walde“, aber versündigt sich gegen das sittliche Gesetz, da sie einem Priester ihre Liebe geschenkt hat, — ein Bund, dem zwei Kinder entsprossen sind. Sie lebte so einige Jahre hindurch und war sich der Sünde gar nicht bewusst. Das Murren im Dorfe, das leise, unzufriedene Raunen und Flüstern störte sie nicht in ihrer Zufriedenheit. Aber da kam über die Gegend eine grosse Dürre; man konnte die Aecker nicht umgraben, die Erde war wie Stein. Jetzt ist das Flüstern zu lauten Vorwürfen geworden, man hörte Stimmen der Unzufriedenheit und allgemeine Beschuldigungen: sie sei die Ursache der Dürre. Obwohl man sie schon früher des schlechten Beispieles wegen beschuldigt hatte, dachte sie ja darüber nie ernst und tief nach; sie hörte und hörte es nicht. Sie lebte so in ihre Liebe, ihre eigene Welt eingeschlossen, dass ihr alles andere nichtig vorkam. Plötzlich aber erwacht sie: im Gespräche mit dem Glöckner wird es ihr auf einmal klar, dass ihre Liebe eine Sünde sei, dass die Dürre

als Strafe für die Sünde gelte und dass es eines Flammenopfers, womit nach dem alten Glauben das Uebel gesühnt werden sollte, bedürfe. Jetzt zuckte sie vielleicht zum erstenmal zusammen, da sie die ganze Wahrheit einsah, und von der Gewalt ihrer Gefühle ganz ergriffen, spricht sie:

„wy mnie zwiecie klęsk przyczyną,  
zem śmiertelnego grzechu winą  
skalana,  
to może — z e m n i e — t r z a — o f i a r y . . . ?“<sup>1</sup>

Der letzte abgebrochene Satz zeigt am besten die Erregung, das Erzittern, das Aufwachen der Seele. In einem Augenblick ist sie erwacht und hat den Entschluss gefasst. Worin besteht das Opfer? Sie spricht darüber gar nichts, man weiss nichts, es bleibt alles heimlich in ihrer Seele verborgen bis zu der Tat selbst. So wird dieses naive, unbesonnene Weib zur Heldin, gerade so wie die schöne, junge Sélysette bei Maeterlinck. Diese lebte auch ruhig und selig, und sah nicht über ihre Liebe hinaus, bis der grosse Augenblick kam, wo sich ihre Seele plötzlich entfaltete und auf weit geöffneten Fittichen in die Höhe erhob, voll Schönheit und Grösse. Es geschieht durch die Ankunft der Aglavaine. „Si tu n'étais pas venue, — spricht zu ihr Sélysette, — je n'aurais jamais été malheureuse ni heureuse, je n'étais rien du tout“. Darauf antwortet ihr Aglavaine: „Qui sait s'il est permis d'éveiller ceux qui dorment; surtout quand le sommeil est innocent et doux“. Sélysette, die die Schönheit des Erwachens fühlt, sagt ihr: „Il faut bien que ce soit permis, puisqu'ils ne

---

<sup>1</sup> Ihr wähnt mich Ursache der Niederlage, beschuldigt mich der Todsünde; vielleicht ist es nötig, dass ich mich opfere?

veulent plus se rendormir. . . . Je voudrais me cacher lorsque je songe au temps où je ne voyais rien . . ."

Auch die „Młoda“ Wyspiańskis muss — obwohl sie darüber nicht spricht, — mit ihrem Erwachen und dem Entschluss zur grossen Tat zufrieden sein, denn sie will nicht zurückweichen, obwohl es ihr, so wie Sélysette, freistünde: kurze Zeit vor dem Opfer selbst, spricht sie der Einsiedler von aller Schuld los: „Von euch erwartet niemand etwas, von euch verlangt man keine Sühne“. Und doch tritt sie nicht zurück, obwohl es zur Katastrophe führt.

Und wenn wir das Weib sehen, wie es langsam, schweren Herzens, Schritt für Schritt mit einem Kinde im Arme, das andere an der Hand führend, — zum Tode geht, die Kinder in weisse Kleider gehüllt, das Haar mit Aehren geschmückt (das Bild erinnert an Megaras letzten Gang bei Euripides) und sieht, wie sie ihr Leben Gott als Sühne schenkt, wie sie, sich ihrer Liebe erinnernd, von aller Fröhlichkeit, Schönheit, von der Sonne verabschiedet und um das ewige Licht des Himmels bittet, — wenn wir das alles sehen, empfinden wir tiefes Mitleid.<sup>1</sup> Sie opfert ihr Lebensglück, ihre Liebe, selbst die Kinder, um die sittliche Weltordnung wieder herzustellen.

Bisher konnte man bei den Helden Wyspiańskis von innerer Tragik sprechen, im „Bolesław dem Kühnen“ haben wir eine Tragik, die mehr äusserer Natur ist. Der Kampf ist nach Aussen gerichtet. Der König Bolesław ist ein machtgieriger Mensch, der sich nicht mit der Herrschaft über sein Volk begnügt; er will auch Macht über die Kirche erlangen und bedroht, nur seine Interessen

---

<sup>1</sup> Euripides, „Herakles“. Wilamowitz-Moellendorff, Griechische Tragödien, B. I., S. 313.

vor Augen, den Bischof Stanisław, den Vertreter der Kirchenwürde, am Leben; dieser kühne König, der sich an alles wagt, dessen Hand nicht einmal erzittert, der die Züge Richards des III. und Macbeths trägt, hat auch etwas von der erhabenen Grösse des Hakon Hakonson. Bolesław glaubt gerade wie der Held Ibsens an sich selbst (seinem Bruder fehlt dieser Glaube so wie er Ibsens Skule fehlt), nur dass der Glaube Hakons jenen emporhebt, es ist dies der Glaube an die Macht des Guten im Menschen, Bolesław hingegen führt dieser Glaube an sich — zum Abgrunde. Alle Ermahnungen des Bischofs selbst nützen nichts.

„Jeżeli on jest ten,  
którego Bóg przeciw mnie posła,  
by wstrzymał mnie, gdzie mnie się znaczy droga,  
to ja go zabiję,  
bom na to jest od Boga“.<sup>1</sup>

Und wenn jemand Abscheu oder Zurückhaltung zeigen sollte,

„to ja go zabiję  
i niech te rzeczy się dzieją,  
których się tajemnica we mnie kryje“.<sup>2</sup>

Er hat das Geheimnis seines Lebens gelöst und es lösend ist er zu Grunde gegangen.

Um das ganze noch einmal zusammenzufassen: die Tragik hat ruhige Formen bei Wyspiański. Die äussere

---

<sup>1</sup> Wenn er derjenige ist, den Gott mir entgegenschickt, um mich aufzuhalten auf meinem Wege, so werde ich ihn töten, denn dazu bin ich von Gott bestimmt.

<sup>2</sup> Ich werde ihn töten, und es möge dann dies geschehen, was als Geheimnis in mir verborgen ist.

Handlung ist gering, fast dürftig. Es gibt wenig Mordgeschichten (ausser in „Bolesław dem Kühnen“), man spürt keinen Blutgeruch und sieht nicht viel Tränen und Ausbrüche von Leidenschaften. Es „geschieht“ in dem gewöhnlichen Sinne des Wortes, bei Wyspiański überhaupt wenig; das Hauptgewicht wird auf die innern Geschehnisse gelegt, die Tragik auf dem Menschen, als ihrem Träger, erbaut.

Wie formt Wyspiański das tragische Problem? Da er das Innere seiner Helden als den einzigen Schauplatz für die Entwicklung der Tragödie nimmt, formt er das ganze Problem auf derselben Grundlage folgendermassen: er lässt im Innern seiner Helden vorerst einen Wandel vorgehen, indem er sie aus ihrer geistigen Blindheit und Finsternis an das Licht und zur Einsicht führt, dass das bisherige Leben nur ein Herumirren und Tappen war. Da sie plötzlich zur Wahrheit und zum Bewusstsein ihrer selbst gelangen, so könnte man diesen innern Wandel auch als ein *Erwachen* bezeichnen. Erwacht und innerlich verklärt erheben sie sich über das gewöhnliche Mass, steigen plötzlich zu Richtern ihrer selbst empor, aber scheitern auch daran. Es ist ein Erwachen, das zum Tode führt: sie verlieren den Weg ihrer Persönlichkeit und werden irre an dem bisherigen Wesen. Dies geschieht in zweifacher Weise: es ist das *Erwachen zur Tat* bei den einen, die ein tatenloses Leben geführt haben, oder ein *Erwachen zum geistigen Leben*, zum Sinnen und Denken bei den andern, die sich bisher nur zu Taten fähig zeigten.

Deshalb gibt es zwei Kategorien der Tragik. Die einen dieser Helden (Achilles, Odysseus), Menschen der Tat, gehen ihrem Untergange zu, indem sie aus dem fast unbewussten, an Taten reichen Leben plötzlich zum bewussten, geistigen Leben erwachen, in Nachdenken, Sinnen und

Grübeln verfallen und so für das weitere Leben verloren sind; die anderen (Młoda, Meleager) werden wieder aus dem untätigen, friedlichen Leben zur Tat erweckt; aus schlichten Alltagsmenschen werden — Helden. Sie werden plötzlich aus dem gewöhnlichen Treiben der Welt wie herausgerissen und vor eine Tat gestellt, deren Grösse die ganze zum Bewusstsein gelangte, wiedergeborene Persönlichkeit erfordert.

Die einen wie die andern finden eine Ausgleichung ihres zerrissenen Wesens — im Tode; dort wird der Gegensatz, der sich vor ihren geistigen Augen klaffend auftat, geglättet.

So viel über die Tragik.

## SCHULD UND SÜHNE.

**W**enden wir uns jetzt der anderen wichtigen Frage zu, die in die Theorie des Dramas eingreift, der Frage nach Schuld und Sühne. Auch hiebei wollen wir von Wyspiański's Hamletbuch ausgehen.

Hamlet, der feinfühlig und sittlich hochstehende Mensch, der an seiner Aufgabe wächst, die Menschen beobachtet und die Beobachtungen scharfsinnig prüft, — kommt zu folgender Ueberzeugung:

1. „Die Wahrheit in sich, im Herzen tragend, liest man die Wahrheit andern vom Antlitze“;<sup>1</sup> und:

2. „Lüge, Falschheit, Laster, wo immer sie seien, ver-raten sich selbst“.<sup>2</sup>

Diese Gedanken, die Wyspiański an Hamlet entwickelt, finden wir auch in seinen eigenen Werken; seine Helden sprechen sie deutlich aus.

Da ist erstens die Idee, dass man vom Antlitze der Menschen Wahrheit oder Falschheit ablesen kann. In den „Richtern“ begegnet uns eine solche Erscheinung, — es ist die wunderbar zarte Gestalt des kleinen Joas, des be-

---

<sup>1</sup> Wyspiański, Hamlet, S. 17.

<sup>2</sup> Ibid. S. 91.

gabten Geigers, dessen Seele Musik und Wahrheit selbst ist, der wie Ibsens jugendliche Hedwig Ekdal in der giftigen, schwülen Atmosphäre gleich einer Lilie rein emporwächst, — und der wie ein guter Hausgeist alle vor Uebel bewahren soll; er hat jene wunderbare Gabe des Erratens: er enträtselt die Gedanken des Vaters. Er schaut in seine Augen und dringt in das Herz hinein, liest ihm die Gedanken von der Stirne ab und wenn er sieht, dass seine Gedanken gerecht sind, da hüpfet sein Herz vor Freude und er beginnt zu geigen; wenn sich aber — was Gott verhüte, — in dem Antlitze des Vaters irgend ein böser Gedanke verrät, dann fühlt er Leid im Herzen und seine Musik bricht ab. Dieser junge Joas ist auch der erste, der das schuldbeladene Gewissen des Vaters ahnt:

„Ojczy, jak oczy twe surowe?  
Jakie w twych okach iskry gorą?“<sup>1</sup>

Er ist zuletzt auch der strengste Richter des Vaters.

In der „Achilleis“ macht Achilles über Odysseus die Bemerkung: „Das ist der Mensch, von dessen Antlitz ich immer die Falschheit lese, so oft er nur Falsches sinnt“. In „Bolesław dem Kühnen“ spricht die Schöne zum König:

„Coć przyblekła złość lico?  
Lice zbladło i caliście w słuchu.  
Pomstę kowacie w duchu?“<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Vater, wie streng deine Augen sind? Was für Funken brennen in ihnen?

<sup>2</sup> Etwas böses hat das Gesicht verdüstert, es ist bleich und Ihr seid ganz Ohr; sinnt Ihr im Geiste Rache?

Der Einsiedler im „Fluche“ spricht den anderen Gedanken aus: „Wenn der Schuldige zuhört, verrät er sich selbst“.

Diese einleitenden Gedanken führen nun zur Idee der Schuld. Worin sie besteht, beantwortet Wyspiański in seinen Dramen und im Hamletbuche:

1. Die Menschen sollen sich nicht überheben, die normale Grenze der Weltordnung nicht überschreiten, sie sollen nicht vergessen, dass sie nur Menschen sind.

„ . . . Niech się nikt nie zbliża  
zbytnio ku światłu. We wysokie drzewa  
biją najszybsze groty, co powalą“<sup>1</sup> (Achilleis),

denn:

2. damit greifen sie in die Rechte Gottes ein und dann: „Wehe, wenn die Menschen den Willen der unsterblichen Götter auf die Probe stellen und Aufgaben übernehmen, welche die Götter oft selbst nicht fähig sind zu lösen“. (Meleager.) Im Hamletbuche heisst es: „Nicht Menschen regieren die Welt“.<sup>2</sup>

Wenn aber die Menschen nicht gehorchen, die Grenzen der menschlichen Rechte überschreiten, in die Rechte der Gottheit eingreifen und sich der höchsten Macht gleichstellen wollen, so büssen sie dafür. „Willst du den Menschen Gott gleichstellen? Gott nahe bringen? Willst du das Schwert des Urteils in die Hand nehmen?“ Da kommt die Warnung:

---

<sup>1</sup> Niemand soll dem Lichte zu nahe kommen; in die hohen Bäume schlagen die schnellsten Blitzespfeile, welche sie auch umwerfen werden.

<sup>2</sup> Wyspiański, Hamlet, S. 103.

„Bogowie cię darzą oklaskiem,  
lecz okręt twój w fali — zatonie“.<sup>1</sup>

Der Mensch also darf und soll nicht das letzte grosse Urteil über andere fällen, nicht die Strafe abmessen, da sonst das Schicksal Hamlets auch sein Schicksal sein wird; ohnedies wird der Mensch büssen, er muss büssen, die Strafe wird und muss folgen.

Wyspiański fasst die Strafe aber nicht im gerichtlich-juridischen Sinne auf, als eine Gewalt, die von aussen käme, die Strafe folgt bei Wyspiański notwendig aus der Natur, dem Handeln und der inneren Veranlagung seiner Helden. Wie er die Tragik aus der Innerlichkeit seiner Menschen kommen lässt, so versetzt er auch die bösen Folgen ihres Handelns, die Strafe, in ihr Inneres; deshalb kann man nicht von einer eigentlichen Strafe bei Wyspiański reden, sondern von der Sühne, die eine reinigende, klärende Macht hat; die Menschen büssen, aber büssend steigen sie empor.

Der Mensch trägt also in sich selbst die schwerste der Strafen, das Gewissen ist sein Richter. „Oto świata Sąd — twoje Sumienie;“<sup>2</sup> „Sumienie swych praw sięga“, oder:

„gną się trwożą w swych grzechów brzemieniu  
i Sąd najstroższy mają — w swem sumieniu“.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Wyspiański, Hamlet. S. 103. Die Götter beschenken dich mit Beifallsbezeugungen, aber dein Schiff wird in der Flut versinken.

<sup>2</sup> Ibid. S. 157. Siehe, das Urteil der Welt ist dein Gewissen.

<sup>3</sup> Ibid. S. 18. Das Gewissen erreicht seine Rechte.

<sup>4</sup> Ibid. S. 158. Sie beugen sich in Angst unter der Sündenlast; und das strengste Urteil spricht ihr Gewissen.

Darum könnte man für Odysseus, Achilles keine grössere Strafe erdenken, als die, welche aus ihrem Inneren notwendig folgt: sie erreichen das Ziel nicht, nach welchem sie streben, und schlimmer noch, je näher sie ihm kommen, desto mehr sehen sie ein, dass sie sich von ihm entfernen. Sie selbst und niemand anderer ist schuld, dass sie mit ihren hochgespannten Forderungen unbewusst auch die Hindernisse schaffen und sich Folgen zuziehen, die Leid und Strafe mit sich bringen.

Kann es für Althea eine härtere Strafe geben als das Leid, das sie nach der Tat leidet: „W serdecznej, strasznej żyję męce“.<sup>1</sup> Jenes kalte Zittern, das sie ergreift, das eisige Frieren in der Brust, das verzweifelte Zucken des Herzens, das alles zwingt sie zum Bekenntnis: „Cierpienia duszy okrutnie mnie bola“.<sup>2</sup>

Könnte man für die „Junge“ eine ärgere Strafe finden, als es die Erscheinungen sind, die sie überall, wohin sie sich wendet, bei Tag und Nacht verfolgen, deren Gesichter und Arme sich über sie recken, um sie zusammenballen. Sie schleudern Schutt und Stein auf sie; sie flieht umsonst, denn sie verfolgen sie: „Vergebens verberge ich mich bei den Altären, sie schreien mir nach: Tod! Tod! Vernichtung!“

Das Leid und die Gewissensbisse des Priesters werden durch die Worte: „Mękom duszy niema końca“<sup>3</sup> ausgedrückt.

Dieselben Qualen des Gewissens bei Bolesław dem Kühnen! Er hat die Mordtat vollbracht und ist allein in seinem Schlosse. Alle haben ihn verlassen: Bruder, Weib

---

<sup>1</sup> Ich lebe in einer fürchterlichen Herzensqual.

<sup>2</sup> Das Seelenleid schmerzt mich fürchterlich.

<sup>3</sup> Es gibt kein Ende für die Qualen der Seele.

und Kind. Es ist Nacht, Regen, Gewitter. Die Stimmung erinnert an Situationen in Shakespeareschen Dramen. Er hört die Donnerschläge, hört das Klopfen des Regens an die Fensterscheiben, sieht grelle Blitze und graue unheimliche Nebelschwaden, die durch die Gänge ziehen. Er friert vor Kälte, schaudert vor dem Geflüster der Bäume, hört verworrene Reden und sieht noch nie gesehene, Schrecken einjagende Gestalten. Aus einer Ecke kommen die drolligen und doch so ernsten Worte des „Świst“ und „Poświst“, die ihn an die blutige Tat erinnern, aus der andern Ecke hört er Ermahnungen und arge Bedrohungen, weil er seinen Ruhm befleckt, durch die Personen der „drei Nachrichten“; da erscheinen noch das Echo, die Ritter. Als ob sich alle Mächte der Welt und der Hölle gegen ihn erhoben hätten. Plötzlich sieht er im Lichte des Blitzes und unter dem Getöse des Donners eine schreckliche Erscheinung. Er sieht, wie die Fallbrücke von selbst heruntersinkt, wie ein vierspänniger Wagen hineinrollt, wie die Hunde verstummen und davonlaufen, er hört unheimliche Schritte in den Gängen und ungewöhnliche Töne wie ein Stöhnen verhallen. Da geht die Türe auf und wenn vor Macbeths Augen der Geist des Banko, vor Richard III. die Geister der Ermordeten erschienen, so zeigt sich hier nicht der Geist des hl. Stanisław, sondern ein — Sarg. Der König ist machtlos, er vermag sich nicht zu wehren, seine Hände sind starr. Der Sarg schwebt über die Schwelle, kommt immer näher und endlich fällt er über den fluchenden König.

Der ganze dritte Akt des Dramas malt uns das unruhige Gewissen des Königs.

Oder Samuel aus den „Richtern“! Sein Gewissen ist schuldbewusst, er will es aber nicht gestehen. Er lebt ruhig; man würde sogar nicht wissen, dass Verschuldungen

auf seiner Seele lasten, wenn nicht unverhofft der Greis gekommen wäre, an dem er mittelbar und unmittelbar schuldig geworden ist. Und dieser alte, in Lumpen gekleidete Greis, mit verwildertem Haar und Bartwuchs, das Antlitz mit Blut und Tränen benetzt, er ist die personifizierte Schuld. „Kennst du mich?“, — fragt er Samuel. „Ja und nein. Wer denkt noch daran! Altes Zeug!“ — antwortet Samuel ruhig und vielleicht wäre sein Gewissen doch nicht aufgewacht, wenn sein geliebter Sohn Joas nicht durch seinen Tod das Urteil über ihn ausgesprochen hätte. Da aber wird es wach:

„W moichże rękach życie gaśnie,  
lampa w dłoniach rozpryska  
a ogniów strasznych łuną krwawą  
w sumieniu światłem łyska“.<sup>1</sup>

Wenn auch spät, aber „sumienie swych praw sięga“.<sup>2</sup>

Wyspiańskis Gedanken über die Bestrafung von Menschen durch Menschen, wovor der Dichter schon im Hamletbuche warnt, werden in „Meleager“ durchgeführt. Althea, welche die Strafe am Sohne vollziehen will, fällt selbst als Opfer ihrer Rache:

„Cios, którym karać chciałam winy  
mnie samą dotknął, zranił srodze“.<sup>3</sup>

Nestor in der „Achilleis“ mahnt: „Ueberlasset den Göttern das Handeln“.

---

<sup>1</sup> In meinen Armen erlischt das Leben, die Lampe ist in meinen Händen zersplittert, und im Gewissen glitzert das blutige Licht fürchterlicher Flammen.

<sup>2</sup> Das Gewissen erlangt seine Rechte.

<sup>3</sup> Der Schlag, mit dem ich die Verschuldungen strafen wollte, hat mich selbst getroffen und schwer verwundet.

Jetzt über das Verhältnis von Schuld und Strafe. Wie überbrückt Wyspiański die Kluft, die sich immer bei jeder bösen Tat aufzutun scheint, zwischen der Schuld, die schon begangen und der Strafe, die nachfolgen muss?

Bei Wyspiański herrscht ein Prinzip der allgemeinen Gerechtigkeit: jede böse Tat kommt zum Vorschein, wenn nicht unmittelbar durch ihre Wirkung, so durch ihre Folgen; sie kann nicht verloren gehen, da jede Tat die andere bedingt und das wiederholt sich immer weiter ohne Unterbrechung, dem immer gleichen Gang der Dinge gemäss, der keine Sprünge kennt. Jede böse Tat wird folglich durch sich selbst, durch die Folgen gestraft, die Tat allein zieht die Strafe herbei. Es waltet also nach Wyspiański ein Gleichgewicht: jede Schuld bringt die Strafe mit sich und muss sie bringen, aus den ersten Flecken der Schuld keimen die grellen Feuerflammen der Strafe. Diese Ansicht stellt auch Wilamowitz-Moellendorff auf, wenn er über die Schuld Klytimestras sagt: „... es gibt eine Gerechtigkeit, nicht als eine Macht, die von aussen stiesse, sondern dem Handeln und Leiden der Sterblichen immanent ist, ein unverbrüchliches Naturgesetz des Gleichgewichts von Schuld und Strafe, der moralische Kausalnexus, die Erhaltung der sittlichen Kraft, durch die das Menschtum sein Leben hat“.<sup>1</sup>

Dieses Gleichgewicht, von dem wir eben sprachen, wird in Wyspiańskis Dramen erhalten. Dass auf die Schuld Strafe folge und folgen müsse, finden wir bei Wyspiański deutlich ausgesprochen. Alle seine Helden büssen, so wie

---

<sup>1</sup> Vorrede zu Aischylos' „Agamemnon“. Wilamowitz-Moellendorff, Griech. Tragödien, B. II. S. 38.

es Herakles, Oedipus und Klytimestra tun. Der Hirt in der „Rückkehr des Odysseus“ spricht den Gedanken aus:

„ . . . Wiem, — przyjść to musiało:  
to jest kara, — bez kary krzywdą się nie dzieje“.<sup>1</sup>

Der alte Oineus, der gebrochen seinem traurigen Ende entgegensieht, gesteht:

„Za dawne winy dziś spadają kary . . .“<sup>2</sup>

In der „Achilleis“ sagt Menelaos:

„ . . . wąż, co splotem swym sidła ofiary,  
sam zasłużonej doczeka się kary“.<sup>3</sup>

Die Strafe aber ist nicht immer ein einfacher Prozess. Die Strafe ist oft wie ein Tyrann, der mit harter Hand geißelt und Opfer nicht nur vor seinen Füßen, sondern auch hinter sich zurücklässt: wie viele Unschuldige fallen, bis der eine gestraft wird. „Iluż to Poloniuszów-Coram-bisów musi paść, nim Hamletowa dłoń sięże Klaudiusza!“<sup>4</sup> Wie oft leiden die Kinder für die Sünden der Väter (Joas, Meleager, Wanda), für die Sünde des Einzelnen ganze Volksschichten (im „Fluch“, „Meleager“)!

Hier fühlt man den Einfluss der Griechen und der Bibel. Es ist der Glaube an die Vererbung der Schuld auf Kind und Kindeskind, den man schon in Wyspiańskis

---

<sup>1</sup> Ich weiss, dies musste kommen: das ist die Strafe, — ohne Strafe gibt es kein Unrecht.

<sup>2</sup> Für die einstigen Verschuldungen befallen mich heute die Strafen.

<sup>3</sup> Die Schlange, die mit ihren Schlingen die Opfer umstrickt, wird der verdienten Strafe nicht entgehen.

<sup>4</sup> Wyspiański, Hamlet, S. 94. Wieviel Poloniusse-Corambisse müssen fallen, bis Hamlets Hand Klaudius trifft.

Auffassung des Hamlet findet. Dort heisst es: „Die Taten der Väter haben ihre Konsequenzen, welche, wenn auch von den Kindern nicht auf sich genommen, doch die tragische Katastrophe herbeiführen. Und diese Uebertragung der Taten der Väter ist Vorbestimmung, welcher sich die Kinder nicht entziehen können“,<sup>1</sup> — sie müssen die Tat auf sich nehmen, ob sie wollen oder nicht, — obwohl sie zu Grunde gehen müssen, gerade wie Hamlet.

Bei Wyspiański selbst spricht Jakob in der „Akropolis“ den Gedanken aus:

„O bracie, grzech to Kaina,  
co z ojca idzie na syna  
i pokolenia niewinne  
w tej jednej zbrodni przeklina“.<sup>2</sup>

Der Gedanke, dass eines Einzelnen wegen mehrere, ja sogar ganze Volksmassen leiden, der bei Wyspiański einige Male vorkommt, ist ganz griechisch; man findet ihn bei Euripides<sup>3</sup> ausgesprochen:

„Denn wer sein Los an einen Sünder kettet,  
den wirft mit ihm des Himmels Strafgericht  
zu Boden, mag er noch so schuldlos sein“.

Den griechischen Einfluss trägt auch der Begriff der Verschuldung im allgemeinen an sich. So spricht Atalante: „Solche Menschen gibt es nicht, die irgend eine Tat voll-

---

<sup>1</sup> Ibid. S. 130.

<sup>2</sup> O Bruder, das ist die Sünde Kains, die vom Vater auf den Sohn übergeht und unschuldige Geschlechter ob dieses einen Frevels verflucht.

<sup>3</sup> Euripides, „Der Mütter Bittgang“. Wilamowitz-Moellendorff, Griechische Tragödien, B. I., S. 229.

bringen könnten, ohne irgend eine Schuld“. Der Tod in der „Skalka“ mahnt:

„Jeden jest Prawdy wieczny bieg:  
że niemasz życia, krom przez grzech“<sup>1</sup>,

gerade wie der Chor in den „Choephoren“:

„Rein verrinnet keines Menschen Leben,  
jeder zahlet einen schweren Preis.  
Wehe!“ —

Fast etwas hart und dunkel klingen die Worte der jungen Zosia in der „Hochzeit“; sie spricht von einer unbewussten Verschuldung, die auf dem Menschen lastet:

„A chyba to za jaką karę  
Miłość jest taką nieszczęśliwą.  
Za czyjąż winę, czyjąż karę  
rwać chcą przedziwo Parki stare . . .“<sup>2</sup>

Dabei kann aber bei Wyspiański keine Rede von einer fatalistischen Auffassung der Schuld sein, obwohl es den Anschein hat, denn jeder hat die Freiheit zu handeln und ist für sein Tun verantwortlich. Dies sprechen die Sirenen in der „Rückkehr des Odysseus“ aus:

„Idziesz przez świat i światu dajesz kształt przez  
twoje czyny.  
Spójrz w świat we świata kształt a ujrzysz  
twoje winy“<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Der ewige Lauf der Wahrheit ist, dass es kein Leben ohne Sünde gibt.

<sup>2</sup> Irgend einer Strafe wegen ist die Liebe so unglücklich, irgend einer Schuld und Strafe wegen wollen die alten Parzen den Faden zerreißen.

<sup>3</sup> Durch die Welt wandelnd, gibst du der Welt Gestalt durch deine Taten, blicke in die Welt und in ihrer Gestalt wirst du deine Verschuldungen sehen.

In „Meleager“ finden wir dasselbe. Obwohl sich Althea erbittert äussert: „Ein Spielzeug war ich nur in Gottes Hand“, so fühlt sie sich doch ganz für die Tat verantwortlich, indem sie sagt: „sama mych nieszczęść splotłam koło“, und weiter:

„Że w własne sidła płączemy się zradnie,  
aż najsilniejszy cios z rąk własnych padnie“.<sup>1</sup>

Kann man da an ein die Schuld verursachendes Fatum glauben?

Mit dem Problem der Schuld und Strafe ist bei Wy-  
spiański auch das der Verzeihung und Rache verbunden,  
wovon später die Rede sein wird.

---

<sup>1</sup> Verräterisch verwickeln wir uns in eigene Schlingen, und der schwerste Schlag fällt von eigener Hand.

## STRAFE UND TOD.

**N**och eine Frage ist mit der vorhergehenden eng im Zusammenhang: die Frage über das Verhältnis von Strafe und Tod, und über den Wert des Todes bei den Helden Wyspiańskis.

In bezug auf dieses Moment können wir die Helden Wyspiańskis in drei Gruppen teilen. Samuel, der Priester und Oineus bilden die erste. Sie haben eine Schuld begangen, aber sie bezahlen sie nicht mit dem Tode. Nicht das Aufhören des Lebens soll bei ihnen Strafe sein, sondern das qualvolle Weiterleben und das Ueberleben derer, die ihnen am nächsten standen und als Opfer ihrer Schuld fielen, gerade so wie dies in der griechischen Tragödie Kreons Strafe ist: das Gewicht der an Antigone vollbrachten Tat fällt so noch schwerer auf das Haupt des Schuldigen.

Der Priester, der im „Fluche“ sein ganzes Leben in Trümmern vor sich sieht und alle verliert, die ihm lieb waren, sagt demütig:

„jakichżem godzien inszych kar,  
jak te, co patrzę na nie!“<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Verdiene ich andere Strafen, als die, die ich schaue!

Denselben Gedanken spricht auch der schuldbeladene Oineus aus, der gebeugt über so viele Leichen sagt: „Das Leben ist oft eine strengere Strafe als der Tod“.

Der alte Samuel in den „Richtern“ wird auch auf diese Weise gestraft. Seine Schuld muss er mit dem Tode des jugendlichen, vielgeliebten Sohnes Joas büssen, mit dem Tode dessen, der für ihn Mozart, Rubinstein, Joachim gewesen, der ihm „Tausend über Tausende, der sein Schatz, sein Palast, sein Himmel, sein Edengarten war . . .“

„Mniez paść pod gromem ciosu“,<sup>1</sup> sagt er, und anstatt dessen stirbt sein Sohn. „O sędzio, godzisz we mnie!“<sup>2</sup>

Hier lehnt sich also Wyspiański an die Antike an. Die grösste Strafe für ihn ist nicht der T o d, wie es z. B. bei Shakespeare der Fall ist, wo mit dem Helden auch alle Mitschuldigen enden, sondern — d a s L e b e n; nicht die Strafe eines Richard III. oder Macbeths, sondern die des Herakles und Oedipus ist die schwerste. Jeder der erwähnten Helden könnte mit Oedipus demütig sagen: „Schaut mich an, in welchen Abgrund schwersten Jammers ich geriet!“ Wyspiański nimmt also als Ausgang des Tragischen nicht den leiblichen Tod, sondern die „Verkürzung des Tragischen“ — den seelischen Tod an, „wenn das geistige Ich vernichtet wird, der Mensch als Ruine zerrüttet, verödet weiterlebt“.<sup>3</sup> Und gerade durch dieses Lebensleid und diesen Jammer soll die Läuterung ihrer Seele erzielt, eine Erhebung erreicht werden.

Wiewohl sich Wyspiański in dieser Beziehung der Antike nähert, so weicht er in anderer von ihr ab. Viele seiner Helden: Althea, Odysseus, Achilles, Wanda, die

---

<sup>1</sup> Ich müsste von dem Donnerschlag getroffen werden.

<sup>2</sup> O Richter, du zielst auf mich!

<sup>3</sup> Joh. Volkelt, Aesthetik des Tragischen. München, 1906. S. 59.

„Junge“, welche die zweite Gruppe bilden, wählen selbst den Tod: freiwillig o p f e r n sie ihr Leben, um ihre Schuld zu sühnen und das Wohl anderer zu erreichen (Wanda, die „Junge“), oder sie sterben, um den Leiden ein Ende zu machen, sich von der Schuld, die allzu schwer auf ihnen lastet, zu befreien. (Odysseus, Althea, Achilles, Jewdocha.)

Das findet man selten in den Tragödien der Antike. Ihre Helden wählen selten den Selbstmord. Der Lebenskeim und die Liebe zum Leben und zu allen Schönheiten und Herrlichkeiten der Erde, an der sie mit der grössten Zärtlichkeit und Treue hingen, war zu stark in ihnen eingewurzelt. Aber dazu kommt noch ein anderes Moment, das mit ihrem Charakter eng im Zusammenhange war; Herakles Worte erklären es uns am besten:

„Ich aber hab in allem meinem Jammer bedacht, ob nicht der Selbstmord Feigheit sei...“<sup>1</sup>

Das ist es also. Nein, feig wollten sie sich nicht zeigen, lieber wollten sie leiden.

Bei Wyspiański hingegen finden wir etwas anderes, seine Helden sind anders geartet. Sie hängen am Leben nicht mit solcher Liebe wie die Helden der Antike. Sie verachten diese Gabe Gottes. Die Welt scheint ihnen vielleicht wie Hamlet ein wüster Garten zu sein, mit verworfenem Unkraut erfüllt, der Tod hingegen ist ihnen, um mit Wanda zu sprechen, „heilig“. Und welcher Unterschied, wenn in der Odyssee Achilles den Tagelöhner, der sich des Lebens erfreut als den glücklicheren beneidet und wenn Wyspiański's Achilles sagt: „... mnie tęsknota

---

<sup>1</sup> Euripides, „Herakles“. Wilamowitz-Moellendorff, Griech. Tragödien, B. I. S. 351.

prze ku Śmierci głodem“,<sup>1</sup> oder wenn sich Paris in seiner „Achilleis“ äussert :

„Śmierć moja ? Cha, cha, cha, alboż się ziści ?  
Nie jest to groźba dla mnie, jeno dziwo,  
i chwilę zgonu zwać będę szczęśliwą,  
gdy po mnie jeno zgłiszcz ostanie w mieście“.<sup>2</sup>

Wyspiańskis Helden also schätzen das Leben nicht, ja sie sehnen sich sogar nach dem Tode, wie dies bei Wagners Helden der Fall ist ; so Laodamia, die den Wunsch ausspricht : „do innej lepszej tęsknię ziemi“;<sup>3</sup> Pentesilea in der „Achilleis“ wünscht sich den Tod und die Vergessenheit, da dies besser ist als das Leben unter den Menschen.

Ein einziger Held bildet hierin eine Ausnahme, Bolesław der Kühne, der allein die dritte Gruppe vertritt. Er hat nichts gemeinsames mit den Gestalten der ersten und nichts mit denen der zweiten Gruppe ; er wird mit dem alten Shakespeareschen Masse gemessen : er stirbt nach einem schuldbeladenen Leben. Sein Tod kann als Strafe für seine Schuld angesehen werden. Bolesław der Kühne ist also die einzige Ausnahme, weil er am Leben und an seinem Ruhme hängt und es ihm Leid tut beides zu verlassen.

Im allgemeinen aber gilt, dass die Helden Wyspiańskis das Erdenleben nicht hoch schätzen und achten,

---

<sup>1</sup> Ich sehne mich nach dem Tode.

<sup>2</sup> Mein Tod ? Ha, ha, ha, wenn es auch geschieht. Es ist dies keine Drohung für mich, sondern Wunderbares, und den Augenblick des Hinscheidens werde ich glücklich nennen, da von mir ein Scheiterhaufen zurückbleiben wird.

<sup>3</sup> Ich sehne mich nach einer andern bessern Welt.

gerade wie Hamlet und Wyspiański selbst, vielleicht nicht „einer Nadel wert“. Denn was ist Leben und was ist Tod? Warum soll das Leben einen höheren Wert besitzen als der Tod? Und wissen wir tatsächlich, was es ist? Ist der Schein — Wahrheit; oder ist die Wahrheit — nur Schein? Und endlich, was ist wahr? „Ich beginne die Welt als etwas unwahres, die Wirklichkeit als ein Märchen, das, was uns umgibt, oder besser, was mich umgibt als etwas erdichtetes zu betrachten“.<sup>1</sup> Wo liegt der wahre Unterschied zwischen beiden? Wo ist ihre Grenze?

„Ach, któryż jestem żywy,  
czy ten, co leci wzwyż,  
czy ten, co zmarł szczęśliwy,  
ściskając w dłoni krzyż — ?

Czy ten, co skrzydeł loty  
przez żywot miał związane,  
czy ten, co ciska groty  
o krzemień gwiazd krzesane — ?”<sup>2</sup>

Bei Wyspiański handelt es sich also nicht um die Worte „Leben“ und „Tod“, sondern um „Sklaverei“ und „Freiheit“.

---

<sup>1</sup> Listy Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego. Lamus, Zeszyt II. 1909. S. 255.

<sup>2</sup> Stan. Wyspiański, Wiersze, fragmenty dramatyczne. Kraków, 1910., S. 47—49. Ach! als welcher (von beiden) bin ich lebendig? Als der, welcher sich auf zur Höhe schwingt? (oder) als der, welcher, selig gestorben, das Kreuz mit den Händen umkrampft hält? Als der, dessen Schwingen zum Flug im Leben gebunden waren, (oder) als der, welcher Pfeile schleudert, die den Feuerstein der Sterne berührend, Funken schlagen?

„Wesoły jestem, świeży . . .  
— cóż to?, na marach trup?  
to ciało tylko leży,  
lecz duch, jak ognia słup.

Wesoły jestem, młody,  
już zbywam zbytnich piór,  
już idę w krąg swobody,  
już słyszę gwiazdny Chór“.<sup>1</sup>

So spricht Wyspiański in diesem Gedichte, das charakteristisch ist für ihn, der mit einer ungewöhnlichen, fast unbegreiflichen, mittelalterlichen Liebe an dem Tode hing, und sie oft zum Vorschein kommen liess. Darüber findet man Spuren nicht nur in seinen Dichtungen, sondern auch in seinen Malereien, seinen Kirchenfenstern, die für die Wawelkathedrale komponiert worden sind. Trefflich bemerkte J. Kotarbiński,<sup>2</sup> dass in diesen Schöpfungen Wyspiańskis geradezu eine Entzückung über den Tod ausgeprägt ist. Es ist dies in dem Entwurfe Kazimierz des Grossen, wo der König in Gestalt des Skeletts mit Mantel und Krone dargestellt ist, dann in den starren, totmüden, fast leblosen Zügen und im Ausdrucke des hl. Stanisław und des Fürsten Henrik des Andächtigen, der Fall. Alle drei Stücke bilden fast einen Triumph des Todes.

---

<sup>1</sup> Froh bin ich und frisch . . . Was ist's? Eine aufgebahrte Leiche? Es ist ja nur der Körper, der da liegt, der Geist — der ist wie eine Feuersäule. Froh bin ich und jung; des überschüssigen Gefieders bin ich ledig, schon dringe ich in den Kreis der Freiheit, schon höre ich der Sterne Chor.

<sup>2</sup> Józef Kotarbiński, O twórczości Wyspiańskiego. Lamus, 1906. Zeszyt II. S. 303.

Wenn also Wyspiański den Tod so verherrlicht, und das Leben als eine Sklaverei betrachtet, kann dann der Tod seiner Helden als ein Uebel angesehen werden und Strafe sein? Nein. Der Tod muss eine andere Bedeutung haben, einen anderen Wert.

Der Tod ist — wie wir sehen werden — entweder der Erlöser von den Qualen des Leibes und der Seele, ein ruhiger, windesstillter Zufluchtsort für alle Schiffbrüchigen, er ist etwas fernes und doch gutes, wonach sich die Helden Wyspiańskis sehnen; oder er ist bei einigen, so wie bei Hamlet, die das Leben vorwiegend betrachten, viel darüber nachdenken, um es zu enträtseln, nur das nötige Mittel zur Erlangung der Freiheit, das letzte Problem, die Endstufe der menschlichen Entwicklung. Es ist also nicht Feigheit, die sie in den Tod treibt. Sie sehen im Tode, so wie Hamlet nach Wyspiański, „ein neues Sein in der Entwicklung der Seele“,<sup>1</sup> denn „żywot twój nie na jednym zakończy się bycie“,<sup>2</sup> wie bei Wyspiański in der „Achilleis“ die Welle spricht.

Da ist es begreiflich, dass die Helden, die, wie wir gezeigt haben, innerlich, geistig so hoch stehen, sich nach etwas vollkommenerem sehnen, und da das vollkommener nur durch den Tod zu erlangen ist, sich also nach dem Tode sehnen. Denn durch den Tod „wyzwolon będziesz duchem z ciała i pamięci“.<sup>3</sup> („Achilleis“.)

Solch ein höherer Gedanke führt Odysseus und Achilles in den Tod. Odysseus entzieht sich nach der Ermordung der Freier gewaltsam der Umarmung des Vaters, verlässt alle und flieht auf wilde Meereseffeln, um dort den letzten

---

<sup>1</sup> Wyspiański, Hamlet, S. 152.

<sup>2</sup> Dein Leben endet nicht mit dem einen Sein.

<sup>3</sup> Durch den Geist wirst du von Erinnerung und Körper befreit.

Kampf mit sich und mit der Welt zu kämpfen. Er, der so viel Leid durch sich selbst, seine Seele und sein Gröbeln erlitten hat, dessen Leben ein „Umherirren ohne Ziel“ war, will das Ziel, wonach er strebte, welches er aber nie erreichen konnte, doch finden. Und wenn das Leben ihm dies nicht gewähren konnte, so soll es der Tod.

Tam! — Tam!

Tam jest Ithaka!

Tam! kres i granica!

Tam — jest ojczyzna moja — tam dziecko i żona,  
tam mój ojciec — tam moja —

pieśń życia skończona!<sup>1</sup>

Mit diesen Worten in das Licht des aufflammenden Blitzes schauend, schreitet er immer tiefer in das Meer, während die Sirenen, am Ufer sitzend, sein Lebenslied singen.

Ja, jetzt sieht er, nur dort ist das Ziel zu suchen, irgendwo dort in der Ferne. Dort ist das wahre Ithaka, die wahre ideale Heimat, nach der er sich wie Wagners „Fliegender Holländer“ sehnt, dort wird die Sünde und Schmach abgewaschen, dort wird alles schlechte verschwinden. Dort soll „ein neues Denken, ein neues Sein“ für ihn beginnen. Und als er unweit des Ufers den Nachen Charons sieht, da starrt er darauf hin und schreit: „Warte! Bleibe stehen! Bleibt stehen!“ und sich in die Wellen stürzend: „Bleibt stehen! — Erlösung!“

Voll Todessehnsucht ist auch Achilles. Er hat gesündigt, obwohl die Tötung Hektors nur subjektiv Sünde ist, er fühlt die volle Last der Schuld auf seiner Seele.

---

<sup>1</sup> Dort! — Dort! Dort ist Ithaka! Dort das Ziel und die Grenze! Dort ist mein Vaterland, dort Kind und Weib, dort mein Vater, — dort wird mein Lebensgedicht zu Ende gesungen.

„So viel Blut habe ich schon getrunken, ich will nicht mehr Blut. Zulange habe ich gelebt“. Das Leid nach dem Freunde hat ihm jede Lebensfreude geraubt, die Menschen raubten ihm den Glauben an die Menschheit. Das Leben hat für ihn keinen Wert: „O Mutter, ich muss auch hin! Es ist mir hier bange. . . . Meine Seele brennt“. Gleich darauf gibt er den Dienern den Befehl, die Pferde einzuspannen, er selbst übergibt den Freunden seine ganze Habe, denn er brauche sie nicht mehr. „Ich sehne mich nach etwas in der Ferne, Sehnsucht brennt in meiner Brust“. Der Tod soll sie stillen, er soll Befreiung geben. Wie der Hippolytos des Euripides besteigt er den Wagen, den Pallas selbst in schwarzer Rüstung und mit herabgelassenem Helm lenkt. Es wird eine wilde Fahrt sein, der er sich freut!

„ . . . Lot to będzie! jak lot Apollina.

— — — — —  
Żegnajcie!“<sup>1</sup>

Und nachher fügt er noch ganz verklärt hinzu:

„Patrę na was półbogiem z wysoka.

Napród. Już przed oczyma świetlna zawierucha.

Pallas!! O Pallas, ponoś mego ducha!“<sup>2</sup>

Der Wagen fährt stürmisch und immer stürmischer, bis er scheitert und völlig zerbricht.

Dieses Sicherheben über Schuld und Leid, die Sehnsucht nach dem Tode, dem Befreier, sehen wir auch bei *Jewdoha* („die Richter“). Dieses Mädchen, das

---

<sup>1</sup> Das wird ein Flug sein! Wie der Flug Apollos. Lebt wohl!

<sup>2</sup> Ich betrachte euch aus der Höhe wie ein Halbgott. Vorwärts! Vor den Augen schwebt mir schon leuchtendes Schneegestöber. Pallas! O Pallas! erhebe meinen Geist!

im Hause des Juden Samuel Magddienste verrichtet und deren Sünde daraus erwuchs, dass sie geliebt und aus Liebe zu Natan, Samuels Sohn, und auf seinen Wunsch das unglückliche kleine Wesen, das sie geboren, erwürgt hat, sagt ihrem Vater, der als Bettler vor ihr steht, dass sie sich nach dem Tode sehne, denn schlecht gehe es ihr auf der Welt.

Das erste Motiv der Todessehnsucht ist — das Leid; aber da kommt auch noch — die Schuld hinzu. Es sind schreckliche Gewissensbisse wegen des Kindesmordes. „Ich höre — spricht sie verzweifelt zu Nathan — sein Weinen, das so entsetzlich traurig ist; wohin ich schaue, sehe ich seine Augen auf mich gerichtet; ich sehe, wie es weint, wie es schluchzt, wie die Hände . . . Und so lebe ich fortwährend in mörderischen Qualen“. Aber es kommen noch schrecklichere Plagen. „Ich sehe mich“, — erzählt sie dem Vater — „in den Rachen des Fegefeuers gestürzt, wo um mich her das Seufzen der Seelen als ein fürchterlicher Sturmwind weht: feurige Zungen schweben in der Höhe und martern sündige Seelen“.

Und als ihr der Vater rät, sie möge bei dem Priester der Kirche Zuflucht suchen, da antwortet sie: „Vater, die Kirche ist nicht das einzige Gotteshaus“. — „Weisst du ein anderes?“ — fragt der Vater. — „Der Tod“ — erwidert sie kurz.

Der Tod hat hier eine reinigende Macht; die Schuld wird durch den Tod abgewaschen und der Geist erlöst. Dieser Gedanke ist auch in der „Skalka“ ausgesprochen: „Krwiȧ spłacisz winy świętẏ dług, a duch zwolony będzie“.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Mit dem Blute wirst du die heiligen Schulden bezahlen und dein Geist wird erlöst.

Der Tod ist für Laodamia auch ein Erlöser. Sie, die ein einsames Leben ohne Protesilaos nicht ertragen kann, der jede Rede zu einem Klagegesang wird, jeder Blick ein Abgrund voll Todessehnsucht, für die jeder Tag, jede Stunde eine neue Blutung des unglücklichen Frauenherzens mit sich bringt, sie spricht: „do innej lepszej tęsknię ziemi“.<sup>1</sup>

Als das Mass der Qualen voll ist, da erscheint ihr Charons Schiff, so wie es der Alkestis des Euripides vor dem Tode erscheint. Langsam rudert der blutäugige, graue Schiffer über das Wasser. Laodamia ruft ihm glücklich zu:

„Charon! — Charona łódź!  
Stój starcze! Cieniu słysz!  
Pojmij mię z sobą . . .“<sup>2</sup>

Sie reisst sich aus den Händen des Chores los, ruft: „Für mich ist einzig nur noch der Tod!“ und stösst sich das Messer in die Brust.

Was führt den Tod Altheas herbei? Sie vollzog mit der grössten Spannkraft des Willens die schreckliche Tat: der Holzblock ist verbrannt, sie durchlebt fürchterliche Stunden. Sie ist sich der Tat bewusst, sie leidet schrecklich, aber sie duldet kein Mitleid, denn sie weiss es: sie allein hat die Tat vollbracht, sie nimmt auch deren Folgen auf sich. Aber da kommt noch anderes hinzu; auf die Nachricht von dem Tode des Meleager verflucht Oineus sie und den Tag, da er sie, die der Diane geweihte und in Sünde erzeugte, in sein Haus geführt. Sie ist empört; dies alles war für sie ein Geheimnis.

---

<sup>1</sup> Ich sehne mich nach einer bessern Heimat.

<sup>2</sup> Charon, o Schiff Charons! Bleibe stehen, Alter! Höre mich, du Schatten! Nimm mich mit!

Sie sieht ein, dass alle die Schicksalsschläge, die sie in kurzer Zeit getroffen, nur Strafe waren. Das Mass der Qualen ist übervoll. Mit einem Fluche über Diana und den Tag, da sie geboren, stürzt sie davon, um sich auf eine grausame Weise zu töten. Wie der verzweifelte Oedipus des Sophokles sich die Augen mit einer goldenen Spange durchbohrt, so eilt Althea in das Schlafgemach, um ihren Kopf mit aller Kraft gegen den schwarzen Basaltaltar zu schlagen und das goldene, mit Edelsteinen verzierte Diadem dringt ihr bis zur Hälfte in das Gehirn.

Der Tod, obwohl er so schrecklich war, erlöst sie von ihren Qualen. Eine klärende Macht hat der Tod auch bei der „Jungen“ im „Fluche“ und der Wanda in der „Legende“, aber da hier das Opfermotiv hinzutritt, werden wir darüber an anderer Stelle berichten.

Bei den Helden Wyspiańskis, bei denen man ein Uebergewicht des Uebersinnlichen, einen Hang zum Metaphysischen findet, hat also der Tod auch einen höheren, einen metaphysischen Sinn.

## DIE IDEE DES SCHICKSALS.

Zu den wichtigsten, das Drama betreffenden Fragen gehört auch die Frage über die Stellung des dramatischen Dichters zu der Idee des Schicksals. Das Schicksal, einmal als übernatürliche, ein anderes Mal als immanente Macht gefasst, gibt der Tragödie ein ganz besonderes Gepräge und einen verschiedenen Sinn. Nehmen wir den Begriff des Schicksals im indischen Drama, in der Antike, bei Shakespeare, Calderon, in der deutschen Tragödie (Schiller, Kleist, Hebbel, Hofmannsthal), bei Maeterlinck, Ibsen, und wir haben verschiedene Stufen in der Entwicklung der Tragödie. „Die Geschichte der Tragödie ist die Geschichte der Idee des Schicksals“.<sup>1</sup>

Bei Wyspiański ist die Schicksalsidee von derselben Bedeutsamkeit wie bei den Tragikern überhaupt, sie nimmt bei ihm keine besondere Stellung ein. Es ist in einer Kritik gesagt worden, dass gerade dieses Moment bei Wyspiański das wichtigste sei. Wir teilen diese Meinung nicht, ja, sie scheint uns ganz unrichtig; man soll sich durch den häufigen Gebrauch des Wortes „Schicksal“

---

<sup>1</sup> Dr. Albert Görland, Die Idee des Schicksals in der Geschichte der Tragödie. Tübingen, 1913., S. 10.

nicht irre führen lassen. Wyspiański gebraucht dieses Wort sehr oft, aber meistens ist es in dem Sinne verwendet, in dem es im alltäglichen Leben gebräuchlich ist und so hat das Wort: Schicksal („los“ — polnisch) im Munde seiner Personen keine besondere Bedeutung. Wenn Rebekka in der „Akropolis“ zu ihrem Sohne spricht: „Nimm, was dir das Schicksal in die Hände gibt“, oder wenn die Mutter im „Fluche“ sagt: „Ich freue mich über deinen Zustand, dein Vermögen und Schicksal“ und die „Junge“ von einem geheimnisvollen Schicksal spricht, das sie ruft, so hat das Wort hier eine ganz gewöhnliche Bedeutung. Dasselbe ist der Fall, wenn der Fürst Adam im „Leleweł“ sagt: „Gott, der unsere Schicksale leitet, möge einmal ihr Gewissen erwecken“, oder Oineus: „In den Händen Gottes, nicht in unseren ruhen die Schicksale von morgen“.

Worin aber beruht der Begriff des Schicksals und wie verhält sich Wyspiański zu dieser Frage, die die Grundlage der Tragödie bildet?

Maeterlinck<sup>1</sup> hat in der Einleitung zu seinem „Théâtre“ vom dramatischen Dichter gesagt: „Il est obligé de faire descendre dans la vie réelle, dans la vie de tous les jours, l'idée qu'il se fait de l'inconnu. Il faut qu'il nous montre de quelle façon, sous quelle forme, dans quelles conditions, d'après quelles lois, à quelle fin, agissent sur nos destinées les puissances supérieures, les influences inintelligibles, les principes infinis, dont, en tant que poète, il est persuadé que l'univers est plein“.

Wir werden also untersuchen, welcher Art die „höheren Mächte“ sind, von welchen Maeterlinck spricht, an welche Wyspiański als dramatischer Dichter glaubt und mit welchen er seine Helden kämpfen lässt.

---

<sup>1</sup> Maeterlinck, Théâtre, I. Bruxelles, 1911. Préface, S. XII.

Es fragt sich, ob Wyspiański in seinen Werken, besonders in den griechischen Dramen, die blinde Macht einführte, die man gewöhnlich *Fatum* nennt und von deren Härte man im Zusammenhange mit der griechischen Tragödie spricht?

Greifen wir auch hier vorerst auf Hamlet zurück. Glaubte Hamlet in der Auffassung Wyspiańskis an das *Fatum*?

Er, der im Laufe der dramatischen Handlung von Wendung zu Wendung wächst, kommt endlich zur letzten Stufe der Entwicklung: „er braucht niemand und nichts. In sein Los, das in Gottes Hände gelegt ist, wird er sich fügen; er will nur noch sehen, wie sich alles gestalten wird. Er wird aber alles, was ihm das Schicksal geboten hat, annehmen. Er wird es herausfordern und dann möge es handeln, wie es ihm (dem Schicksale) beliebt; er wird seine Taten überlegen, es steht ihm immer noch eine Wahl frei. Dabei wird er aber auch nichts, was ihm das Schicksal bringen wird, zurückweisen“.<sup>1</sup> Er nimmt sogar die Aufforderung des Laertes zur Verwunderung des Königs selbst mit der grössten Kälte an, um zu sehen, wie das Los fallen wird. Und obwohl er voraussieht und weiss, was ihn erwartet (Osrik und Horatius sind vom Schicksale geschickte Ermahnungen und Zeichen) und obwohl er es ändern könnte, will er es nicht, er darf als Mensch das, was ihm vorbestimmt ist, nicht zurückweisen. Und als ihm Horatius vorschlägt, er werde sagen, dass Hamlet zum Fechten nicht aufgelegt sei, da wird es diesem noch klarer, dass er die Tat auf sich nehmen muss, denn sonst „wäre das Lüge und hiesse so viel als: Ich bin den Taten, welche in meine Hände gelegt sind, nicht gewach-

---

<sup>1</sup> Wyspiański, Hamlet. S. 97.

sen, ich trete zurück; ich bin nichts“.<sup>1</sup> Und er geht ruhig dem Schicksale entgegen.

Die „höhere Macht“, die hier als Schicksal hervortritt, ist die Unabänderlichkeit der Verhältnisse.

Vom Schicksal, als von einer blinden Macht ausserhalb des Menschen, die sein Tun und Handeln leitet und den freien Willen beherrscht, ist nach unserer Meinung weder hier noch anderwärts bei Wyspiański die Rede (sogar in den griechischen Tragödien nicht), obwohl es den Anschein hat und obwohl das sehr häufig in den polnischen Studien über Wyspiański hervorgehoben worden ist. Schon Wilamowitz-Moellendorff<sup>2</sup> hat von der griechischen Tragödie gezeigt, dass nicht einmal dort das Fatum diese Härte hat, die man ihm gewöhnlich zuschreibt. „Von dem unentrinnbaren Schicksal redete nur die Verzweiflung“, sagt Wilamowitz,<sup>3</sup> „oder die Feigheit, die die eigenen Hände in das Schoss legte; so reden nur die alten Weiber, sagt Platon. Selbst Ananke ist viel mehr der Zwang, der in konkreten Verhältnissen auf dem Menschen liegt, als die vorherbestimmende starre Notwendigkeit!“ Dasselbe gilt für Oedipus, dass „von einem Schicksal als einer Ursache, einer wirkenden Kraft nirgends die Rede ist und nicht sein konnte. Das Geschick des Oedipus hat sich ganz natürlich, menschlich aus den Verhältnissen entwickelt“. Auch Geffchen<sup>4</sup> hat nachgewiesen, dass bei Aischylos das Schick-

---

<sup>1</sup> Ibid. S. 102.

<sup>2</sup> Einleitung zu Aischylos' „Agamemnon“, Wilamowitz-Moellendorff, Griech. Tragödien, B. II. S. 26.

<sup>3</sup> Einleitung zu „Oedipus“ des Sophokles, Griech. Tragödien, B. I., S. 11.

<sup>4</sup> Johannes Geffchen, Die griechische Tragödie. Leipzig-Berlin 1911. S. 35.

sal nicht diese Härte hat, die man sonst dem Altertum zuschreibt, „denn es hängt nicht über dem Dasein dieser Götter eine unentrinnbare, furchtbare Macht, die zu ihrer Zeit vernichtend einherfallen soll, sondern das Eintreten des Verhängnisses ist an gewisse Bedingungen geknüpft, darin ist aber von einer Schicksalsidee kaum etwas zu spüren“.

Dies gilt auch, wie wir zeigen werden, für Wyspiański. Man spürt fast überall bei ihm ein Walten höherer Mächte, aber nirgends findet man ein Eingreifen des Uebernatürlichen. Das Schicksal ist immanenter Natur.

Betrachten wir zunächst „Meleager“ von diesem Gesichtspunkt aus!

In „Meleager“ sehen wir eine Verkettung von Bedingungen und Folgen, die eine Schicksalsmacht genannt werden könnte. Das Geschick, das sich in Meleager gestaltet, führen die Menschen selbst durch ihr Handeln herbei und alles musste so geschehen, wie es geschah. Oineus selbst spricht es aus: „Man kann gar nichts gegen das Belieben der Götter, das muss man hinnehmen so wie es ist und in sich allein die Schuld suchen“.

Oineus' Geschick wird durch ihn selbst verursacht; er hat sich sein Los durch sein Tun und Handeln zugezogen, so und in dieser Härte, wie es ihn getroffen hat. Die Grundlage wird durch eine Verkettung von Umständen gebildet und zwar durch folgende:

1. Wenn Oineus der Warnung gefolgt und Althea, die der Diana geweiht war, nicht geheiratet hätte, so wäre er nicht mit dem Tode des Sohnes und der Frau bestraft worden.

2. Wenn Althea nicht so selbstbewusst in das Recht der Götter eingegriffen und über das Los des Sohnes hätte verfügen wollen, wenn sie ihre Leidenschaft zu be-

meistern versucht und sich ihr nicht ganz hingegeben hätte, so hätte sich auch ihr Los anders gestaltet. Obwohl Oineus sie daran mahnte, dass die Schicksale von morgen in den Händen der Götter und nicht in denen der Menschen seien, antwortet sie ihm, dass die Götter heute das Los in ihre Hände gelegt haben und dass ihr Wille allein der selbständige Herrscher sei. Und wenn die unfehlbaren Götter die Entscheidung in ihre Hände gelegt haben, so haben sie auch gewiss vorausgesehen „dass ich genötigt sein werde sie zu fällen und dass das, was ich tun werde, mit ihrer Erlaubnis geschehen wird . . .“

Oineus mahnt sie an ihre Verantwortlichkeit (der Chor warnt auch), aber sie gehorcht nicht; später sieht sie selbst die Schuld ein und gesteht in fürchterlichen Qualen:

„s a m a m y c h n i e s z c z ę ś ć s p l o t ł a m k o ł o ,  
w ęż a m i F u r y i z d o b i ą c c z o ł o . . .“<sup>1</sup>

und:

„w ł a s n e s i d ł a p ł ą c z e m y s i ę z d r a d n i e ,  
a ż n a j s i l n i e j s z y c i o s z r ą k w ł a s n y c h p a d n i e“.<sup>2</sup>

3. Auch Meleager zieht sich selbst sein Los zu. Warum stirbt Meleager eigentlich? Musste er wirklich nur darum sterben, weil die Mutter den Holzblock, mit dem das Leben Meleagers verbunden sein sollte, ins Feuer wirft, um ihn zu verbrennen?

Nein, Wyspiański's Meleager hätte sterben müssen, wenn auch das Holz nicht verbrannt wäre. Etwas anderes

---

<sup>1</sup> Ich habe mir selbst den Unglückskranz geflochten und die Stirne mit den Schlangen der Furie geziert . . .

<sup>2</sup> In eigene Schlingen werden wir verräterisch verstrickt, und der schwerste Schlag fällt von eigenen Händen.

kann man nicht annehmen. Denn wie könnte Wyspiański, der bei Shakespeare einen völligen Unglauben an übernatürliche Mächte findet („insofern sie nicht bloss Dekorationen sind, wie Puck, Titania“) und einzig die Intelligenz als Triebfeder seiner Helden und als Grundlage seines Dramas annimmt, die Intelligenz, „die fähig ist, alles das in Reihenfolge und Entwicklung zu zeigen, was die übernatürliche Kraft in einem Schwunge zu tun und zu leisten vermag“, wie könnte dieser tiefsinnige Wyspiański in seinen eigenen Dramen andere Prinzipien annehmen! Wie sollte man glauben, dass bei Meleager eine Prophezeiung, also die Kundgebung einer übernatürlichen Macht, das Ende eines Menschen verursachen könnte? Bei Wyspiański haben wir denselben Fall wie bei Shakespeare. Wyspiański konstruierte aus dem Wesen Meleagers auf psychologischer Grundlage seinen Tod (gerade so wie den Tod des Achilles und des Odysseus), und das Motiv des Holzblockes nahm er, gerade wie Shakespeare den Geist (nach Wyspiański), zum Hintergrund, zu einer farbigen Dekoration, der griechischen Tradition und der Schönheit wegen. Die griechische Sage nahm er zur Grundlage, um daran seine Probleme zu konstruieren, um zu zeigen, dass, wie wir schon früher erwähnten, „die Intelligenz fähig ist, alles in jener Reihenfolge zu zeigen, was die übernatürliche Macht in einem Schwunge zu tun und zu leisten vermag“. Diese Sage also von Meleager, die so bildbar und so reich an malerischen Motiven ist, voll greller rötlich-gelber Feuerflammen und tiefer Schatten, sie nahm der Maler Wyspiański zum Hintergrund, um den Vordergrund mit Phänomenen der Seele zu füllen.

---

<sup>1</sup> Wyspiański, Hamlet, S. 19.

Das „Verbrennen“ Meleagers hat Wyspiański psychologisch gewendet. Schwere Geschehnisse haben den Tod seines innern Wesens verursacht:

1. Die Mutter hat sich von ihm losgesagt. Ihre Wut, ihre Worte, die voll Hass und Drohungen sind, die sind die Macht, an die er glaubt, die sind für ihn — Wahrsagung; an andere Prophezeihungen glaubt er nicht, da „die Oeime seinen Sinn gegen alle Wahrsagungen, Fabeln und Weibergeschwätz gehärtet haben“. Wenn es doch nur bei den Worten bliebe! Aber der Ausdruck der Mutter hat ihm gezeigt, dass auf dem Grunde ihrer Seele etwas viel tieferes verborgen war. „Man sieht das ganze Gesicht von dunkelm Zorn, Strenge und Trauer überzogen und die ganze Gestalt weckt Schrecken“. Und diese Macht, die sich hinter allem verbirgt, die Macht des Entschlusses der Mutter zur Tat, die gegen den Sohn gerichtet ist, die hat eine tödliche Wirkung. „Das Bewusstsein, dass die Mutter sich von mir lossagt, die Mutter, die eine, einzige, die ich mit diesem Namen nennen konnte! . . .“

Meleager ist jetzt, wie er sich selbst äussert, „im Begriffe des Menschen getötet. Denn diese Tat, die vor den Augen so vieler vollbracht war, vor mir und meines Vaters Gefolge, die wirkt auf mich; diese Tat, von der schon vielleicht der ganze Ort spricht und die morgen sein lautes Gespräch sein wird . . . Und dass sie mich so rücksichtslos verurteilt, so vollständig, dass sie mich der Flamme preisgegeben, dieser Schreckensgedanke fängt schon an mich aufzuzehren. Aber es kam noch ärgeres; zu dem persönlichen Gefühl gesellte sich noch die Suggestion der Menge“.

„Da war niemand, der nicht Entsetzen fühlte, und ein Schrecken, der so vielen gemeinsam ist, muss das Herz

des Wesens ergreifen, um welches alle zittern . . . Und diese allgemeine Furcht überkam auch mich“.

Er schaut die Welt schon mit anderen Augen an. „Es ist sonderbar“, sagt er, „wie sich eine Vorstellung mitteilen und einen Sinn, der höchst trotzig ist, beherrschen kann“.

Jetzt folgt:

2. das andere grosse Ereignis in seinem Leben, die Trennung von Atalante. Es ist die Szene, wo Meleager und Atalante, ohne zu ahnen, was ihnen bevorsteht, die letzten Lebensstunden im Gespräche verbringen. Meleager ist aufgeregt:

„Du schenkst dem vielleicht Glauben, dass dieser Holzblock mein Leben mit sich reissen wird?“ — fragt er sie, um sich noch einmal zu überzeugen, ob sie noch immer der Prophezeiung keinen Glauben schenke so wie früher, als sie sagte: „Ich könnte dieses Stück Holz aus dem Feuer nehmen, aber das wäre schlecht, denn damit würde ich dir zeigen, dass ich dem Vorurteile doch Glauben schenke“.

Nein, sie glaubt es nicht und kann es nicht glauben, dass die Drohung der Mutter in Erfüllung gehen könnte.

Aber ihm ist bange zu Mute. Er könnte jetzt mit Hamlet sagen: „Du kannst dir nicht vorstellen, wie schwer es mir ums Herz ist“.

„Du verbirgst mir etwas“ — spricht er zu Atalante, nachdem er sie einen Augenblick vorher in Verwunderung gesetzt hat durch die Bemerkung: „In diesem Augenblicke fühle ich, dass du mit deinen Gedanken schon von mir fortgingst“; sie antwortet ihm: „Wie du das vorausfühlst; es kommt mir jetzt vor, als ob du alles wüsstest und alle Gedanken lesen könntest“.

Meleager aber, dessen Gefühle einen Höhepunkt erreicht haben, kommt immer zu neuen Wahrheiten: „Ich beginne

jetzt zu verstehen und einzusehen, dass man mit Gedanken, Sorge und Ueberlegtheit viele Lebenskräfte in kurzer Zeit vernichten, vergeuden, verbrennen kann...“ Das ist sein Tod.

Er behält die grösste Kaltblütigkeit, aber hört den Worten Atalantens wenig zu, denn er ist mit dem Lebensproblem beschäftigt und folgt seinen eigenen Gedanken: „Nie vorher konnte ich mich so gut verstehen wie jetzt, da mein ganzer einstiger Verstand in Trümmer stürzt“.

Jetzt denkt er wahrscheinlich das erstemal ernst über sein Los nach. Und wenn mich der Fluch töten würde? Vielleicht durchzuckte ein leichtes Zittern seinen Körper, vielleicht streifte eine Ahnung seine Seele, aber das konnte nur die kürzeste Weile dauern, da gleich darauf ein anderes Ereignis folgte: das Bekenntnis Atalantens. Es ist ein Moment, wo er Hamlet gleichkommt. Er ist bis zu dem Abgrunde gekommen, bis zu dem Punkte, wo er keinen Ausweg mehr hat; er ist in solche Lebensverhältnisse geraten, dass er nichts tun will, obwohl er es könnte. Wie Hamlet auf Horatius Worte: „Ich werde sagen, dass es euch nicht passt zu fechten“, leicht „ja“ sagen könnte, wodurch sich alles anders gestalten würde, so könnte Meleager auf die stürmischen Worte Atalantens: „Ziehe den Holzblock heraus“, dies tatsächlich tun. Aber er tut es nicht. Warum? Er glaubt ja nicht daran, und wenn er es glauben würde, was soll ihm jetzt noch das Leben! Und obwohl er es ändern könnte, sagt er ganz ruhig: „Möge die Fackel meines Lebens verbrennen!“

Und Atalante folgend, die in den Garten eilt, zerreisst er sich das Gewand an der Brust, streckt die Arme in die Lüfte, als wollte er etwas fassen und gibt sich im Garten den Tod.

So gehen die Worte der Mutter in Erfüllung, die sie einstens über das Kind Meleager gesprochen: „Es kam mir vor, dass das Leben in diesem Kinde wie ein Feuer glomm, glimmend glitzerte und glühte und wenn alle Funken erloschen sein werden, so wird auch das Leben zu Ende sein“.

Und tatsächlich hat Wyspiański das Erlöschen der Lebensfunken in Meleager wunderbar gezeigt.

Wie ganz anders der Meleager Paul Heyeses.<sup>1</sup> Er gibt nicht die Darstellung des innern Absterbens seines Wesens, das auch zum äusserlichen Tode führt, wie Wyspiański es tat. Dort muss man annehmen, dass ihn eine übernatürliche Kraft tötet, da man nicht glauben kann, dass er durch die Stärke des Liebesgeföhles plötzlich ohne eine andere mitwirkende Ursache stirbt, obwohl das Gefühl so glühend ist, dass, wenn Eros' Fackel erlöschen würde, an seiner Feuerseele tausend Fackeln angezündet werden könnten. Wie stirbt dieser Meleager? Nachdem Meleager nach der Tat der Mutter, von der er nichts weiss, (hier ist schon ein wesentlicher Unterschied) bemerkt hat, dass der Ausdruck in ihren Augen ein furchtbarer ist und dass sie sich seiner Liebe nicht hold zeigt, da verleugnet er sie und stösst sie weg, dass sie zu Boden fällt. Da aber geht eine innere Wandlung in ihm vor: er wird plötzlich zärtlich mit der Mutter, will alles gut machen; als die Mutter jedoch fort will, bricht er ohnmächtig zusammen.

„Eine Brunst, eine Flammenwut  
Frisst mich, erstickt mich —  
Rette! Rette! Eros erdrückt mich, —  
Ach! mich mordet sein Uebermut!

---

<sup>1</sup> „Meleager“, Tragödie. Berlin 1854.

Durch die Ankunft Atalantens kommt er zur Besinnung und in ihren Armen stirbt er bald nachher.

Fast ganz unerklärlich ist sein Tod, ganz unwahrscheinlich. Wie ganz anders bei Wyspiański, der ihn aus Meleagers innerem Wesen kommen lässt.<sup>1</sup>

Hier, bei Meleager, kann man sich den Worten Brzozowski<sup>2</sup> anschliessen: „Meleager zeigt uns mit einer wunderbaren, Schrecken einjagenden Klarheit ein Spiel, worin die Menschen das Gewebe ihrer Schicksale selbst weben. Wir sehen, wie sich aus eigenen Leidenschaften und Phantasien ihre Taten entspinnen, wie sie auf die Schicksale anderer stossen und wieder zurückkehren zur Gestalt, die sie gebildet, an Vergeltung und Vernichtung mahnd“. Und wenn Oineus von einer „nieubłagana konieczność“ — „unerbittlichen Notwendigkeit“ spricht, so sind darunter Verhältnisse ausser den Menschen und die „Harprien der Begierde“ im Menschen, die das Schicksal ausmachen, zu verstehen. Ueber dem ganzen hängt also nicht das blinde Geschick, das unerbittliche Fatum, eine dunkle Macht, die die Menschen in ihrem Handeln unfrei macht, alles ist durch die Taten der Menschen bedingt.

Interessant ist in dieser Beziehung ein anderes griechisches Drama Wyspiańskis: „Die Rückkehr des

---

<sup>1</sup> Hier verdient eine polnische Bearbeitung desselben griechischen Stoffes in Faleńskis Drama: „Althea“ Erwähnung. (Felicjan: „Althea“, *Utwory dramatyczne*. T. II. Kraków, 1898.) Es nimmt eine mittlere Stellung ein zwischen beiden erwähnten Bearbeitungen (es ist tiefer angelegt als das Drama P. Heyses, und doch nicht so psychologisch tief, wie das Wyspiańskis), da aber das Hauptmoment nicht in Meleager, so wie in den zwei besprochenen, sondern in Althea, diesem gekränkten, gereizten, selbstbewussten Weibe beruht, werden wir uns nicht eingehender mit der Arbeit befassen.

<sup>2</sup> St. Brzozowski, „Kultura i życie“. Lwów, 1907. S. 168.

Odyseus“, das eine „Tragödie des Gewissens“ genannt werden könnte. Wenn wir das sagen, so ergibt sich von selbst, woraus sich sein Schicksal entspinnen wird: aus dem Innern, dem Gewissen. Und wenn wir der Seele des Odyseus auf den Grund blicken, so stösst man auf eine „Zweistimmigkeit“. In ihm kämpfen zwei Elemente: ein heidnisches und ein modernes. 1. Odyseus, der an den Fluch, der im Geschlechte vom Vater auf den Sohn übergeht und zur fürchterlichen Tat führt, glaubt, er spricht zu Telemach:

„Niech lepiej hyen stado rozszarpie bezkarnie  
twój dom, rodzica dom, domostwo dziada,  
niż byś miał kłatwę wziąć, — co rodem spada  
z ojca na syna“.<sup>1</sup>

Auch der Sohn spricht diesen Gedanken aus:

„Es kehrt mein Vater heim unter dem Fluche des Schicksals“. Aus den weitem Worten des Odyseus: „Das Schicksal hat mir mein Leben versperrt und ein klares Ziel bestimmt“, könnte man vermuten, es sei eine Macht ausser dem Menschen, die den Willen hemmt, aber schon die nächsten Worte, die er, in Gedanken vertieft, ausspricht:

„Ile zgrzeszyłem,  
tyle mam wypić sam, — z mej własnej Doli“.<sup>2</sup>

lassen Odyseus von der andern Seite erkennen. 2. Hier ist ein modernes Element. Odyseus kann nicht an das

---

<sup>1</sup> Es möge lieber eine Schar Hyänen unbestraft dein Haus, das Haus des Vaters und des Grossvaters Behausung verwüsten, als dass du den Fluch aufnehmen solltest, der im Geschlechte vom Vater auf den Sohn übergeht.

<sup>2</sup> Insofern ich gesündigt habe, insoweit muss ich sühnen — mit meinem eigenen Lose.

„blinde Schicksal“ glauben, da er in sich Verantwortlichkeit fühlt, er gesteht, dass er für seine Taten auch die Schuld tragen muss.

Vertiefen wir uns jetzt aber näher in den Sinn der Worte, die darauf folgen:

„Niczem był żywot mój, — żywot przeżyłem  
i przed czem uciekałem aż na wód bezbrzeże,  
ku temu prze mnie siła, — w którą jedną wierzę“.<sup>1</sup>

Hier sehen wir, dass 1. von einem Etwas, wovor er flieht, gesprochen wird und 2. von einer Macht, die ihn dazu trieb. Beides zusammen soll man nicht ausser ihm, sondern in ihm suchen: wovor er floh, das war er selbst; die Macht, von der er spricht, war in ihm und das ist die „Fähigkeit zum Verbrechen“, das ist zugleich das „Fatum“, das über seinem Haupte hängt.<sup>2</sup> Vor Jahren dachte er an Vaternord, um diese schreckliche Tat nicht zu vollbringen, entfloh er aus dem Hause; dann beging er Frevel in Troia, gleich bei der Ankunft nach Ithaka tötete er den Hirten und zu Hause die Freier. Und das ist der Fluch: in ihm, in seiner Seele und seinen Gedanken steckt er.

„ . . . Ja w myśli tutaj mam żmij gniazdo.

Tu w myśli, — patrzaj: tutaj, — to dar boży“.<sup>3</sup>

So sind also eingeborene und vererbte moralische Eigenschaften sein Schicksal, an dem er zugrunde geht.

---

<sup>1</sup> Ein Nichts war das Leben, das ich durchlebte; und wovor ich an das unendliche Gewässer geflohen bin, dazu treibt mich die Macht, an die ich einzig glaube.

<sup>2</sup> Adam Grzymała-Siedlecki, Wyspiański. Kraków, 1909. S. 182.

<sup>3</sup> Ich habe hier in Gedanken ein Schlangennest. Hier in Gedanken, — siehe, hier, das ist Gottes Gabe.

In der „Achilleis“ schafft sich Achilles selbst sein Los, obwohl man eine bestimmte Lenkung der Götter im Hintergrunde spürt, wie oft bei Wyspiański, aber das kann man noch nicht Fatalismus nennen. „Wenn die Götter den Sinn der Menschen lenken, ihren Zorn oder ihre Begierde erwecken oder beschwichtigen, so ist das eine Art von naiv gläubiger Psychologie, aber kein Fatalismus“.<sup>1</sup>

Achilles fasste trotz des Entsetzens aller übrigen freiwillig den Entschluss, gegen Hektor nicht mehr zu fechten, sondern mit ihm, den er als den edelsten und besten Menschen befunden hatte, Freundschaft zu schliessen.

Alles weitere entwickelt sich jetzt von selbst. Er rächt den Freund, aber hiedurch ist er verloren. Sein Schicksal ist also eigentlich — Hektor. Das ist die Macht, gegen welche seine Persönlichkeit als Gegenmacht auftritt.

Und wenn es bei Achilles heisst: „W sieć losów jesteś przez Bogów złowiony“,<sup>2</sup> oder: „Człowiek przed losem swoim daremno ucieka“,<sup>3</sup> so bedeutet das nicht mehr als Hamlets Worte, dass eine Gottheit unsere Zwecke formt, wie wir sie auch entwerfen, oder, dass eine besondere Vorsehung über dem Fall eines Sperlings waltet. In diesem Sinne heisst es auch im Hamletbuche Wyspiańskis: Das Schicksal und der Zufall werden entscheiden.<sup>4</sup> Und man kann doch von Hamlet, besonders nach der Auffassung Wyspiańskis nicht denken, dass er an das Fatum glaubt, da Wyspiański selbst im Hamletbuche sagt: „sam człowiek

---

<sup>1</sup> Dr. Rudolf Lehmann, Deutsche Poetik. München, 1908. S. 253.

<sup>2</sup> In dem Netz des Schicksals wurdest du von den Göttern gefangen.

<sup>3</sup> Der Mensch flieht umsonst vor seinem Lose.

<sup>4</sup> Wyspiański; Hamlet, S. 148.

stwarza wolność i niewolę“.<sup>1</sup> Hamlet bei Wyspiański fühlt sich frei und wählt frei; er weiss, dass er mit seinem Entschluss auch sein Urteil über sich ausspricht. Und das er gerade so und nicht anders handelt, geht aus innerer Notwendigkeit, aus der Sonderart seines Charakters hervor.

Und wenn man die Gedanken, die in den zwölf „Wellen“ in der „Achilleis“ ausgeprägt sind, als Kern des Fatalismus bei Wyspiański angesehen hat, als den Ausdruck der Schicksalsmacht, an welcher Achilles zugrunde geht, so könnte man mit gleichem Recht die Hexen in Macbeth, — Macbeths Schicksal nennen. Aber in beiden Fällen ist dem nicht so. „... Ihre wirkliche Leistung“, sagt Görland,<sup>2</sup> ist: „den Menschen sich selbst bewusst zu machen“. Nach Volkelts<sup>3</sup> Ausdruck sind die Hexen nichts anderes als „der gleichsam hinaus verlegte böse Dämon seines eigenen Selbstes“. Dasselbe gilt auch für die „Wellen“ in der „Achilleis“. Ihre Reden sind kein Ausspruch des Fatums über ihn, keine Prophezeiung, die von aussen käme; es ist nur ein bewusstes Reflektieren, das von innen kommt, von Achilles selbst, und Gestalt annimmt; es ist nur ein Gespräch der Seele, — „mowa to duszy“, — um mit Achilles zu sprechen. Und es kann nicht anders verstanden werden.

Das Schicksal wird hier durch die Gestalt Hektors und der Lebensverhältnisse gebildet. Hier gilt die Bemerkung Brzozowskis,<sup>4</sup> dass das Schicksal des Menschen in

---

<sup>1</sup> Der Mensch selbst schafft sich Freiheit und Sklaverei. — Wyspiański: Hamlet. S. 148.

<sup>2</sup> Dr. Albert Görland: Die Idee des Schicksals in der Geschichte der Tragödie. Tübingen, 1913. S. 59.

<sup>3</sup> Joh. Volkelt: Aesthetik des Tragischen. S. 437.

<sup>4</sup> St. Brzozowski: Kultura i życie. Lwów. 1907. S. 63.

jedem Momente in den Formen des Lebens und des Gedankens liegt . . ., dass eine jede „postać życia“, Gestalt des Lebens, Schicksal ist, und es Leben ohne Form, ohne Gestalt nicht gibt.

Nehmen wir noch den „Fluch“, der, obwohl ein modernes Drama, noch sehr unter dem Einflusse des griechischen Dramas steht, so finden wir auch hier dasselbe. Obwohl der Priester verzweifelnd ausruft: „Mnie klątwa! Dolaż! — Dola! Dola!“<sup>1</sup> kann man gar nicht an ein „Schicksal“ denken, das wie ein Fluch auf ihm lastet, denn er wählte sich die unerlaubte Liebe selbst und selbst trägt er die Schuld an allem. Seine Mutter sagt es ihm trefflich: „Das Los, das Schicksal — die ewige Schuld des Menschen!“

Wenn wir Wyspiańskis Lebenswerk betrachten, so sehen wir, dass er in sein Drama höhere Mächte eingeführt hat. Welche sind es?

Die erste Macht ist der Mensch, er selbst mit seinem Willen, seinen Taten, seiner Intelligenz. Im Menschen selbst ist sein Schicksal. Von dieser Macht spricht auch Wallenstein: „In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne“. Denselben Gedanken finden wir auch bei Wilamowitz:<sup>2</sup> „Wenn Cesar oder Napoleon an ihr Glück oder ihr Schicksal, oder ihre Mission glauben, so nennt man das Fatalismus. Das ist schief. An sich, an den Gott in ihnen, an die Kraft der eigenen Seele, die sie der Welt überlegen wissen, glauben sie. Darum handeln sie nach selbst gegebenen Gesetzen und fühlen sich berechtigt, die Moral der Masse wie andere Vorurteile der Niedrigkeit zu verletzen“.

---

<sup>1</sup> Der Fluch kommt über mich! Schicksal! Schicksal!

<sup>2</sup> Wilamowitz-Moellendorff, Einleitung zu Aischylos: Agamemnon. Griech. Tragödien B. II. S. 28.

Dieselbe Idee lässt Hofmannsthal<sup>1</sup> Balzac in einer Unterredung mit dem Baron Hammer vertreten:

Balzac: Meine Menschen sind nichts als Lakmuspapier, das rot und blau reagiert. Das Lebende, das Grosse, das Wirkliche sind die Säuren: — Die Mächte, die Schicksale.

Hammer: Sie meinen Leidenschaften?

Balzac: Nehmen sie dieses Wort, wenn sie es vorziehen, aber sie müssen es in einer noch nie dagewesenen Weite nehmen und dann wieder es so verengen, so ins Besondere ziehen, wie es noch nie gebraucht worden ist. Ich sagte „die Mächte“. Die Macht des Erotischen für den, welcher der Sklave der Liebe ist. Die Macht der Schwäche für den Schwachen. Die Macht des Ruhmes über den Ehrgeizigen. Nein, nicht der Liebe, der Schwäche, des Ruhmes . . . Das, was ich meine, nennen Unglückliche, die ihr Leben in einem Blitz überschauen, ihr Verhängnis . . . Für den Künstler ist es in seiner Arbeit.

Hammer: Und nicht in seinen Erlebnissen?

Balzac: Es gibt keine Erlebnisse als das Erlebnis des eigenen Wesens. Das ist der Schlüssel, der jedem seine einsame Kerkerzelle aufsperrt . . . Es kann keiner aus seiner Welt heraus“.

Die andere Macht liegt in der Aussenwelt: es sind andere Menschen, wieder mit ihren Intelligenzen, ihren Willensbestrebungen und Taten, es sind Lebensverhältnisse, es ist die „Tragik der Geschehnisse“, es ist eine andere Intelligenz, die, wie Wyspiański sagt, über Welt und Menschen regiert, (die — Vorsehung Gottes, Entschluss der Götter genannt werden kann).

---

<sup>1</sup> Hugo von Hofmannsthal: Die Prosaschriften. „Ueber Charaktere im Roman und Drama“. Berlin 1907. S. 171—173.

Wie ganz anders ist doch der Begriff des Schicksals bei Maeterlinck. Dort findet man ein Fatum (besonders in den Dramen vor 1906), das wie ein grauer, schrecklicher Schatten alle seine Helden nicht nur begleitet, sondern für sie selbst handelt, so dass die Personen uns nur wie Puppen in der bösen, schweren Hand des unheimlichen Schicksals vorkommen. „On y a foi à d'énormes puissances, invisibles et fatales, dont nul ne sait les intentions, mais que l'esprit du drame suppose malveillantes, attentives à toutes nos actions, hostiles au sourire, à la vie, à la paix, au bonheur“.<sup>1</sup> Seine Helden denken nicht viel nach, sie handeln darnach, wie es die Mächte ausser ihnen wollen. „Leur beauté ne réside pas ici dans leur caractère, leur raison d'être et d'agir n'est pas en eux-mêmes, mais en dehors d'eux, dans cette puissance occulte qui les mène à leur fin tragique . . .“<sup>2</sup> Später wird die Idee des Schicksals immer milder, und die Menschen freier, bis er zur „conquête de la destinée par la sagesse“ gelangt. — Bei Ibsen hingegen, wenn man bei ihm von einer Fatalität überhaupt sprechen kann, findet sie sich in seiner letzten Epoche, die mit „Baumeister Solness“ (1892) beginnt.

Es ist interessant, dass man bei Maeterlinck am Anfange seiner literarischen Tätigkeit den Hang zum Fatalismus findet, bei Ibsen hingegen erst zu Ende finstere Klänge zu hören bekommt. Bei Wyspiański kann man in dieser Beziehung keine Aenderung der Auffassungsweise finden; er hat sich wie Shakespeare immer im Gleichgewicht gehalten, von der Intelligenz ausgehend und in sie wieder zurückkehrend.

<sup>1</sup> Maurice Maeterlinck, Théâtre. I. Bruxelles, 1911. Préface S. III.

<sup>2</sup> La Revue du Mois, Paris 10. janvier 1912. S. 27. Gustave Cohen: Le Conflit de l' Homme et du Destin dans le théâtre de Maeterlinck.

## DIE MOTIVE.

**W**ir wollen nun die Motive, die bei Wyspiański vorkommen, kurz berühren.

Es ist interessant zu sehen, dass sich bei Wyspiański so wie bei Ibsen gewisse Motive wiederholen. Wie bei Ibsen das „Opfer- und Beichtmotiv“ häufig vorkommt, so sind bei dem polnischen Dichter neben dem Opfermotiv, noch das Rachemotiv und das Motiv des Bruderszwistes zu erwähnen.

Das Opfermotiv, das in der „Legende“ zuerst vorkommt, das im „Fluche“ in vollem Klange weiter tönt, kehrt auch später wieder, man findet Nachklänge in der „Legion“, wo Mickiewicz wie Ibsens Brand von der Masse fordert, dass sie sich aufopfere.

Das Opfer, das Wyspiański seine Heldinnen: Wanda und die „Junge“ darbringen lässt, hat einen zweifachen Wert: beide Frauen, die Heldin der „Legende“ und die des „Fluches“ opfern ihr Leben aus zweifachem Grunde: 1. für das Wohl anderer, für das Wohl des Volkes und 2. als Sühne für eine Schuld: Wanda für den Brudermord und die Sünde des Vaters (er versäumte der Göttin Żiwa Opfer zu bringen), die „Junge“ für ihre und des Priesters Sünde. Als Folgen ihrer Sünden wird das unschul-

dige Volk heimgesucht von verschiedenen Unglücksfällen. Dort ein Einbruch der Feinde, hier eine schreckliche Dürre. Beide gestehen dies; Wanda sagt es: „Durch mich bricht so viel Elend und Unglück herein und die „Junge“ klagt:

„Toć to juź wie gromada cała,  
ze prze mnie kłątwy złość straszliwa“.<sup>1</sup>

Beide sind sich ihrer Aufgaben bewusst und wählen ohne Zögern den Tod, der dadurch einen noch grössern Wert bekommt, da sie ihn gerade in dem Augenblicke erleiden, wo sie die Fülle des jungen, frohen Lebens in sich fühlen, an dem sie mit der grössten Liebe hängen. Die eine (Wanda), — weihet sich der Żywa, die andere — wählet den Tod auf dem Scheiterhaufen. Wanda spricht in ihrem Gelöbnis andächtig zur Göttin: „Ich wähle den Tod, um durch ihn alles zu erlösen“; die „Junge“ weihet Gott voll Demut ihr Leben: „Lebendig werde ich durch das glühende Feuer hinschreiten, das Leid und die Glut ertragend . . .“

Beide sind jung, schön, lebensfroh und kräftig. Die „Junge“ lebt das Leben versunken in ihr Glück, sie lebt ja wie „die Tauben Gottes, wie die üppigen Kräuter und Pflanzen im Walde“; und Wanda ist voll Hoffnung auf Glück und Liebe. So scheiden beide aus dem Leben. Obwohl sie freiwillig den Tod wählen, so können sie doch nicht, so wenig wie die Alkestis des Euripides es kann, völlig zufrieden und ruhig von hinnen gehen, man fühlt in ihren Worten Trauer und Sehnsucht nach dem Leben. Rührend ist der letzte Gang der „Jungen“ (so rührend

---

<sup>1</sup> Das weiss schon die ganze Dorfgemeinde, dass der schreckliche Grimm des Fluches meinetwegen entstand.

wie es das Bild der Megara bei Euripides ist), als sie, die Kinder in den Armen, Abschied von allen Freuden und Glückseligkeiten nimmt, die Sonne begrüßend, an der sie sich nie mehr erfreuen wird, die Kinder selbst dem Feuer opfernd, — die Sünde soll völlig gesühnt sein. Selbst Wanda, dieses ritterliche Fürstenmädchen, das von den Göttern nur Ruhm und Sieg erbeten hat, nimmt trauernd Abschied; sie trauert wie Antigone, dass sie unvermählt scheiden müsse, ohne das erhoffte Glück jemals zu genießen. Der Ruhm ist Wandas letzter Gedanke, die sühnende Seele der einzige Trost der „Jungen“. In beiden Fällen aber spürt man die Wahrheit der Worte des Priesters: „Es ist eine g r a u s a m e T a t nötig, — das O p f e r“.

Dieses Motiv des Opfers, so wie es bei Wyspiański vorkommt, des Opfers, das der Sühnende für seine Schuld darbringen muss, denn sonst gäbe es keine Lösung, ist auch etwas griechisches: der erzürnten Gottheit muss ein Opfer dargebracht werden, um sie milder zu stimmen und um sich selbst von der Schuld zu reinigen. Der Begriff der Gottheit ist ganz der Begriff der Griechen, welcher die Gerechtigkeit, Güte und Barmherzigkeit in sich nicht einschliesst. Von Reue und Vergeben der Schuld ist keine Rede.

Dieses Motiv kommt auch häufig bei Ibsen vor, es tönt fast durch alle seine Dramen. Er geht sogar so weit, dass er „das Opfer um des Opfers selbst willen verherrlicht“.<sup>1</sup> In den „Kronprätendenten“ heisst es: „Gibst du nicht auch dein Leben hin, so wisse, dass du nichts gegeben; völlig durchgeführt sehen wir es in der „Wildente“. Es ist die jugendliche, vierzehnjährige, kränkliche

---

<sup>1</sup> Henrik Jaeger, Henrik Ibsen. Dresden-Leipzig. 1897. S. 199.

Hedwig Ekdal, die sich für den Vater opfert. Worin das Opfer bestehen soll, erkennt sie aus den Worten des Gregor Werle, der zu ihr spricht: „Wenn Sie nun das Beste, was Sie auf der Welt kennen und besitzen, für ihn freiwillig hingäben?“ Sie dachte darüber nach, Ihr liebster Besitz war die kleine hinkende Wildente und die sollte sie opfern. „Gestern abend“, so spricht sie zu Gregor, „gleich darnach, fand ich etwas so Schönes darin; aber als ich geschlafen hatte und darüber wieder nachdachte, fand ich weiter nichts darin“. Was ist eine Wildente gegen die Liebe des Vaters! Nein, nicht die Wildente, sondern sie selbst soll das Opfer für die Erlangung der väterlichen Liebe sein. Und sie weicht sich dem Tode.

Obwohl es der 14-jährigen kleinen Hedwig mit den kranken Augen schwer fällt, ihr Leben zu opfern, so doch nicht so schwer wie den Heldinnen Wyspiańskis. Was hier das ganze verschärft, ist das Moment, dass Wyspiańskis Heldinnen Menschenwesen sind, die auf der Höhe des Lebens stehen: das reichste, vollste, glücklichste Leben ist es, das sie opfern. Hier finden wir einen Berührungspunkt mit Maeterlincks „Aglavaine et Sélysette“. Sélysette, dieses junge, zierliche Weib, das von Aglavaine so charakterisiert wird: „... tu es belle et belle et de plus en plus belle à chaque aurore, qui se lève...“, dieses schöne Weib, das so glücklich in ihrer Liebe lebte, wird durch die Ankunft der Aglavaine, die von einer ganz anderen, geistigen Schönheit ist, — erweckt; sie sieht ein, dass sie den beiden (ihrem Manne und Aglavaine) zu ihrem wahren Glück im Wege ist und sie will sich für sie opfern. „Je ne sais pas pourquoi je voudrais m'en aller où mourir pour vous deux... Je suis heureuse et je voudrais mourir pour être plus heureuse...“ Und sie opfert sich, wirft sich von der Burgmauer in der herbstillchen Abenddämmerung.

Maeterlinck nähert sich hier Wyspiański in der äusseren Form der Darstellung. Bei beiden handelt es sich um das Opfer des Lebens, das der Mensch in der Blüte des Glückes darbringt. Bei Wyspiański wie bei Maeterlinck hört man vor dem Abschiede vom Leben einen Ton der Trauer um dasselbe heraus, der mit einem Zuge der Güte verschmolzen ist.

Nachdem die „Junge“ ihren Entschluss schon gefasst hat und die Tat vollbringen will, begegnet sie dem Mädchen, das ihr früher geflücht hat, schenkt ihr verschiedene Kinderkleider und spricht zu ihr: „Sage doch ein anderes Wort, wenigstens hier vor der Schwelle“ (des Hauses). Und als ihr das Mädchen sagt: „Gott mit euch!“, eilt sie ergriffen fort. Ihr Verhalten zeigt den Wunsch und Drang nach Versöhnung, der sich auch bei Sélysette kundtut. Vor der Tat spricht sie zur Grossmutter: „T'ai-je parfois fait de la peine, grand' mère?“ Und als ihr die alte Méligrane antwortet, dass sie sich dessen gar nicht erinnere, da sagt sie ihr: „Si, si, tu dois te rappeler — car on fait de la peine à tous ceux que l' on aime . . .“

Vor ihrem letzten Gange begegnen beide noch einmal allen Personen, von welchen sie im Leben umrungen waren, und zeigen in ihrem ganzen Wesen etwas besonderes, ungewöhnliches. Die alte Grossmutter spricht zu Sélysette: „Que tes yeux sont brillants, Sélysette!“ und Aglavaine: „Oh! tes lèvres sont bonnes et sont douces ce soir . . . Tu sembles éclairée comme une petite lampe“. Aehnlich die Worte des Einsiedlers zu der „Jungen“: „In eueren Augen leuchtet die Heiligkeit . . .“

Und noch ein gemeinsames Moment tritt bei der „Jungen“ und Sélysette hinzu: beide kann nichts mehr von der Tat abbringen; Aglavaine bereitet sich zur Abreise vor und Sélysette könnte jetzt ruhig weiter leben, aber

sie will es nicht; das Grosse, wozu sie sich entschlossen, soll geschehen. Der Einsiedler spricht die „Junge“ von jeder Schuld los. „Von euch erwartet niemand etwas; euch beruft niemand zu etwas, — niemand verlangt, dass ihr gestraft werdet...“, und sie könnte sich leicht jeder Sühne entziehen. Sie wählt, gerade wie Sélysette, doch den Tod, erfüllt von einem innern Lichte, obwohl ein Hauch von Wehmut und Trauer um sie weht... Als Sélysette, begleitet von der kleinen Yssaline auf die Zinne der Burg gekommen ist, sagt sie wehmutsvoll: „Et maintenant c'est l'heure, je ne descendrai plus pour leur sourire encore...“, ähnlich die Junge: „Nie długą chwilę już pożyję“;<sup>1</sup> und dann wird ihr Abschied geschildert: „Et demain les troupeaux rentreront aussi... et demain les oiseaux chanteront aussi... Pourquoi faut-il que ce soit la plus jeune?“... So spricht voll Wehmut Sélysette; die „Junge“ nimmt Abschied von der Welt mit den Worten:

„Bądźcie mi zdrowe, bądź mi zdrowa  
Radości i Wesele,  
żegnaj Słońce, —  
niechajże oczu mych nacieszę,  
ostatni raz się k' tobie patrzę“.<sup>2</sup>

Und dann wird die Tat vollbracht.

Bei Wyspiański und Maeterlinck ist das Opfer des Lebens schwerer zu bringen, weil der Begriff „Leben“ bei ihnen reicher ist; es ist nicht nur irgend ein Menschenleben, sondern das Leben auf seinem Höhepunkte:

---

<sup>1</sup> Eine kurze Zeit werde ich noch leben.

<sup>2</sup> Lebt wohl, lebe wohl, Freude und Fröhlichkeit, lebe wohl du Sonne; das letzte Mal zu dir blickend, will ich meine Augen (an dir) erfreuen.

das reichste, vollste, glückfähigste Leben, das man freiwillig als Opfer darbringen muss.

In „Legion“ hingegen ist von einem geistigen Opfer die Rede; Krasiński spricht von einem solchen, Mickiewicz verlangt es von dem Volke und von der kleinen Schar der Jünger, die ihm treu geblieben sind. Sie aber verstehen ihn nicht, wenn er zu ihnen spricht:

„Zespoleni, wzmocnieni wiara,

\_\_\_\_\_

płyniecie w Arce - Światła, w Arce!“

oder:

„Zespoleni, wzniesieni duchem:

płyniecie w Arce wybrani“.<sup>1</sup>

Sie verstehen ihn so wenig, wie die Menge Ibsens „Brand“ versteht, der zu ihr spricht:

„ . . . einzig durch des Opfers Wüsten  
geht es zu unserm Hanaan“.

Was aber fordern Mickiewicz und Brand von den Leuten? Das völlige Sichvergessen und das ist das Unmögliche. Wenn Mickiewicz' Jünger mit gefesselten Händen in der Arche über das von Blut rot gefärbte Gewässer schwimmen, worin sie die Leichen sehen, die ihnen folgen, die Leichen der Brüder, Väter oder Mütter und wenn sie ungeduldig, fast verzweifelt zu ihm flehen, da spricht er ruhig und erhaben:

---

<sup>1</sup> Vereint, gekräftigt durch den Glauben, fährt ihr in der Arche des Lichtes! — Vereint, geistig erhöht, fährt ihr, Auserwählte, in der Arche.

„Niepatrzcie! . . .

Wioślarzu, zapomnij brata;  
nie czas płakać nad bratem“ . . .<sup>1</sup>

Gerade so ermuntert Brand das Volk, das ihm folgt: „Blickt aufwärts! Dort ist's, wo wir siegen“, während die Ungeduld sich immer steigert und die Einzelnen verzweifelt jammern: „Mein Kind ist krank! Mein Fuss ist wund! . . .“

Brand und Mickiewicz kommen sich so nahe, da sie dasselbe erleben; beide werden nicht verstanden, beide bleiben vereinsamt mit ihren grossen Ideen.

— „Verraten! Verführt! Betrogen!“ — schreit wütend die Volksmenge zu Brand und sucht ihn zuletzt zu steinigen; — „Wallenrod, Wallenrod kłamie, Wallenrod zdradza!“<sup>2</sup> schreit das Volk zu Mickiewicz.

Beide führen dennoch ihr Werk zu Ende.

„Es tut dir doch nicht leid,  
Dass du alle hast befreit  
Durch dein Blut?“ —

frägt Gerd — Brand. Ob es ihm leid tut?! Die Opferforderung lautet ja: alles oder nichts. Er gab alles hin, gerade wie Mickiewicz, der zu Ende der vollbrachten Tat die grossen Worte ausspricht: „Zmartwychstaniecie młodzi!“<sup>3</sup>

Mit dem Opfermotiv lehnt sich Wyspiański an Ibsen und Maeterlinck, mit dem *Rachemotiv* nähert er sich wieder der griechischen Tragödie; damit wird ein Anklang an die Stimmung der Antike in sein Drama hineingebracht.

---

<sup>1</sup> Schaut nicht hin! Du Ruderer, vergiss den Bruder; es ist keine Zeit dazu, den Bruder zu beweinen.

<sup>2</sup> Wallenrod lügt, Wallenrod verrät!

<sup>3</sup> Du, Jugend, du wirst auferstehen!

Wyspiański's Helden werden leicht zur Rache entflammt, es wird viel von ihr gesprochen, von „der Rache mit schwerem Tritt“.<sup>1</sup> Worte der Rache werden im ersten Ausbruche der Gefühle aus der Seele geschleudert. Konrad, der Held der „Erlösung“, spricht, als er auf der Bühne erscheint, gleich die grossen Worte:

„Rozpacz za mną się wlekła  
głową węzów, okropnem widziadłem,  
wyjąc: z e m s t a“.<sup>2</sup>

Er glaubt, wie er es zu Ende auch wieder ausspricht, dass Rache und nur Rache erretten kann; zu den Arbeitern spricht er von der Stunde der Rache und nennt sie „Söhne der Rache“. Wysocki spricht in der „Novembarnacht“:

„Czas pomsty za bezprawie,  
czas pomsty, lećcie żórawie“.<sup>3</sup>

Hekate sagt: „Do zemsty! Krzywda się stała“.<sup>4</sup> Hipodamie sagt in der „Achilleis“: „Ich wusste zu lieben, ich kann mich rächen“; in „Meleager“ sagt Althea: „Mein Gedanke ist der Rache gewidmet, nur der Rache“. Ja, selbst die Götter werden in die Rache mit einbezogen; Thetis spornt zur Rache an, indem sie dem Sohne sagt: „Räche dich, o Sohn!“ Man spricht sogar von einer Rache Gottes: „Bóg, pomsty zseła nań, katusze . . .“<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Aischylos. Das Opfer am Grabe. Wilamowitz - Moellendorff. Griech. Tragödien, B. II. S. 198.

<sup>2</sup> Die Verzweiflung als eine schreckliche Erscheinung schleppte sich mir nach mit dem Schlangenkopfe, heulend: R a c h e.

<sup>3</sup> Es ist Zeit, das Unrecht zu rächen; Zeit ist es zur Rache, fliegt Kraniche!

<sup>4</sup> Zur Rache! Ein Unrecht ist geschehen.

<sup>5</sup> Gott sendet über ihn Rache und Marter.

Wie steht es aber hier mit dem Verhältnis von Wort und Tat? Führen die Drohenden ihre Rachedgedanken aus? — Althea rächt sich mit der ganzen Kraft der Leidenschaft und fällt als Opfer ihrer Rache:

„Zemsty spełnionej odpycha widziadło,  
które zbyt nagle na nią dziełem spadło“.<sup>1</sup>

Auch der alte in den „Richtern“ rächt sich, wenn auch nicht unmittelbar, aber er wird doch gerächt; durch sein Erscheinen schon beginnt der Stern des Glückes für Samuel zu sinken. Achilles rächt sich für den Tod des Freundes; aber hier kommt ein anderer Ton hinzu durch seine Worte: „Śmierć zabójcy nie dała mi zemsty spragnionej“.<sup>2</sup> Dasselbe ist bei Odysseus der Fall, der zu seinem Sohne sagt: „Es freut mich nicht, mich an den Menschen zu rächen“.

Damit wird die Härte der Rache gemildert; und wie wohl in einigen Dramen die Racheworte so schwer und dumpf klingen, wie der Ton eines in tiefes Wasser geschleuderten Steines, so klingen in anderen Dramen weiche und milde Worte der Verzeihung und Läuterung, die singend und still jubelnd die ersten überstimmen.

Der Gedanke der Verzeihung wird zur Tat in „Akropolis“, während der Gedanke der Rache in „Meleager“ seinen Ausdruck findet. Und so stehen sich diese zwei Dramen und ihre Vertreter, Esav und Althea, als Gegensätze gegenüber. Wie anders handelt Esav als Althea! Als Esavs jüngerer Bruder schuldbewusst zurückkehrte und demütig vor dem Bruder kniend, sprach: „O mein

---

<sup>1</sup> Sie stösst zurück das Gespenst der Rache, das (durch die vollzogene Tat) allzu plötzlich über sie fiel.

<sup>2</sup> Der Tod des Mörders befriedigte nicht die ersehnte Rache.

Bruder, wie elend ist meine Seele“, da umarmt ihn Esav, der einst wütend über ihn war und sich rächen wollte und sagt ihm milde :

„W niepamięć zbrodnia się graży,  
uściskiem zmaże się wina.“<sup>1</sup>

Durch das Bekenntnis Jakobs wurde seine Seele gereinigt. Und Althea? Sie sinnt nicht über Verzeihung, sondern über die Rache nach; „über die Strafe“, spricht sie zu dem Sohne, „welche ich von den Göttern für dich verlange . . .“ Sie kann sich selbst nicht vergessen, deshalb kennt sie auch die Verzeihung nicht.

Und obwohl uns bei Wyspiański einerseits die Härte der Rache entgegentritt, finden wir andererseits bei ihm die Idee der Milde, den Glauben an die Macht des Guten und Gerechten; er hat es deutlich im Hamletbuche ausgesprochen :

„Bo złe zostaje, jak było, w ohydzie ;  
co dobre, duchem ku Niebiosom idzie.

— — — — —  
Myśli człowieka Anioł jest przydany,  
byś szedł za Wiarą i wymierzał karę.  
Zaś ile w tobie prawdy jest i wiary,  
Bóg tobie zwycięstw da to twojej miary“.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Der Frevel versinkt in Vergessenheit, mit der Umarmung wird die Schuld verwischt.

<sup>2</sup> Denn das Uebel bleibt, wie es war, gebrandmarkt, was gut, erhebt sich als Geist gegen Himmel. Dem Gedanken des Menschen ist ein Engel beigegeben, damit du, dem Glauben folgend, die Strafe abmessen kannst. Und je nachdem du Glauben und Gerechtigkeit besitzest, wird dir Gott auch Sieg geben. Hamlet, S. 132.

Ausserdem kommt in den Dramen Wyspiańskis das Motiv des Bruderzwistes vor. Es ist dies in „Akropolis“, „Bolesław dem Kühnen“ und in der „Achilleis“ der Fall, in drei mit grossen und kräftigen Zügen geschilderten Szenen. In „Akropolis“ findet sich das ergreifende Bild von Jakobs Rückkehr. Er kehrt nach so vielen Jahren als wohlhabender Mann zurück; er hat Weib, Kinder, Dienerschaft und zahlreiches Vieh, — er ist reich. Und jetzt wird der Kontrast geschildert: dem äussern Reichtum des Einen wird der innerliche Reichtum des andern entgegengestellt. Esav, der einst betrogene, geht jetzt dem zurückkehrenden Bruder entgegen. Jakob schenkt dem Bruder vieles von seinem Reichtum, damit er die Feindschaft vergesse. Esav reicht ihm nur eins: die Verzeihung. Und so wird in inniger Umarmung, unter Tränen die Sünde gesühnt.

In der „Achilleis“ steht die grossartige Szene, wo sich Cassandra auf den Knien zu Hektor hinschleppt, sein Los und das Ilions prophezeit und durch diese Prophezeiung die Wut Hektors erregt. Er stürzt sich auf sie, drückt ihr Haupt zur Erde, fasst sie bei den Haaren und hält sie fest. Jetzt wird Paris' Gefühl für die Schwester erweckt; er erhebt sich und stellt sich dem Bruder entgegen. So stehen sich die zwei Brüder, einander feindlich gesinnt, mit blanken Messern in der Hand, gegenüber. Eine Kontrastwirkung haben wir auch hier: der eine — ein Mann und rüstiger Held, der andere — ein Jüngling, weichen Gemütes, ein Liebling und Gefangener der Aphrodite. Es ist ein wesentlicher Unterschied in der Natur der beiden und vielleicht fühlen sie das jetzt mehr als jemals früher, jetzt in diesem Augenblicke der erweckten Wut, und deshalb stürzen sie mit grösster Kraft auf einander los.

In „Bolesław dem Kühnen“ ruht der Bruderzwist auf demselben Grunde. Der König Bolesław ist ein Mensch, der sich, wie er selbst sagt, an alles wagt, er ist der Kühne; seinem Bruder fehlt dieser feste Glaube an sich, fehlt die Kraft dazu. Und dieser „kühne“ Mensch bewirkt im II. Akte den Bruder mit einem Giftbecher, da er ihm einfach im Wege ist. Der Bruder bleibt aber am Leben (da er der Kluge war und seine Gedanken durchschaut hat), und sie treffen noch einmal zusammen, um sich dann für immer zu trennen.

## DIE CHÖRE.

**E**s tritt uns noch eine Besonderheit Wyspiańskis entgegen, die für das Wesen des Dramas sehr charakteristisch ist; das sind — die Chöre. Sie begegnen uns in mehreren seiner Dramen, nicht nur in den griechischen.

Es ist nicht zu leugnen, dass hier eine gewollte Nachbildung vorliegt. Wyspiański fühlte sich überhaupt vom griechischen Drama sehr angezogen und einige Eigenschaften seines Dramas, auf die wir schon hingewiesen und andere, welche wir noch besprechen werden, zeugen — nach unserer Meinung — unverkennbar davon, dass er aus der Quelle selbst, unmittelbar aus dem griechischen Drama geschöpft hat. Aber nicht nur das; Wyspiański nähert sich dem antiken Drama, welches „aus lyrischem Chorgesang hervorwuchs“, in dem Masse, in dem er sich von „dem modernen Drama, das auf der epischen Freude an Vorführung imponierender Begebenheiten beruht“,<sup>1</sup> entfernt. Die lyrischen und musikalischen Elemente, die er in der grössten Fülle hier in den Chören ausge-

---

<sup>1</sup> Gustav Freytag, Die Technik des Dramas. Leipzig, 1863. S. 21.

schüttet fand, sind es, von denen Wyspiański sich angezogen fühlte. Dass er den Chor nicht nur darum annahm, um das griechische Drama bloss nachzuahmen, wie dies bei einigen französischen, pseudoklassischen Tragödien der Fall ist, ist klar, da er die Chöre auch in andern Dramen behielt. Die Annahme der Chöre hat bei Wyspiański einen tiefern Grund; sie sind mit seinem Drama eng verwachsen, sie gehören notwendig zu seiner dramatischen Form und zum lyrischen Charakter seines Dramas.

Wie und in welcher Form nahm er die Chöre an?

Der Chor hat eine zweifache Bestimmung bei Wyspiański:

1. er repräsentiert „den lyrischen Teil der Poesie im Drama“<sup>1</sup> und zwar den Gesang;

2. er hat die Rolle, ein „Zeuge des Dramas“<sup>2</sup> zu sein. Der Chor vertritt die Masse, die allen Geschehnissen gegenüber meistens ein überlegener Beschauer ist, der, wenn alle das Gleichgewicht verlieren, es zu behalten trachtet, der die Meinung über das Vorgefallene abgibt und Geschehnisse, durch persönliche Phantasie beleuchtet, — bespricht. Seine Meinung überschreitet meistens nicht die Meinung der Durchschnittsmenschen, obwohl er hie und da tiefe Gedanken ausspricht. Für die Chöre dieser Art gelten die Worte, die von dem Chor des Sophokles gesagt wurden: „Ce qu' expriment les chœurs de Sophocle, ce sont leurs propres impressions, toujours naïves et profondes, à propos des événements qui s' accomplissent. S' ils énoncent des pensées générales sur la destinée humaine, sur la puissance des dieux, sur les grandes lois du monde morale,

---

<sup>1 2</sup> Worte des Josephin Pélladan in seiner „Conférence au Palais du Trocadéro“, Paris, 1913, über den griechischen Chor.

ils leur donnent un caractère — populaire plutôt que philosophique<sup>1</sup>.

Zum 1. Punkt: der Chor repräsentiert das lyrische und musikalische Element im Drama Wyspiański's, haben wir folgendes anzuführen:

Dass Wyspiański am Anfange seiner Tätigkeit das lyrische, besonders das musikalische Drama überhaupt vor Augen hatte, zeigt am besten und klarsten die ganze lyrische Struktur seines dramatischen Erstlingswerkes, „der Legende“, mit den unzähligen lyrischen Partien, den einzelnen Gesängen, den verschiedenen Rhythmen und dem Chore, der eine lyrische Rolle hat. Zur „Legende“ wollte Wyspiański auch Musik haben. In einem Briefe an seinen Freund, den Musiker Opieński<sup>2</sup> (im Jahre 1897) muntert und fordert er ihn auf, Musik dazu zu komponieren. Aber es ist interessant, was für Musik es sein sollte, das gibt Wyspiański selbst an. Er entwirft selbst den Plan dazu:

„Es gäbe keine Ouverture . . . sondern:

1. Das Sausen des Rispengrases, sehr fein ausgeführt, das von der Weichsel, die silbern glitzert, herkommt . . .

2. Der Ton der Flöte, der, einen Augenblick dauernd, immer näher kommt, und mit dem Mondlichte auf der Bühne erschallt . . . und plötzlich aufhört. Nur das Sausen des Rispengrases lässt sich weiter vernehmen . . .“

In dieser Weise fährt er noch eine Weile fort.

Zu den Stellen, welche von Instrumenten begleitet werden sollten, gehört auch das Lied des Chores, das mit:

---

<sup>1</sup> Maurice Croiset, Histoire de la littérature grecque. Paris, 1889. S. 275.

<sup>2</sup> Listy St. Wyspiańskiego, Przegląd narodowy. 1909. No. 3. S. 354.

„Słyń królu, słyń“ anfängt und ein anderes: „Krazy wianek masz u czoła“. Alle lyrischen Verse des Chores, die im Drama vorkommen, sollten also wie in der griechischen Tragödie in Verbindung mit Musik gebracht werden. Aber auch später verliert sich dieser Charakter seines Dramas nicht. Den besten Beweis bietet uns das Drama „Akropolis“, zu dem Raczyński Musik komponierte, und welches musikalische Elemente in sich birgt.

Wenn also Wyspiański zur „Legende“ einen so ausführlichen Plan für die Musik angab, so musste dies aus einer musikalischen Disposition entstanden sein. Es wäre nur interessant zu wissen, ob nicht bei Wyspiański gerade diese musikalische Stimmung die dichterische erweckte, so wie dies bei Schiller der Fall war, der es folgendermassen schildert: „die Empfindung ist bei mir anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand; dieser bildet sich erst später. Eine gewisse musikalische Gemütsstimmung geht vorher und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee“. Vielleicht durchlebte Wyspiański bei seinem Schaffen das, worüber Nietzsche sprach: „die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik?!“

Dass der polnische Dichter am Anfange seiner Tätigkeit immer und überall Musik vor Augen hatte, zeigt am besten ein anderer Brief an Opieński,<sup>1</sup> wo er von der „Langweile, an der man sterben könnte“ schreibt und sagt: „A propos, dies wäre kein schlechtes Thema für die Musik, Langweile, an der man stirbt, wo die Musik die Stimmung dessen, der faktisch von Langerweile stirbt, ausdrücken könnte“. Einen noch bessern Beweis gibt uns sein erster literarischer Versuch, das Libretto „Daniel“.

---

<sup>1</sup> Brief aus Paris vom 27. III. 1892. Listy St. Wyspiańskiego. Przegląd narodowy. 1909. No. 2. S. 212.

„Dieses Werk ist bis zu solch einem Grade musikalisch gedacht, dass es sogar die Disposition für den Gesang und die Instrumentation in sich schliesst.“<sup>1</sup> Er dichtete und dichtend stimmte er dazu Töne; es fehlte ihm nur an technischer Routine, um seine musikalischen Gedanken auf das Papier zu bringen. „Von seiner Beschreibung der Ouvertüre bis zu ihrem Niederschreiben war nur ein Schritt“, sagt Henryk Opieński<sup>2</sup> und fügt hinzu: „... ich gebe zu, wenn ihm die Möglichkeit gegeben worden wäre, sich technisches Können und Kompositionslehre anzueignen, so hätte er zu seinen Dramen Musik geschaffen, denn so fühlte er und wusste die Stimmung zu bezeichnen, welche man mittels der Töne ausdrücken sollte“.

Man könnte fast sagen, dass Wyspiański bei Beginn seiner Tätigkeit fast ausschliesslich die Oper vor Augen schwebte, was man dem starken Einflusse der Pariser Oper auf den Künstler zuschreiben muss. In Paris interessierte er sich zum erstenmal für die Oper, die mit ihrer Ausschmückung und äusseren Pracht, nach den Worten Opieńskis, seine Phantasie ungemein anregte. „Die Musik liebte er sehr und seine Einbildungskraft begann Pläne für Libretti zu entwerfen . . . Und im Zeitraume von kaum zwei Monaten zeichnete er Texte auf, deren einige er völlig ausführte“.<sup>3</sup> Dazu gehörten: „Daniel“, „Hiob“, „Danaiden“, „Wanda“, die „Phantasten“. Gleichzeitig zeigte er viel Sinn und grosse Vorliebe für opernhafte Elemente, besonders für das Balett, wie man aus

---

<sup>1</sup> J. Oksza, *Przegląd narodowy: Z młodzieńczych lat St. Wyspiańskiego*, 1909. No. 3. S. 329.

<sup>2</sup> Henryk Opieński: *Młodość Wyspiańskiego*. Literatura i Sztuka, 1897. No. 21.

<sup>3</sup> *Ibid.*

einem Briefe entnimmt, wo er sich äussert, dass ihm während der Aufführung des „Faust“ in den Sinn kam, im „Daniel“ zum Festmahle eine Balettszene hinzuzufügen. „Es handelt sich nur um den Inhalt“, fährt er weiter fort, „irgend ein Gedanke schwebt schon vor mir, aber noch nicht in Form gekleidet; sobald er greifbar wird, werde ich mich beeilen, ihn dir mitzuteilen“.<sup>1</sup>

Man kann noch weiter gehen und sagen, dass Wyspiański vielleicht speciell das Wagnersche Musikdrama als ein ideales Kunstwerk vorkam, an welches er sich anlehnen wollte. Der beste Beleg hiezu ist die „Legende“, ihre Struktur mit den drei Balladen im Mittelpunkt, die so an den Bau des „Fliegenden Holländers“ erinnert, wo die Ballade Sentas den Kern des Musikdramas bildet; ihre ganze äussere Ausstellung, der Reichtum an Schönheit, besonders im zweiten Akte, wo das lustige Toben der Wassernymphen und der plumpen Wassermänner in den Wellen der Weichsel so sehr an das „Rheingold“ erinnert! Man kann hier von einem Einflusse Wagners auf Wyspiański sprechen.

Die Frage liegt nahe, was aus dieser Kraft der Seele bei Wyspiański, die zu ihrem wahren Ausdruck nicht kommen konnte, da dem Künstler die technischen Mittel fehlten, geworden ist? In welcher Form kam sie zum Ausdruck? Denn dieses starke, mächtige, musikalische Element konnte nicht verloren gehen. Es kam denn auch im Lyrismus seines Dramas überhaupt und den lyrischen Versen der Chöre insbesondere zum Vorschein. Die Chöre, die keine grossen Partien haben und ohne besondere Wichtigkeit für die Handlung selbst sind, die in die Hand-

---

<sup>1</sup> J. Oksza: Przegląd narodowy 1909. Brief von 1891. 29. XI.

lung einfallen, diese Gruppen von Stimmen sollten eine musikalische Stimmung in das Drama bringen. Sonst könnte man nicht begreifen, warum er die Chöre, die sonst keine grosse Bedeutung haben, auch in andern seiner Dramen, nicht nur in den griechische Stoffe behandelnden, behielt.

Wie und in welchem Masse Wyspiański die Chöre in seinen Dramen verwendet hat, wird uns folgende chronologische Betrachtung zeigen.

Der Chor in der „Le g e n d e“, seinem ersten Drama, beginnt die Handlung und schildert mit einigen Zügen das ganze Bild der Belagerung von Krakau. Nachdem der Chor zunächst wenig in die Handlung eingegriffen und nur kurze Berichte gegeben hat, wird er später mehr beschäftigt und nimmt immer mehr einen lyrischen und musikalischen Charakter an: er singt in leichten Rhythmen ein Liedchen, indem er, in die Hände klatschend, die Leiche des Krak als Ritter auf den Rücken des Auerochsen setzt. Nachher hat er ganz lyrische Partien (Chor und Wislanka; Chor und Rusalka; Chor und der Wassermann). Hier tritt das Wiederholen, der Refrain hervor. Nachdem Wanda von Rusalka den zauberhaften Blumenkranz bekommen hat, mahnt sie der Chor an die kurze Dauer des Glückes; er fällt dreimal wiederholend ein:

„Hej koło, koło wieniec,  
ustroił się odmieniec!“

Dann folgt wieder das Liedchen: „Słyń królu, słyń . . .“ und das „Płyń falo, płyń . . .“ mit Wiederholungen. Später im zweiten Akt finden die Unterredungen des Chores mit den phantastischen Personen des Dramas statt; und auch dann werden die Verse:

„Hej, ha, hej,  
nie trza było wianka brać . . .“

wiederholt. Dass hier der Chor musikalischen Charakter trägt, ist ganz deutlich. Eine Gesangspartie bildet der Chor: „Hej Martwico, Chochole . . .“ und fast alle weiteren Chöre tragen denselben Charakter: der Chor auf der Fähre, der Chor aus dem Wasser und am Ufer. Das Stück endet mit dem Chore, der wieder kurz die Situation schildert.

Anders findet sich der Chor in „Meleager“ behandelt. Er beginnt die Handlung wie in der „Legende“, aber er verliert den musikalischen Charakter und die lyrischen Partien, die in der „Legende“ zwischen dem Chor und den einzelnen Personen gewechselt worden sind und gibt der Reflexion, den Empfindungen und Gedanken der Masse Raum. Die Schilderung des Vorgefallenen, — eine Aufgabe, die schon in der „Legende“ angedeutet ist, tritt hier immer mehr hervor.

Die Szene beginnt mit den zwei Chören, die an Stelle von zwei Personen abwechselnd genauen Bericht über die ganze Sachlage geben: sie drücken Befürchtungen wegen der Tat Meleagers aus, dann Beängstigungen über den Verlauf des Ganzen, denen eine stimmungsvolle Schilderung der Nacht folgt. Der Chor zeigt Neugierde über das Vorgefallene, die Göttin um Hilfe anflehend und Hoffnung auf bessere Zeiten hegend. Der Chor, der die Rolle eines ruhig Denkenden, aber doch an dem Vorgange Anteilnehmenden hat, stellt Betrachtungen an über die verschiedenen Vorgänge. Nachdem er über die Ankunft Meleagers berichtet, drückt er Freude über das junge Menschenpaar, das auf glückliche Zukunft hofft, aber auch Mitleid, aus, weil ein verräterisches Netz um sie gesponnen

wird. Oder mit Zittern Althea betrachtend, die wie wahn-sinnig vor dem Feuer steht, sagt er: „Wehe, wenn die Menschen den Willen der Unsterblichen auf die Probe stellen und Aufgaben übernehmen, welche oft die Götter selbst nicht zu lösen vermögen“.

Der Chor unterredet sich später wieder mit den Personen: zuerst mit Althea, dann mit Oineus. Im Gespräche mit Althea wird ihr Seelenzustand geschildert: man spürt die Zuckungen und die Qualen der Seele, die mit sich selbst ringt. Im Gespräche mit Oineus spricht der Chor seine Befürchtungen über die Tat der Althea aus und bemerkt:

„Rozwaga zawsze przychodzi po złości,  
gdy runą dumy ludzkie w klęsk nagłości“.<sup>1</sup>

Und:

„Zemsty spełnionej odpycha widziadło,  
które zbyt nagle na nią dziełem spadło“.<sup>2</sup>

Damit ist die Rolle des Chores, wie wir sie unter Punkt 2. gekennzeichnet haben, zu Ende geführt.

In der „W a r s z a w i a n k a“ (Warschauerin) erscheint der Chor, der hier des rein musikalischen Effektes wegen da ist, nur wenig; im „F l u c h e“ hingegen ist er mehr beschäftigt. Die Handlung beginnt mit einer Unterredung zwischen der „Jungen“ und dem Chore. Er drückt zuerst Unzufriedenheit gegen die „Junge“ aus, weil sie

---

<sup>1</sup> Die Ueberlegung folgt immer der Wut, wenn der menschliche Hochmut in der schnellen Nacheinanderfolge der Niederlagen zusammenstürzt.

<sup>2</sup> Sie stösst zurück das Gespenst der Rache, das allzu plötzlich über sie fiel.

ihm wegen des Umgrabens des Ackerfeldes, das von der Dürre ganz starr und der Hacke gar nicht zugänglich ist, grollt; die Unzufriedenheit steigert sich immer mehr bis zu Groll und Wut. Der Chor wirft die Hacken weg, sagt sich von der Arbeit los und spricht einen Fluch über sie und ihr Geschlecht, weil sie so hart, so ungerecht und erbarmungslos ist. Mit den Worten: „Du Sünderin, Gott wird dich bestrafen“, geht er ab. Als er später erscheint, gibt er dem schuldbeladenen Priester den strengen Rat: er möge alles Irdische, das er auf sich geladen, abschütteln; dann nimmt er lyrischen Charakter an. Es ist das schwere Lied, das von der Strafe Gottes singt, welches wir hier im polnischen Texte angeben, weil so die Rhythmik und das Musikalische der Form besser hervortritt:

#### I.

„Rola schnie się,  
                    gleba pęka,  
Kłos bujny mdleje, —  
Bożych Sądów,  
                    groźna ręka;  
Serce truchleje.

#### II.

Promień pali,  
                    gorejący,  
Słońce szaleje, —  
Bożych Sądów  
                    Znak karzący  
Ogniami zieje! —

### III.

Straszny Sędzio,  
spuść srogości,  
Ziści nadzieję. —  
Jakoś dawał w obfitości,  
dziś mej Skrusze zwól, Litości,  
grzeszny boleję“.<sup>1</sup>

Nach dem innigen Gebete des Priesters ergeht sich der Chor in Angst und Sorge über die Sünden und die Strenge des göttlichen Strafgerichts und spricht zur „Jungen“: die Barmherzigkeit des Himmels ist taub, es droht Vernichtung und Dürre! Ein Opfer, ein Opfer ist nötig! Gegen das Ende des Dramas, bei dem Verbrennen der „Jungen“, erscheint der Chor wieder und schildert in drei Strophen ein wunderschönes Bild: drei Tauben von ausserordentlichem Weiss fliegen vom Scheiterhaufen gegen den Himmel; die Flügel schimmern silbern. Sie kreisen in der Luft und umflattern das Pfarrhaus. Die zwei kleinen Vögelein suchen Schutz unter den Flügeln der Mutter, welche ihr Klagen mit Küssen beruhigt und mit ihrem Schnabel die Kleinen an den Schnäbeln haltend, sie durch die Lüfte führt. Später leitet der Chor in kurzen Sätzen eine Gewitterstimmung ein, berichtet mit Entsetzen über das Erscheinen der „Jungen“, die wie rasend und wahnsinnig

---

<sup>1</sup> „Die Erdscholle ist vertrocknet, der Erdboden springt auf, — siehe, des Gottesurteils schreckliche Hand; die üppige Ähre sinkt nieder; mein Herz wird kraftlos. — Es brennt der glühende Strahl, der Sonne Schein ist fürchterlich; weh, des Gottesurteils böses Zeichen; sie haucht Feuer aus! — O, grausamer Richter du, lass von der Strenge ab, und reiche doch Hoffnung. In Fülle gabst du einst, jetzt zeige Erbarmen mit dem Zerknirschten, denn ich Sündiger leide!“ —

ist, über ihren Tod und über das schreckliche Unwetter, infolge der Blitzschläge brennt das Dorf.

Wie in den vorhergehenden Dramen beginnt auch in „Protesilaos und Laodamia“ die Handlung mit dem Chore. Der Chor klagt über die fortdauernde Trauer der Laodamia und schildert ihr Leid. Er wundert sich über ihre plötzliche Freude. Nachdem er ihr Schlafgemach geschmückt und ihre Kostbarkeiten und Kleider auf ihren Wunsch herbeigeht, entfernt er sich. Zu Ende des Dramas meldet er sich wieder in der letzten Unterredung mit Laodamia. Er erteilt ihr Ratschläge und nachdem alles sich als vergeblich erwiesen, bricht er in Klagerufe aus. „O wehe! — Wem ruft sie zu?! Die Hölle selbst schickt ihre Boten entgegen!“

In „L e l e w e l“ erscheint der Chor nicht; in „L e g i o n“ ist er wieder da. Er hat lyrischen Charakter; Wiederholungen und Refrain treten hier besonders hervor. So in der zweiten Szene der Chor der Bauern, die, mit Schmutz und Blut befleckt, mit verbundenen Augen in dem Dunkel der Katakomben umherirren und mit Fortuna, dem schönen Mädchen mit dem Krüge, Worte voll Verzweiflung und Trauer wechseln und mit kleinen Variationen wiederholen:

„Daj pić, gdzie kruż, o głód!  
Daj pić, gdzie dzban, o ból!“<sup>1</sup>

Am Ende der vierten Szene erscheint der Chor der Nonnen mit einem Gebete an die Himmelskönigin; in der 8. Szene haben wir den Chor litauischer Göttinnen, die den Dichter, den Sohn der Sonne, wieder für sich erobern

---

<sup>1</sup> Gib zu trinken; wo ist der Krug; o Hunger! — Gib zu trinken! wo ist der Krug; o Schmerz!

wollen, ihn an die Schönheit der litauischen, heimatlichen Scholle erinnernd und ihm folgende Verse mit Variationen zurufend:

„Wróć, wróć, ty nasz,  
nas swoich znasz . . .“<sup>1</sup>

und:

„Wróć, wróć do chat,  
do młodych lat . . .“<sup>2</sup>

Schön sind auch die Verse an die untergehende Sonne.

Erhaben ist der Chor in der 9. Szene, wo er Mickiewicz, dessen Reich das Reich des Geistes ist, den Rat gibt, sich dem Willen des Volkes zu fügen:

„Przez krew, przez krew!  
uczyń, co rzesze wołają“.<sup>3</sup>

Als sich Mickiewicz nicht fügt, wächst die Unzufriedenheit; das Volk fühlt sich betrogen und der Chor spricht schwere Worte der Verdammung aus: „Wallenrod, Wallenrod belügt uns“, und dann verurteilt er ihn scharf: er sei nicht nur Betrüger, sondern auch Verräter und ein schwerer Fluch wird über ihn verhängt. „Schlägt ihn mit der Standarte, werft weg die Fahne und das Kreuz; die Fahne, die Fahne lügt . . . Verflucht, wer die Völker verführt, verflucht, der sie verrät . . .“ Solche Sätze kommen immer wieder vor.

In der 10. Szene erscheint der Chor, der zuerst mit Caesar und Brutus, dann mit der „Freiheit“, dem Weibe

---

<sup>1</sup> Komm, komm zurück, du gehörst uns und du kennst uns . . .

<sup>2</sup> Komm, kehre zurück zu den heimatlichen Hütten und zur Jugend.

<sup>3</sup> Durch Blut, durch Blut! . . . Vollbringe das, was dir die Masse zuruft.

im purpurnen Gewande, redet. Es ist die Szene, die sehr an den Auftritt bei Euripides erinnert, wo die Raserei, die Lyssa, in einem Wagen herbeieilt und das Volk ihre Hand fühlen lässt. Bei Wyspiański fährt die Freiheit auf dem Triumphwagen, sie ist wild, sie tobt; alles soll vor ihr in Staub und Trümmer zergehen: die Paläste und die Statuen. Bei Euripides trauert der Chor:

„Weh, weh, weh, weh,  
abgemäht wird die Blüte  
meiner Stadt . . .“ etc.

Bei Wyspiański zeigt der Chor Entsetzen, er ruft der Rasenden zu, fleht sie an, nicht alles zu vernichten und zu zertreten.

„Szalona, szalona stój,  
jak pokierujesz wóz?“<sup>1</sup>

oder:

„Uciekajcie, szalony wóz,  
tratuje, tratuje, tratuje!!!“<sup>2</sup>

Bemerkenswert ist noch der Chor der unzufriedenen Ruderer in der wunderbaren Schlusszene, die mit Mickiewicz über das nächtliche, dunkle Meer segeln. Zuerst klagen sie, da ihnen die Hände mit schweren Ketten gebunden und vom Rudern schon müde sind, dann wird in deren Worten eine immer grössere Furcht ausgedrückt, da die Luft voll von Erscheinungen, das Wasser voll Leichen ist, die sie verfolgen und ihnen nachjagen. Ihre Müdigkeit und Verzweiflung wird immer schrecklicher, denn

---

<sup>1</sup> Du Rasende, du Tolle, bleib stehen, wie lenkst du den Wagen?

<sup>2</sup> Laufft davon, der tolle Wagen wird euch zertreten, zertreten.

die Kräfte verlassen sie schon und sie ahnen den Tod. Die Verzweiflung des Chores erreicht den Gipfelpunkt mit dem Aufschrei: „Die Fackel, die Fackel erlischt! Die Fackel brennt blutig, die Gespenster versammeln sich, um an uns zu zerren!“ Jetzt fallen wieder Vorwürfe; das Schiff schwimmt schon über die Leichen, in welchen sie ihre Nächsten erkennen. Eine schwere Resignation und Müdigkeit wechselt mit der höchsten Verzweiflung, denn der Tod selbst lenkt schon das Steuer.

In den auf die „Legion“ folgenden Dramen ist der Chor weniger beschäftigt; er fällt nur hie und da in die Handlung ein. So in der „Hochzeit“, in „Bolesław dem Kühnen“, in der „Achilleis“, der „Befreiung“ und in „Akropolis“. Er trägt vorwiegend lyrischen Charakter. In der „Rückkehr des Odysseus“ und den „Richtern“, den zwei letzten Dramen, fehlt der Chor; genauer genommen nur in den „Richtern“. In der „Rückkehr des Odysseus“ erscheint er zwar nicht mehr unter dem Namen des Chores, in Wirklichkeit aber findet man ihn; was hier die Sirenen singen, das hätte früher der Chor gesprochen. Dieselben Spuren findet man schon in „Bolesław dem Kühnen“. Dort sind es die Worte des „Świst“ und „Poświst“, des „Echos“, welche den lyrischen Teil der Poesie im Drama vertreten und die Rolle des Chores einnehmen.

So kann man sagen, dass sich Wyspiański für den Chor eine besondere Form fand: vom griechischen Chor, der in seinen Dramen, besonders am Anfange seiner Tätigkeit vertreten ist, ausgehend, und den Chor des Wagner'schen Musikdramas, der Oper, sich vor Augen haltend, sollte der Chor bei ihm in eine lyrische Form gekleidet, in rhythmischen Versen verfasst, eine musikalische Stimmung erwecken und seinen Dramen einen besondern Stempel geben.

## DAS PATHOS.

**N**un noch einige Worte über das Pathos bei Wyspiański. Man findet in seinen Dramen dasselbe, was in den antiken Tragödien waltet: „πάθος, une souffrance, soit morale, soit physique, un malheur, qui arrive ou qui menace seulement, n'importe: le dénouement de l'action peut être indifféremment heureux ou malheureux . . .“<sup>1</sup> So eine intensive Darstellung des Leides kennzeichnet besonders das Drama Wyspiańskis. Von einem physischen Leid ahnt man kaum etwas, alle seine Helden leiden an einem grossen seelischen Leiden. Man sieht sie fast alle mit jenem leidenden Ausdrucke im Gesichte, der in der Plastik der Renaissance besonders in den beiden Gefangenen des Michel-Angelo so wunderbar zum Ausdrucke kommt. Man sieht, wie sich die Helden Wyspiańskis krümmen, wie sie zucken, wie sie moralisch leiden, obwohl sie wenig darüber klagen (ausser Laodamia). Das Leid hinterlässt nur leidende Züge und tiefe Furchen im Gesicht. Nehmen wir die monumentalen Gestalten des Mickiewicz in der „Legion“ und des Konrad in der „Erlösung“. Beide tragen das schwere Leid des Nichtverstandenseins. Man muss sich nur Mickiewicz vorstellen, der

---

<sup>1</sup> Henri Weil, Études sur le drame antique. Paris. 1897. S. 4.

unter gebrochenen Standarten und Fahnen allein dasteht,  
von allen verlassen, verstanden von Niemandem.

„O męko, serdeczna męko,  
legionie, legionie wiary“.<sup>1</sup>

In diesen Worten ist sein ganzes Leid zusammengefasst;  
es drückt mehr aus, als alle die Tränen, die er darauf ver-  
giesst.

Konrad, der andere Held Wyspiański's, der die grosse  
Mission hatte, die Erlösung des Volkes zu vollbringen,  
durchlebt dasselbe wie Mickiewicz: auch er bleibt allein  
und unverstanden auf der grossen, öden Bühne mit dem  
Schwerte in der Hand, von Erinnyen umgeben.

„Na proch się moja myśl skruszyła.  
Wstyd mię i rozpacz precz stąd żenie.

---

O lęku, — tyżeś mi pociechą . . .“<sup>2</sup>

Das Leid ist ein innerliches, tief und gross. Auch bei  
Odysseus. Es ist das Leid, das ihn in schäumende Meeres-  
wogen treibt, um dort das zu suchen, was er auf der  
Erde nicht gefunden hat; ähnlich Oineus, der gebrochen  
mit gesenktem Haupte über drei Leichen gebeugt dasteht.  
Ein tiefes Leid durchdringt den unglücklichen Priester im  
„Fluche“. Er, der so etwas helles und glückliches in sei-  
nem Wesen trug, wiederholt bedrückt:

„Próżne skargi, łzy, lamenty,  
niemasz mękom duszy końca“.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> O Qual, o Herzensqual, du Legion, Legion des Glaubens.

<sup>2</sup> Zu Asche ist mein Gedanke geworden; Scham und Verzweiflung  
treiben mich fort von hier. O Schrecken, du bist mein Trost!

<sup>3</sup> Vergeblich sind Klagen, Tränen und Leid; es gibt der Seelen-  
qualen kein Ende.

Auch Althea krankt an einem schweren Leiden, welches sie in die Worte fasst: „Cierpienia duszy okrutnie mnie bolą“.

Noch tiefer und schrecklicher ist das Leid Laokoons, des zerfahrenen, vom Unglück gebrochenen Gottespriesters, der ohne Ziel, ohne Hoffnung und ohne Furcht lebt, Leben und Tod nicht fürchtet, denn dazu hat ihn „das Leid gestaltet“. Und hiemit kommen wir zu einem wichtigen Punkt: das Leid ist bei Wyspiański eine gestaltende Macht der Seele. („In deinem Leid ist deine grösste Macht“, sagt auch Thetis zu Achilles.)

Wie Ibsen und Carlyle glaubt Wyspiański an die veredelnde Macht des Leides. Ibsen hat es in den „Kronprätendenten“ bekannt, dass „die Gabe des Schmerzes etwas gutes ist;“ Wyspiański bekennt es in der „Hochzeit“: „das Leid ist eine Macht“.

1. Das Leid gestaltet den Charakter, die Seele, es erhebt sie, streift von ihr alles Böse ab, sie wird durch das Leid wiedergeboren. So hat das Leid die zwei Unglücklichen: Samuel und den Alten in den „Richtern“ gestaltet.

Samuel, dieser Mann, der nur für sein Wohl sorgte, seinen Schatz vermehrte, während er andere unglücklich machte, und der nebenbei so sorglos, zufrieden und ganz gewissenlos lebte, der wird plötzlich durch den Tod des liebsten Sohnes ganz verändert, wiedergeboren. Das grosse Leid schüttelte von der rohen Seele alles harte, schlechte ab und er steht verklärt vor unsern Augen. „Erhaben werden die meisten Menschen, wenn sie voll Schmerz an einer Leiche stehen“.<sup>1</sup>

Das Leid gestaltet die Seele des Alten, der von sich

---

<sup>1</sup> Ibsen, Wildente. V. Aufzug.

sagt: „Ja bólem, goryczą pijany.“ (Ich bin trunken von Leid und Bitterkeit.)“ Das Leid, das Unglück im Kerker, dies machte, dass er dort „sein Gewissen gefunden hat“. Das Elend und die Tränen haben sein Inneres gereinigt.

Laokoon, diesen „Verehrer und Diener des Leides“,<sup>1</sup> hat sein Unglück innerlich völlig getötet und verwüstet, und gerade deshalb so hoch und erhaben über das Leben mit seinen Freuden und Schmerzen gestellt, dass er mit der grössten Kälte und Gleichgültigkeit alles betrachtet: „Otwarcie patrzę w śmierć“.

Wyspiański's Helden haben überhaupt fast etwas gothisches: ein seelisches In sich geschlossensein, eine Verachtung des Lebens und das Dulden eines grossen Leids.

2. Wyspiański glaubte an die schöpferische, Taten erzeugende Macht des Leides. „Nur ein Mensch, der leidet, ist fähig, irgend ein Werk zu schaffen. Und ich meine, dass man talentierte Leute zum Leide nötigen müsste. Ich würde ihnen die ganze Familie töten und vergiften, um den schöpferischen Geist in ihnen zu erwecken; ich würde sie auf einsame Felsen stellen, um dort Pein zu durchleben, denn erst dann würde die heilige Flamme in ihnen zu brennen anfangen. Poesie und Melodie würden erwachen, die Brust auseinanderreissen und sie würden anfangen Gedichte und Dramen zu schreiben“.<sup>2</sup>

So schuf Wyspiański. Leid und Einsamkeit waren für ihn die schöpferischen Mächte.

„Ich empfang die Gabe des Schmerzes“, könnte Wyspiański mit Ibsens Skalde sagen, „und da ward ich — Dichter“.

---

<sup>1</sup> St. Lack, *Nowe Słowo*. 1904. No. 4. S. 95.

<sup>2</sup> St. Wyspiański, *Listy do Karola Maszkowskiego*. Lamus, 1909. Zeszyt II. S. 243.

## DER BEGRIFF DES DRAMAS BEI WYSPIAŃSKI.

Zum Schlusse noch einige Worte über das Drama als einheitliches Ganze bei Wyspiański.

Das Drama ist für Wyspiański das höchste Kunstwerk, so wie es dies für die Griechen, Shakespeare und Wagner war. Es ist und soll ein Spiegel sein, der uns auch die ganze Kunst des Jahrhunderts zeigen sollte, indem mit der Logik des Textes — wie Wyspiański im Hamletbuche sagt, — auch die Logik der Architektur, an die sich dann die Malerei anlehnt, vereinigt sein sollte.

Also „Architektur, Malerei und das Drama zu einer Einheit verbunden, sollen dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zeigen“.<sup>1</sup>

Ist es da ein Wunder, dass sich Wyspiański mit diesen Gedanken an das griechische Drama anlehnte und darin vielleicht dasselbe Kunstwerk sah, wie Pélladan, der sich darüber äussert: „Elle (die griechische Tragödie) emprunte son cadre à l' architecture, ses gestes à la sculpture, ses tableaux à la peinture et ses mouvements à la danse et avec tous ses éléments elle nous donne le spectacle de l' âme en proie aux passions“.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Wyspiański, Hamlet. S. 183.

<sup>2</sup> Pélladan Jos., Conférence au Palais du Trocadéro. Paris, 1913.

Wie verhält sich aber Wyspiański in seinen Werken solcher Theorie gegenüber?

Für Wyspiański gelten die Worte, die er im Hamletbuche von Shakespeare sagte: er schrieb und erdachte seine Werke dem Inhalte, der Logik und der wirklichen „Landschaft“ der Geschehnisse des Dramas folgend . . . Es wäre falsch zu denken, als ob Shakespeare, während er seine Dramen schuf, an die Bretter, die Estrade und ähnliches gedacht habe. Nie und nimmer. Als Shakespeare schuf und schrieb, hatte er in der Nähe das Theater, das ihm allezeit gehorsam zur Verfügung stand, die Szene, die Bretter, die Estrade und anderes. Aber er schuf seine Werke nur, dem Inhalte, der Logik und den wirklichen Geschehnissen des Dramas folgend, wie wir schon oben erwähnten. Als er Macbeth schrieb, hatte er die drei Schlösser immer vor Augen als drei verschiedene Baulichkeiten und in seiner Phantasie waren sie wirklich verschieden; er verwechselte sie nie miteinander.

Dasselbe gilt auch für Wyspiański. So schrieb und schuf er seine Werke. Und obwohl er Theaterdichter war wie kaum ein anderer, mit seiner ungeheueren Theaterphantasie, so hatte er doch in erster Reihe den wirklichen Ort der Geschehnisse vor Augen. Nicht künstliche Kulissen und Bretter standen vor seinen Augen, als seine Werke zu entstehen begannen, nein; das Terrain selbst mit wirklicher Architektur, wirklicher Landschaft und Natur, und der Gedanke, der sich gerade auf diesem und nicht auf andern Terrain zu entwickeln begann, — das ist die erste Szene bei Wyspiański. Um dies mit dem vorhergesagten in Einklang zu bringen, werden wir sagen: seine Theaterphantasie wusste einen Ort zu wählen, wo sich ein Geschehnis abspielen sollte, welches zugleich für den Dichter und Denker, wie auch für

den Maler von Interesse war. Und gerade diese Landschaft, nicht irgend eine ähnliche, in welcher seine bunte Phantasie einmal rege geworden, hat er immer vom Anfange bis zu Ende vor Augen. Denselben Gedanken finden wir auch bei Lack:<sup>1</sup> „Bei Wyspiański ist der Begriff des Terrains und der Szene eins. Der Ausgangspunkt ist immer der gegenwärtige Augenblick, die Landschaft, das Terrain. Auf die Phantasie des Dichters hat die Landschaft einen grossen Einfluss, der Ort mit seiner Dramatik, mit der Eigenheit, dass sich hier gerade dies ereignete und fortwährend ereignet, wovon uns in der Geschichte, Legende oder sogar in der Landschaft deutliche Gestalten und Spuren entgegentreten, die für ewig mit diesem Ort verbunden sind. Auf diese Weise bekommt das Drama, insbesondere das Theater und die Bühne eine ganz andere Bedeutung. Die Bühne ist ja der Ort, von dem unzertrennbar sich die Geschehnisse zeigen“. Das deutlichste Beispiel gibt uns „Akropolis“. Wenn Wyspiański sein Drama auf der Wawelburg spielen lässt, so ist das nur die Wawel und könnte keine andere Kathedrale als diese sein, weil die ganze Logik des Textes damit eng verbunden ist. Dasselbe ist bei „Skalka“, „Novembarnacht“, „Boleslaw dem Kühnen“ und anderen der Fall.

Der polnische Dramatiker geht sogar so weit, dass er die Verschiedenheit des menschlichen Denkens bei Nacht und Tag beachtet und darstellt: anders schliessen die Menschen bei Tag, anders bei Nacht, denn es spielt sich zu jeder Zeit etwas ganz verschiedenes in ihnen ab. So sagt Wyspiański im Hamletbuche: „Die Szenen mit dem Geiste sind der Anfang der Tragödie und machen den I.

---

<sup>1</sup> St. Lack, Nowe Słowo. 1904. No. 13-14. S. 329.

Akt aus, — den Akt in der Finsternis, der wirklich den Stempel der Nacht an sich trägt, da sich die Gräber auf-tun und die Hölle selbst die Seuche auf die Welt schickt. Aber alles dies, alle Gespenster und Erscheinungen scheuen sich vor dem Tage, der auch dem Menschensinne andere Beweise bringt; jetzt beginnt das Drama<sup>1</sup>. Einen derartigen Unterschied finden wir auch an einer Stelle bei Wyspiański: Agamemnon wirft Menelaos vor: „Du hast aufgehört ein Mann der Tat zu sein“, und Menelaos antwortet: „Das kommt so mit der Nacht, der Tag beachtet meine Taten, die Nacht — die Gedanken“.

Seine Personen, die aus der Landschaft herausgewachsen und mit ihr verbunden sind, tun und sprechen das, was sie gerade in dieser Situation sprechen und tun müssen, wie es die Logik des Textes, die mit der Architektur und dem Terrain verbunden ist, erfordert.

Damit ist noch etwas im Zusammenhang: Wyspiański's Verhältnis zwischen Natur und Mensch. Der Landschaft stellt er die menschliche Seele gegenüber; es ist die Landschaft, die gerade diese und nicht jene Gefühle und Gedanken erweckt, sie ist es, die einen malarischen Hintergrund zu den Ereignissen der Seele darbietet. Nach seiner Auffassung soll im Hamlet die Landschaft, — der Friedhof mit den Gräbern und den ausgegrabenen Hirnschalen (neben dem Schauspiel und dem Portrait des Vaters) den Geist vertreten; Hamlet soll in dieser Landschaft dem grossen Geheimnis des Lebens nahe treten, er soll sich hier in jene Fragen vertiefen, die ihm kein Geist erklären könnte, denn „der intelligente Mensch“, sagt Wyspiański, „schöpft mittels des Gefühls aus einer Landschaft mehr Wissen und bekommt mehr Aufklärung

---

<sup>1</sup> Wyspiański, Hamlet. S. 42.

über Geheimnisse, als ihm irgend ein theatralischer Geist mitteilen könnte“.<sup>1</sup>

So hat also nach Wyspiański die Friedhofsszene eine besondere, eine tiefe Bedeutung. Sie sollte nach seinen Worten „die Einheit dieser Gräber mit der anderen Welt, die Besänftigung der Seele bedeuten, die Besänftigung, welche Hamlet suchte . . ., diese Szene sollte den Menschen zeigen“.<sup>2</sup>

Wyspiański führt dies in seinen Dramen durch. In den grossen Augenblicken ihres Lebens stehen seine Helden allein der Landschaft gegenüber. In der Einsamkeit der Natur, welche die Wahrheit selbst ist, die keine Falschheit und keine Verhehlung kennt, wird sich der Mensch seines Selbst ganz anders bewusst, als in dem bunten Wirrwarr des Lebens. In der dunklen Stille der Nacht, angesichts des tiefen Himmels, im Lagerzelte des Ajas wird plötzlich das Innere seiner Seele wach: er versteht Töne des Marsyas, die er nie bisher gehört, er sieht und versteht die Schönheit der Nacht, die er so lange nicht verstanden hat.

Dasselbe finden wir bei Odysseus. In der einsamen Gegend, wo die grauen, zerrissenen Felsenabhänge, die wüsten Gesträucher die einzige Szenerie bilden, weit von Menschen, in der Nähe der Unendlichkeit des unruhigen Meeres, kämpft Odysseus, wie der Prometheus des Euripides, den letzten Kampf mit sich selbst und mit der Welt. Nicht ohne Grund setzt Wyspiański Odysseus mit seiner dunklen, schweren Seelenstimmung in die — Gewitterlandschaft. Der Wind seufzt über die bewegte, glitzernde Oberfläche, die Wolken ziehen schwer

---

<sup>1</sup> Wyspiański, Hamlet. S. 41.

<sup>2</sup> Ibid. S. 51—52.

über sein Haupt, unheildrohend, die Blitze streifen an ihm vorbei und erhellen die Finsternis. Es wütet ein heftiger Kampf, in dem alle Elemente der Welt und der Seele wach geworden und gegeneinander ausgebrochen sind. Und hier, angesichts des Gewässers, sieht er ein, dass „das Lied seines Lebens zu Ende gesungen ist“, dass erst dort irgendwo weit, weit unten, wo jetzt ein Lichtstreif die Wolken durchbricht und über das Meer hinfällt, das Ziel und die Grenze des Lebens ist.

„Dalej, hej dalej, myśl nowa, — byt nowy,  
hej morze przed toba, — wód tonie“.<sup>1</sup>

Oder Achilles! Während er allein, wie der Ajas des Sophokles, am Ufer des Skamanders sitzend, die lustigen, übermütigen Wellen betrachtet, die vor ihm glitzern, lispeln, schäumend herrollen und wieder verschwinden, sinnt er über sein Leben nach! Der herbeigeeilte Kentaur erinnert ihn an die Frühlingstage seiner Jugend, die tote Penthesilea, welche die Wellen ihm zutragen, an seine unglückliche Liebe, und dann versinkt er in die ganze Tiefe und Grösse des Lebensproblems.

Die Natur, die Landschaft, die eine bedeutende Stelle in Wyspiańskis Dramen einnimmt, darf also nicht von einer rein poetischen und malerischen Seite gefasst werden, sondern die Natur, die den tiefsten Grund aller Dinge in sich schliesst, hat bei Wyspiański eine grössere Aufgabe, sie soll: „Menschen zeigen“. Landschaft und Mensch sind eng verbunden; in der Nähe der Natur wächst der Mensch innerlich, denn er fühlt sich den grossen Geheimnissen der Welt und des Lebens nahe.

---

<sup>1</sup> Weiter, nur weiter, neuer Gedanke, neues Sein, das Meer ist vor dir, — die Tiefe des Gewässers.

Eine besondere Bedeutsamkeit hat bei Wyspiański, gerade so wie bei Ibsen und Maeterlinck — das Meer. Bei Ibsen ist in der „Frau vom Meere“ die Mystik des Meeres wiedergegeben, bei Wyspiański und Maeterlinck hat es einen anderen Sinn; für ihre Helden gelten die Worte: „Rien ne nous donne mieux la sensation de l' infini que le voisinage de la mer“.<sup>1</sup> Und beide, Wyspiański und Maeterlinck, lassen, ganz unabhängig von einander, ihre Helden vor dem Tode einsam vor die Unendlichkeit des Meeres treten. So lässt Maeterlinck seine Séllysette, ehe sie sich von dem alten Turme stürzt, auf das Meer schauen: „Oh, la mer semble froide et profonde!“; seine Blinden lässt er in der Finsternis des herbstlichen Waldes, wo sie dem Tode so nahe stehen, das Meer mit seiner ganzen Unendlichkeit fühlen, so dass einer sogar schon sagt: „Ne songeons plus à la mer!“ So schauen auch Wyspiańskis Helden angesichts des Meeres das Antlitz des Todes. So stirbt Odysseus, so Laodamia, die auf das Meer schauend das Schiff Charons erblickt.

Die Landschaft hat also bei Wyspiański eine zweifache Bedeutung; sie gibt dem Drama: 1. einen tieferen Sinn und 2. einen malerischen Hintergrund.

Malerische Momente finden wir aber auch ausserdem in seinen Dramen. Am häufigsten in der Komposition des Bühnenbildes. Man denke nur an solche höchst malerische Szenen in „Meleager“, in der „Legende“, besonders in der „Hochzeit“; hier ist die 33. Szene des III. Aktes hervorzuheben, die des Erwartens und der grossen Stille. Stellen wir uns das Bild vor: die ganze bunte Gruppe der Hochzeitsgesellschaft, malerische Volkstrachten neben modernen Hochzeitstoiletten, wie sie

---

<sup>1</sup> Gustave Cohen, La Revue du Mois, Paris 1912. (10. I.) S. 73.

alle in grösstem Ernst gegen das Fenster gebeugt, die Hände an den Ohren, mit dem Ausdrücke der Furcht und der Freude das Ereignis des Aufbruchs erwarten. Hier ist das Malerische und das Dramatische zu einem Höhepunkt verschmolzen. Tatsächlich ist es aber ein Bild voll dramatischer Lebendigkeit, das der Maler entworfen hat. Was hier stärker sei: das Malerische oder das Dramatische, lässt sich kaum entscheiden. Hier versteht man den Sinn der Worte Rodins, der nach der eingehenden Analyse des Watteauschen Bildes „L' embarquement pour Cythère“ folgendes sagt: „Vraiment, est-ce du théâtre? est-ce de la peinture? On ne saurait le dire. Vous voyez donc bien qu' un artiste peut, quand il lui plaît, représenter non seulement des gestes passagers, mais une longue action, pour employer le terme usité dans l' art dramatique. Il lui suffit, pour y réussir, de disposer ses personnages de manière que les spectateurs voient d' abord ceux qui commencent cette action, puis ceux qui la continuent et enfin ceux qui l' achèvent“.<sup>1</sup> So kann man ein Bild dramatisieren; auf dieselbe Weise kann man ein Drama bildnerisch darstellen.

Betrachten wir jetzt den Schluss der Szene im Lager des Menelaos („Achilleis“). Während Menelaos zu Zeus betet, knien die Priester am Meeresufer mit gegen das Meer gebreiteten Händen . . . Gehört das zum Drama? Könnte es nicht dem Sinne nach als Bild neben Böcklins „Heiligen Hain“ gestellt werden?

In der „Skalka“ am Schlusse des 2. Aktes haben wir folgendes Bild: In der Entfernung sieht man den Chor und den Bischof; aus der Erde, welche sich vor dem Altar auftut, erhebt sich der Tod, der dem sich entfernenden

---

<sup>1</sup> Auguste Rodin, L' art. Paris, 1912. S. 97.

Gefolge mit einem Tuche nachwinkt, das er gegen alle vier Himmelsgegenden schwenkt. Die Bäume, Eichen und Linden, die ihre Kronen verloren haben, ragen nackt und dürr empor und lassen die Aussicht über die Weichsel durchschimmern. Hat das nicht den Reiz und die Schönheit eines mittelalterlichen Bildes aus einem Totentanz?

Oder stellen wir uns die Figur des Ritters vor, der in „Bolesław dem Kühnen“ plötzlich vor dem Bischof erscheint: er ist in das Bahrtuch eingehüllt, seine Kleidung ist in Fetzen zerfallen, die Wappen sind mit Ton beschmutzt, man sieht, dass er aus dem Grabe kommt. Aus den erloschenen Augen fließt blutiger Schleim und um den Kopf hat sich eine Schlange gewunden.

In der „Novembarnacht“ sehen wir ein anderes Bild: in der engen Gasse liegen Leichen. Unter der grauen Mauer schleichen die Keren hin; die einen kommen erst, die anderen saugen schon Blut aus den Leichen.

Um nicht alle die interessanten Bilder im Drama Wyspiański's aufzuzählen, werden wir nur noch die vielen Meerlandschaften mit dem Schiffe Charons erwähnen: so das Schiff in der „Novembarnacht“, das mit Hermes und mit den Gefallenen dahingleitet, während geflügelte Göttinnen darüberfliegen. In „Legion“ findet das wunderbare Bild sich am Schlusse: Thanatos lenkt die Steuerruder des Schiffes, welches ganz in Feuerflammen über das nächtliche Wasser fährt, das von vielen Leichen, die dem Schiffe folgen, blutig ist; in der „Rückkehr des Odysseus“ zieht das Schiff Charons im Gewitter, von Menschen voll, über das Meer mit der dunklen Gestalt des Hermes am Vordertheile.

Auch Laodamia sieht vor ihrem Hinscheiden, auf das Meer hinausschauend, ein wunderbares Bild: über das dunkle Wasser rudert der graue, blutäugige Charon und

die Schatten der Seelen, in weisse Bahrtücher eingehüllt, stehen am Schiffe fest aneinandergedrückt in einer Gruppe.

Überall begegnet uns hierin der Maler Wyspiański.

Den Maler erkennt man noch in der Weise, wie er die Vorgänge der Seele seiner Helden schildert. Die Weise, der er sich bedient, ist die des Malers und nicht des Dichters. Er wählt nicht den Monolog, wie es die Tragiker sonst tun, sondern er personifiziert die Gedanken und lässt sie in Szenen auf der Bühne erscheinen. So wird das seelische Erwachen des Ajas geschildert: in einem Gespräch mit der Nacht und dem Marsyas wird der ganze Seelenvorgang dargestellt. Dasselbe ist bei Achilles der Fall. Nicht in langen Strophen monologisierend lässt er ihn sich an Jugend und Liebe erinnern, und über das Leben philosophieren, sondern er gestaltet und belebt seine Gedanken: in einigen lyrischen Versen über die Jugend sprechend, kommt die Gestalt des Kentaus; anstatt Achilles in Klageversen der einstigen Liebe sich erinnern zu lassen, lässt er die tote Penthesilea auf den Wellen vor ihm erscheinen. Alles andere, was er sonst über das Leben denkt und gedacht, hat er in der Gestalt der zwölf Wellen dargestellt.

Dasselbe findet man auch in der „Hochzeit“. Alles das:

„co się w duszy komu gra,  
co kto w swoich widzi snach“<sup>1</sup>,

lässt er in Bildern auf der Bühne auftauchen. Das Gespenst, das mit Marysia redet, Stańczyk, der mit dem Journalisten und dem Dichter spricht, der Hetman und der Alte, alle vertreten langwierige Monologe. Dasselbe

---

<sup>1</sup> Alles, was einem die Seele erfüllt, alles, was er in den Träumen sieht.

illustriert fast der ganze zweite Akt der „Erlösung“. Konrad, Wyspiańskis Held, ist in Nachdenken versunken; er monologisiert nicht, sondern seine Gedanken lässt der Dichter sich an entgegengesetzten Gedanken anderer gestalten, die er in Form der zweiundzwanzig Masken auf der Bühne vorführt. So bekommt der Akt eine besondere Lebendigkeit.

Die Art und Weise, der sich Wyspiański bedient, ist unzweifelhaft die der Malerei.

Es verdient Erwähnung, dass neben dem malerischen Momente auch das plastische in Betracht gezogen werden muss; neben Wyspiańskis Farbenlust tritt die Neigung, plastische Formen, harmonische Bewegungslinien einzelner Gestalten und Gruppen hervorzubringen.

Eine der plastischsten Gestalten seiner Werke ist — Laokoon. Man glaubt fast, die Gestalt greifbar vor sich zu sehen, nur erscheint sie in einer ganz neuen Auffassung. Es ist merkwürdig, wie sie nur durch Worte lebendig vor uns ersteht, so dass wir sie unbewusst neben die alte Laokoongruppe stellen müssen. Dieser Laokoon, der Mensch, in dem „już wszystko żyjące umarło“ (alles, was lebte, schon abgestorben ist), dessen Gesicht ganz leblos und verzogen ist, dem alle Züge wie mit dem Meissel eingepägt erscheinen, er schreit nicht, erhebt nicht den Kopf gegen den Himmel und die Götter, denn er glaubt nicht mehr an sie und betet nicht zu ihnen. Man muss ihn sich so vorstellen, wie er am Schlusse der Szene ist: voll Kummer und zugleich voll kalter Gleichgültigkeit drückt er das Gesicht gegen die Erde und bleibt so liegen, während über dem Brunnen nebenbei im Dunkel zwei grosse Schlangenköpfe blitzend wanken. Der moderne Laokoon!

Oder nehmen wir den Schluss der „Erlösung“: Konrad, der voll Leides, weil er die Tat der Erlösung nicht

vollbrachte, ganz zerknirscht sagt: „Vor mir und nach mir ist Nacht“, . . . steht mit dem Schwerte in der Hand vor der geschlossenen Eisentüre des Theaters, die Erinnyen hinter ihm. Sehr plastisch gezeichnet ist auch die Figur des Mickiewicz, die immer plastischer zu werden scheint, bis in der letzten Szene, erhaben über alle, Mickiewicz, bei dem Maste stehend, die Fackel hoch über die Köpfe der Ruderer hält. Sein Gesicht ist verklärt, sein Mund spricht: „Ihr werdet auferstehen . . .!“

Man kann überhaupt von seinen Dramen als von einer Reihe von Bas-Reliefs sprechen. Ganz unwillkürlich denkt man dabei an griechische Friese oder an ganze Reihen der Figuren an den griechischen Vasen der Blütezeit.

Kurz wollen wir noch das musikalische Element bei Wyspiański streifen.

Obwohl er schon in die Chöre viel musikalisches Gefühl hineinbrachte, so fand er auch andere Mittel, um dieses Element in seinem Drama zum Ausdruck zu bringen.

Es ist interessant, dass Wyspiański fast in allen seinen Dramen Klänge irgend einer Musik vernehmen lässt und damit die Wirkung der Dichtung hebt. Die Töne gehörten bei ihm, könnte man sagen, zu einer Situation, um die Stimmung zu vollenden. Einmal ist es das Lied des alten Aojdes, das er der Laodamia in „Protesilaos und Laodamia“ rezitiert und singt; dann die drei Balladen und der Gesang der Rusalken in der „Legende“, die Töne des alten Klavikords, die mit dem Liede der jungen Marie und Anna vereinigt, im alten Schlosse verhallen; das Geigenspiel Chochols und die Tanzmusik in der „Hochzeit“; das Lied der Sirenen in der „Rückkehr des Odysseus“; das Harfen- und Orgelspiel in der „Akropolis“. Ein stimmungsvolles Hilfsmittel ist auch das Murmeln der Wellen

in der „Achilleis“ und das klangvolle Schlagen der Glocken am Turme der Marienkirche zu Krakau, das in der „Akropolis“ fast einen Chor bildet und anderes.

All das sind Momente, die unverkennbar etwas musikalisches mit sich bringen.

So versuchte Wyspiański alle Künste in seinem Drama zu vereinigen und so zu zeigen, wie das Drama sein sollte, um das höchste Kunstwerk genannt zu werden. Der Begriff, den er von dem Drama hatte, lässt sich vielleicht mit den Worten Lichtenbergers ausdrücken: im „drame de l'avenir, — toutes les facultés artistiques de l'homme s'uniront fraternellement sur la „totalité“ de la nature humaine, sur la raison comme sur la sensibilité et sur l'être inconscient“.<sup>1</sup>

Vielleicht sollte Wyspiańskis Drama, wie das Wagners und Maeterlincks, unter deren Einfluss er steht, dem Zukunfts-drama die Wege weisen.

INSTYTUT  
BADAŃ LITERACKICH PAN  
BIBLIOTEKA  
09-330 Warszawa, ul. Nowy Świat  
Tel. 26-68-63

---

<sup>1</sup> Henri Lichtenberger, Wagner. Paris. 1910. S. 137—138.

## LITERATUR.

- Brzozowski Stan.: Kultura i życie. Lwów, 1907.
- Carriere Moritz: Die Poësie. Leipzig, 1884.
- Cohen Gustave: Le conflit de l'homme et du destin dans le théâtre de Maeterlinck. La Revue du Mois. Paris, 1912. No. 73.
- Croiset Maurice: Histoire de la littérature grecque. Paris, 1889.
- Felicyan: Althea, Utwory dramatyczne. T. II. Kraków, 1898.
- Freytag Gustaw: Die Technik des Dramas. Leipzig, 1863.
- Geffchen Johannes: Die griechische Tragödie. Leipzig-Berlin, 1911.
- Dr. Görland Albert: Die Idee des Schicksals in der Geschichte der Tragödie. Tübingen, 1913.
- Grzymała-Siedlecki Adam: Wyspiański. Kraków, 1909.
- Hebbel: Vorwort zu Maria Magdalena, Hebbels Werke, X. Band Hamburg, 1891.
- Heyse Paul: Meleager. Tragödie. Berlin, 1854.
- Jaeger Henrik: Henrik Ibsen. Dresden-Leipzig, 1897.
- Hofmannsthal von Hugo: Die Prosaschriften. Berlin 1907.
- Kotarbiński Józef: O twórczości Wyspiańskiego. Biblioteka Warszawska, 1906. Zeszyt 2.
- Lack St.: Achilleis. Nowe Słowo, 1904. No. 4.
- Lack St.: Legenda. Nowe Słowo, 1904. No. 13—14.
- Dr. Lehmann Rudolf: Deutsche Poetik. München, 1908.
- Lichtenberger Henri: Wagner. Paris, 1910.
- Maeterlinck Maurice: Théâtre (3 vol.). Bruxelles, 1911.
- Oksza J.: Z młodzieńczych lat St. Wyspiańskiego. Przegląd narodowy, 1909.

- Opieński Henr.: Młodość Wyspiańskiego. Literatura i sztuka, 1897.  
No. 21.
- Pélladan Joseph: Conférence au Palais du Trocadéro. Paris, 1913.
- Rodin Auguste: L'art. Paris, 1912.
- Volkelt Johannes: Aesthetik des Tragischen. München 1906.
- Weil Henri: Études sur le drame antique. Paris, 1897.
- Wilamowitz-Moellendorff v. Ulrich: Griechische Tragödien. Berlin 1889., 1900., 1906.
- Wyspiański Stanisław: Listy do Karola Maszkowskiego. Lamus, 1909., Zeszyt II.







K

3591