

Markus Eberharter (Frankfurt/Oder)

Zur Literaturtheorie des polnischen Formismus

Neben der Posener expressionistischen Gruppe, die sich um die Zeitschrift *Zdrój (Die Quelle)* sammelte, stehen die polnischen Formisten aus Krakau für den Beginn und die erste Phase der polnischen Avantgarde der Zwischenkriegszeit (1917-1922). In ihren ästhetisch-theoretischen Schriften beschäftigen sich die Formisten immer wieder mit damals virulenten Fragen der Kunst, sowohl aus dem Bereich der Malerei und Plastik als auch der Literatur. Dazu zählen etwa die Abkehr von einer mimetischen Kunstauffassung, die Suche nach neuen, modernen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten, damit einhergehend die Etablierung einer an formalen Qualitäten orientierten Ästhetik sowie allgemein eine Neubewertung der Rolle und der Aufgabe von Kunst und Literatur im gesellschaftlich-politischen Kontext Polens nach dem Ersten Weltkrieg. Diese Fragen spielen auch in den speziell der Literatur gewidmeten theoretischen Texten der Formisten immer wieder eine zentrale Rolle. Vor der eigentlichen Untersuchung dieser Texte steht jedoch ein knapper Überblick über die Geschichte des polnischen Formismus.

1. Zur Geschichte des polnischen Formismus¹

Die Gruppe der polnischen Formisten existierte in den Jahren 1917 bis 1921. Ihr gehörten Künstler aus verschiedenen Bereichen, wie Bildhauer (Zbigniew und Andrzej Pronaszko, August Zamojski), Schriftsteller (Tytus Czyżewski, Stanisław Ignacy Witkiewicz alias "Witkacy"), Maler (Jan Hrynkowski, Timon Niesiołowski, Konrad Winkler) und Philosophen (Leon Chwistek), um nur die wichtigsten Namen zu nennen, an. Czyżewski und Witkacy (ich benutze die übliche Kurzform des Namens) beschäftigten sich darüber hinaus zugleich mit mehreren künstlerischen Ausdrucksformen, nämlich mit Malerei, Dichtung und Theater. In dieser Hinsicht gliedert sich der Formismus typologisch in die europäische Avantgarde ein.

Die Anfänge des Formismus liegen bereits vor dem 1. Weltkrieg. Etwa ab 1910 begannen die meisten der späteren Formisten ihre Suche nach neuen ästhetischen Positionen. Dies geschah zum einen in der Auseinandersetzung mit der etablierten polnischen Kunst, d.h. mit der realistisch-naturalistischen, symbolistischen oder sezessionistischen Kunst der sogenannten "Młoda Polska". Zum anderen spielte aber auch die Rezeption zeitgenössischer europäischer Kunst, und hier reicht der Bogen von Cézanne, über den Kubismus bis hin zu Expressionismus und Futurismus, eine wesentliche Rolle (vgl. Pollakówna 1966).

Die erste Ausstellung der Gruppe wurde am 4. November 1917 in Krakau eröffnet, und zwar als: "1. Wystawa Ekspresjonistów Polskich", also: "1. Ausstellung Polnischer Expressionisten". In dieser – für die Zeit – recht umfangreichen Ausstellung waren 120 Arbeiten einzelner Mitglieder der Gruppe, anderer junger Künstler sowie 28 volkstümliche Hinterglasmalereien aus der Podhale-Region südlich von Krakau zu sehen. Letzteres brachte die Hochschätzung der Avantgarde für die sogenannte primitive oder naive Kunst zum Ausdruck und verwies außerdem auf die Verbundenheit der Formisten mit der heimischen Kunsttradition. Nach dem Katalog, der in knapper Form über die grundlegenden ästhetischen Ansichten der Formisten informierte, erschienen kurz nach dem Ende der Ausstellung im

¹ Die beiden grundlegenden Werke zum Formismus bzw. zur Gruppe der Formisten sind die Monographie von Pollakówna (1972) sowie das von Jakimowicz redigierte Album (1989), das anlässlich der großen Formisten-Ausstellung in Warschau 1986 veröffentlicht wurde und das auch eine umfassende Bibliographie enthält. Zahlreiche weitere Hinweise finden sich außerdem in: Estreicher (1971). Zur Geschichte des Formismus aus der Sicht eines Mitgliedes der Gruppe: Winkler (1927).

Januar 1918, in der ersten Nummer der Zeitschrift *Maski*, auch die ersten kunsttheoretischen Aufsätze von zwei Mitgliedern der Gruppe: Zbigniew Pronaszkos *O ekspresyoniźmie (Über den Expressionismus)* und Leon Chwisteks *Wielość rzeczywistości w sztuce (Die Vielfalt der Wirklichkeiten in der Kunst)*. Bemerkenswert ist schließlich auch der Name, unter dem die Gruppe erstmals an die Öffentlichkeit trat, nämlich: "Polnische Expressionisten". Ein Grund dafür war sicher, dass der Begriff "Expressionismus" zu jener Zeit auch als eine Art Oberbegriff für alle Strömungen der "neuen Kunst" funktionierte, er also allgemein auf die Verbundenheit der Gruppe mit der neuesten Kunst verwies. Im Sommer 1918, während ihrer dritten Ausstellung nahm die Gruppe dann ihren eigentlichen Namen "Formiści Polscy" ("Polnische Formisten") an. Dabei blieben sowohl die Motive, den Namen zu ändern, als auch der "Erfinder" des neuen Namens unklar. Allerdings kann zumindest zum Teil der Wunsch unterstellt werden, sich vom "klassischen" Expressionismus (d.h. von einer insbesondere in Deutschland verbreiteten Strömung der modernen Kunst bzw. von der Posener Gruppe "Bunt") abzugrenzen und somit eine eigene Position zu behaupten (vgl. Chwistek 1919: 98).

Bis 1922 veranstalteten die Formisten insgesamt 13 Ausstellungen in Krakau, Lemberg, Warschau und Posen – drei davon übrigens zusammen mit der Gruppe "Bunt". Außerdem brachten sie sechs Nummern ihrer Zeitschrift *Formiści (Die Formisten)* heraus, in der Gedichte von Czyżewski, den Futuristen Bruno Jasiński und Stanisław Młodożeńiec sowie Übersetzungen von Apollinaire und Majakowskij erschienen. In dieser Zeit wurden weitere wichtige theoretische Schriften zu Kunst und Literatur verfasst, von denen nur die beiden bedeutendsten genannt seien: Witkacys *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia (Die neuen Formen in der Malerei und die daraus entstehenden Missverständnisse, 1919)* sowie Chwisteks Studie *Wielość rzeczywistości (Die Vielfalt der Wirklichkeiten, 1921)*, die nicht nur im Titel an den zuvor erwähnten Aufsatz von 1918 anknüpft. Allgemein gesprochen, geht es Witkacy und Chwistek in ihren Texten in erster Linie um eine nicht-mimetische, formorientierte Kunst, bei der sich das künstlerische Schaffen in der Form, vor allem in der Komposition des Kunstwerks offenbart. Czyżewski veröffentlichte in dieser Zeit seine beiden Gedichtbände: *Zielone oko. Poezje formistyczne. Elektryczne wizje (Das grüne Auge. Formistische Dichtungen. Elektrische Visionen, 1920)* und *Noc – Dzień. Mechaniczny instynkt elektryczny (Nacht – Tag. Mechanisch-elektrischer Instinkt, 1922)*. Außerdem fanden Autorenabende statt, und es wurde sogar die Konzeption eines formistischen Tanzes entwickelt. In Warschau und Lemberg bildeten sich ebenfalls formistische Gruppen.

Gegen Ende 1921 zerfiel die Gruppe der Krakauer Formisten, und im März 1922 publizierte Chwistek seinen Text *Tytus Czyżewski a kryzys formizmu (Tytus Czyżewski und die Krise des Formismus)*, der mit der Feststellung beginnt: "Die Vereinigung der Formisten hörte auf zu existieren" (Chwistek 1922: 107). Auch dafür sind die Gründe letztendlich unklar. Eine Rolle dabei spielten sicher inhaltliche Differenzen innerhalb der Gruppe, vor allem zwischen Witkacy und Chwistek, etwa in Bezug auf die Rolle des (gegenständlichen) Inhalts im Kunstwerk. Ebenso von Bedeutung war sicher auch das Entstehen des polnischen Futurismus sowie eine gewisse Renaissance der gegenständlichen Kunst (vgl. Estreicher 1971: 171-198).

Chwistek versuchte nach dem Ende des Formismus erfolglos, dessen Ideen als Mitbegründer und Redakteur der Zeitschrift *Nowa Sztuka (Die neue Kunst)* in veränderter Form weiterzuführen, und zwar durch eine Annäherung der einzelnen Gruppen der frühen polnischen Avantgarde (mit Ausnahme des Posener Expressionismus), die sich nach 1918 gebildet hatten. Von der Zeitschrift erschienen daher nur zwei Nummern, im November 1921 und im Februar 1922. Damit ist aber auch der Beginn eines neuen Abschnitts in der Geschichte der polnischen Avantgarde markiert. Im Mai 1922 erschien die erste Nummer der von Tadeusz Peiper herausgegebenen Zeitschrift *Zwrotnica (Die Weiche)*, und die sich um sie

sammelnde Gruppe, die sogenannte "Awangarda Krakowska" sollte für diese zweite Phase der polnischen Avantgarde der Zwischenkriegszeit bestimmend sein.

Zu den Verdiensten des Formismus, wenn sich das in aller Kürze überhaupt so darstellen lässt, zählt sicher, dass er die Grundlagen für die Erneuerung der polnischen Kunst und Literatur geschaffen hat. In der Malerei geschah dies etwa durch den Schritt zur abstrahierenden, nicht gegenständlichen Kunst sowie allgemein in der Betonung formaler Aspekte, einhergehend mit der Auffassung vom Kunstwerk als in sich geschlossene Komposition. Beim Publikum allerdings stieß die Kunst des Formismus meist auf Ablehnung – ebenso bei der Kunstkritik. Doch jene Gruppen der polnischen Avantgarde, die sich nach 1922 bildeten, sahen im Formismus einen wichtigen Vorläufer: etwa die Krakauer Avantgarde in der Literatur oder der Konstruktivismus in der bildenden Kunst (vgl. Cybis 1938: 5).

2. Die literaturtheoretischen Schriften der polnischen Formisten

Von den Mitgliedern der formistischen Gruppe haben sich Witkacy, Chwistek und Czyżewski zu literaturtheoretischen Fragen geäußert, allerdings in zum Teil recht unterschiedlicher Form. So stehen etwa den manifestartigen, programmatischen Schriften von Czyżewski (zum Beispiel: *Pogrzeb romantyzmu – uwiad starczy symbolizmu – śmierć programizmu – Das Begräbnis der Romantik – Altersschwäche des Symbolismus – Tod des Programmismus* oder *Od maszyny do zwierząt – Von der Maschine zu den Tieren*), die eher theoretischen von Witkacy (zum Beispiel: *Teoria czystej formy w poezji – Die Theorie der reinen Form in der Poesie*) oder die wissenschaftlich-analytischen Texte Chwisteks (zum Beispiel: *Formizm – Der Formismus, O poezji – Über die Poesie*) gegenüber. Viele der hier zur Diskussion stehenden Texte wurden außerdem nicht in formistischen Publikationen, etwa in der eigenen Zeitschrift, sondern in den Publikationen anderer Gruppen, wie im Warschauer "Skamander" oder in den futuristischen "Eintageszeitungen" *Jednodniówka futurystów* und *Nóż w brzuchu* veröffentlicht.² Dies deutet vielleicht bereits darauf hin, dass es nicht das Ziel der Formisten war, gemeinsam an einer "formistischen Literaturtheorie" zu arbeiten. Nur Chwistek bemühte sich in seinen Schriften näher um die Definition des "Formistischen" in der Literatur, wohingegen Witkacys Ausführungen in erster Linie im Zusammenhang mit seiner eigenen Theorie der "Reinen Form" stehen. Dennoch finden sich in den einzelnen Texten zahlreiche Gemeinsamkeiten. Aus diesem Grund zeigt sich der Formismus weniger als eine in sich abgeschlossene Richtung, sondern muss mehr im Sinne eines gemeinsamen Hintergrunds, vor dem die einzelnen Autoren die Diskussion über die "neue Kunst" oder die "neue Dichtung" führen, verstanden werden.

Ein erstes wichtiges Problem, auf das alle drei Autoren in ihren Texten eingehen, betrifft die notwendige Erneuerung der polnischen Literatur. Diese müsse, so die gemeinsame Meinung, aufhören, sich vorwiegend mit dem Martyrium der polnischen Nation, mit der "metaphysischen Interpretation der Niederlagen, die das polnische Volk erlitten hat"¹¹, wie es Witkacy (1921: 283) ausdrückt, zu beschäftigen. Mit der 1918 wiedererlangten staatlichen Souveränität Polens sei diese "nationale Funktion" der Literatur ohnehin unzeitgemäß geworden.

Es geht daher um die Suche nach einem neuen poetischen Ausdruck. In seinem Aufsatz *Poezja ekspresjonistów i futurystów* (*Die Poesie der Expressionisten und Futuristen*) von 1919 verweist Czyżewski in diesem Zusammenhang auf die Entwicklung, die zum Beispiel die französische oder die amerikanische Literatur seit dem 19. Jahrhundert genommen hätten.

² Die korrekte Schreibweise ist: *Jednodniówka futurystów* (Eintageszeitung der Futuristen) und *Nóż w brzuchu* (*Das Messer im Bauch*). Die im Text angeführte „verfremdete“ Schreibweise der Titel entspricht der von den polnischen Futuristen propagierten Vereinfachung der Orthographie.

Dichter wie Rimbaud, Mallarmé oder Whitman hätten hier durch ihr Schaffen die poetischen Ausdrucksmöglichkeiten entscheidend erweitert, worauf die Dichter heute zurückgreifen könnten. Einen weiteren wichtigen innovatorischen Impuls gebe der zeitgenössischen Dichtung auch die außereuropäische Kunst der sogenannten primitiven Völker sowie die eigene Volkskunst. Und drittens, so Czyżewski weiter, sei es die zum Beispiel durch technischen Fortschritt oder schnell wachsende Großstädte – mit ihrer Reizfülle und der ihnen innewohnenden Dynamik – in ihrem Erscheinungsbild radikal veränderte Wirklichkeit des beginnenden 20. Jahrhunderts, die die moderne Dichtung nachhaltig verändere.³ Zum Teil ist hier der Rückgriff auf einige Ideen zu bemerken, die bereits die italienischen Futuristen einige Jahre zuvor formulierten. Doch geht es Czyżewski, und das ist interessant zu bemerken, im Unterschied zu den Futuristen letztendlich nicht um eine Verabsolutierung von Technik und Maschine, stellt er doch der präzisen Mechanik das Ursprüngliche, den *Instinkt der Tiere* sowie allgemein die menschliche Intuition als eine der rational-wissenschaftlichen Analyse entgegengesetzte Art der Welterkenntnis entgegen: Die neue Kunst, so Czyżewski in seinem Text mit dem programmatischen Titel *Od maszyny do zwierząt*, müsse diese beiden Einflüsse gleichermaßen in sich vereinen, also sowohl von den Maschinen als auch von den Tieren lernen.⁴

"Das Element – vom allgemeinen Mechanismus **zum Instinkt der Tiere** – wir werden zu Brüdern der Tiere und wir werden von ihnen die **instinktive Kunst** erlernen, lieben werden wir die Maschinen, da sie unsere Schwestern sind und die Tiere, da sie unsere Lehrer und Brüder sind. [...]

Wir lernen die Musik von den Vögeln. – Architektur, Malerei und Bildhauerei von tierischen Nestern und Behausungen. **Der mechanische Instinkt** == "jeder soll schreiben, bildauern und malen **wie** es ihm sein **Instinkt** vorgibt"!

Wir suchen **den Instinkt**, den wir verloren haben, indem wir jahrhundertlang nach Perfektion in Wissenschaft und Kunst strebten.

Es lebe der elektrische Instinkt

die instinktive Kunst der Tiere

der elektrische Instinkt."^{III} (Czyżewski 1921a: 117)

Ins Zentrum ihrer literaturtheoretischen Ansätze rückten Chwistek, Czyżewski und Witkacy aber die ästhetische Form. Sie stimmten insbesondere darin überein, dass im Falle eines ästhetisch wertvollen und gelungenen Kunstwerks dessen formale Qualitäten gegenüber den inhaltlichen stärker hervortreten müssen. Mit diesem Verhältnis zwischen Form und Inhalt setzen sich die Autoren in ihren Texten auch eingehend auseinander. Doch bevor ich dazu komme, möchte ich versuchen, das Verständnis des Begriffs "Form" kurz zu beschreiben.

Chwistek geht in seinen Schriften von einem eher generellen Verständnis des Begriffs "Form" aus, das heißt, er bezieht diesen in erster Linie auf die äußere Gestalt eines literarischen Kunstwerkes und auf die Art und Weise des künstlerischen Verfahrens, mit dem ein bestimmter Inhalt zum Ausdruck gebracht wird. Dies führt er in seinen Schriften auch entsprechend aus, so zum Beispiel in *Wielość rzeczywistości*, wo er insbesondere folgende Elemente der poetischen Form nennt: 1. die Komposition, also das Verhältnis der einzelnen Teile des Kunstwerks zueinander, die Verteilung von Akzenten, Hebungen, Reim und

³ An anderer Stelle, in dem Manifest *Pogrzeb romantyzmu – uwiąd starczy symbolizmu – śmierć programizmu* fordert Czyżewski: "Die zeitgenössische Dichtung muss für sich eine neue eigenständige Form schaffen, geeignet für die zeitgenössischen Menschen, die nach nervösen, synthetischen Reizen verlangen" (Czyżewski 1921b, 176-177). ["Poezja współczesna musi sobie stworzyć nową odrębną formę, podatną dla ludzi współczesnych, łaknących nerwowych, syntetycznych wzruszeń."]

⁴ Czyżewski hat auch in seinen Gedichten dieses von ihm im zitierten Manifest eingeforderte "Lernen von den Tieren und ihrer Kunst" thematisiert, etwa in: *De profundis* (besonders im vierten Teil mit dem Titel *Koral*) oder in *Powrót* (abgedruckt in: Czyżewski 1992, 82-84 bzw. 98-99).

Rhythmus sowie die Anordnung der Sätze; 2. die Klangfarbe und 3. den Stil (vgl. Chwistek 1921b: 82).

Czyżewski drückt sein Verständnis von "Form" am deutlichsten in seinem Gedicht *Dla sztuki i życia* aus, das aus seinem ersten Gedichtband *Zielone oko. Poezje formistyczne. Elektryczne wizje* stammt. (s. Czyżewski 1992, 57). Darin bringt er "Form" in erster Linie mit dem "Neuen", sowohl in der Kunst als auch im Leben, in Verbindung. Außerdem wird in diesem Gedicht "Form" als das eigentlich Künstlerische bestimmt, sie ist fest oder stabil – im Gegensatz zum variablen Inhalt. Wichtig ist dabei, dass die Form kein spontanes Produkt ist, sondern erst durch Konzentration und Anstrengung gefunden werden kann.

Witkacy schließlich definiert den Begriff der "Form" individuell, und zwar im Kontext seiner Ästhetik der "Reinen Form" ("Czysta Forma"). Er entwickelt diesen Begriff erstmals in seiner Studie *Nowe formy w malarstwie* am Beispiel der Malerei, überträgt ihn dann aber analog auf die Dichtung (vgl. Witkiewicz 1921: 291-292). "Form" bedeutet dabei stets eine in sich geschlossene Komposition im Sinne einer Einheit, die, sofern sie *gelingen*, das heißt *überzeugend* ist, das sogenannte "metaphysische Gefühl" ("uczucie metafizyczne") hervorrufen kann.⁵

Alle drei Autoren bestimmen also die Form als das ästhetisch Wesentliche am literarischen Kunstwerk. Es geht ihnen um ein starkes Bewusstsein für formale Qualitäten, das Chwistek, für den der Wert wahrer Poesie "in der vollendeten Form und im Sich-Berauschen an dieser Form" besteht, auch einmal als "Formismus in der Dichtung" bezeichnet. (Chwistek 1920a: 102).^{IV} Generell wird "Form" von den drei Autoren als Erscheinungsbild des poetischen Ausdrucks verstanden, wichtig ist dabei aber ihre Bedeutung als Konstruktion bzw. Komposition des literarischen Kunstwerks, so wie es Czyżewski einmal als Eigenschaft der neuen Dichtung zum Ausdruck brachte: "Die Künstler werden möglichst wenig ein Thema benutzen und möglichst viel konstruieren"^V (Czyżewski 1921b: 177).

In diesem Satz klingt ein für das formistische Denken über Literatur sehr wichtiger Aspekt an: Es geht nicht – und darin sind sich alle drei Autoren einig – um eine völlige Preisgabe des Inhaltes. Zwar tritt dieser, was seine künstlerische Bedeutung betrifft, gegenüber der Form in den Hintergrund, doch kann die Dichtung nicht gänzlich auf ihn verzichten. Für Chwistek würde sie so nämlich zu einer Musik bloßer Geräusche (*muzyka szmerów*) werden. Doch er räumt ein:

"Allerdings verfügen diese Künste [=Dichtung, Malerei, Plastik; M.E.] über Mittel, mit deren Hilfe der Inhalt so gewählt werden kann, dass der künstlerische Eindruck, der durch die vollkommene Form hervorgerufen wird, nicht nur nicht vermindert, sondern auf besondere Weise bis zum Äußersten gesteigert wird. Dies kommt daher, dass sowohl der Sinn eines Satzes, der den Inhalt der Dichtung darstellt, wie auch die Wirklichkeit, die der Inhalt von Malerei und Plastik ist, nicht eindeutig bestimmt werden, weswegen sie ein unermessliches Feld für Verformungen eröffnen."^{VI} (Chwistek 1920a: 101)

Erst ein entsprechend gewählter Inhalt kann also die Form wirklich zur Geltung bringen, und zwar gerade dann, wenn der Sinn eines Satzes unklar bleibt. Sei nämlich, so Chwistek, die "Botschaft" allzu klar, absorbiere dieser leicht verständliche Inhalt zu schnell die für das Verständnis des Satzes aufgebrauchte Aufmerksamkeit des Rezipienten, ohne dass dieser sich mit der Form des Satzes oder des ganzen Gedichtes, also dem eigentlich Künstlerischen,

⁵ Das „metaphysische Gefühl“ ist ein zentraler Begriff von Witkacys Ästhetik. Dieses Gefühl, das mit dem Sich-Bewusstwerden der eigenen Existenz umschrieben werden könnte, ist für Witkacy sowohl Impuls für das künstlerische Schaffen als auch „erwünschtes Ziel“ der Rezeption eines Kunstwerks: während der Künstler Fragen seines Seins im Kunstwerk zu objektivieren sucht, kann beim Rezipienten das Gefühl für die eigene Existenz vor allem dadurch entstehen, dass er eine bestimmte Komposition als Einheit erfasst, d.h. die formale Seite eines Kunstwerks verstehen kann.

näher beschäftigen könne. Der Dichter tendiere daher zu Mehrdeutigkeit und verschleierte bewusst den Inhalt, der dadurch in den Hintergrund rücke und die Form der Aussage hervortreten lasse. Chwistek illustriert dies am Beispiel eines Vergleichs zwischen einem Satz aus einem wissenschaftlichen und aus einem poetischen Text: Der Verfasser eines wissenschaftlichen Textes strebt nach Klarheit und Verständlichkeit des Gesagten. Er umschreibt aus diesem Grund denselben Gedanken mit verschiedenen Worten, das heißt er ändert die Form seiner Aussage, um seine "Botschaft" eindeutig zu formulieren. Das Verfahren des Dichters ist genau umgekehrt: Er wählt den Inhalt so, um die formalen Qualitäten stärker zu akzentuieren und die endgültige, nicht mehr veränderbare Form zu finden, was eben durch die angesprochene beabsichtigte Nicht-Eindeutigkeit geschieht (vgl. Chwistek 1920a: 101-102; Chwistek 1920b: 31). Dadurch, so Chwistek weiter, entferne sich die Dichtung möglichst weit vom eindeutigen Sinn und nähere sich jenen Sphären, wo die Kategorien "wahr" und "falsch" ihre Gültigkeit verlieren würden, wo, gemessen an den Bedingungen des alltäglichen Lebens, keine Urteile über die Richtigkeit von Aussagen mehr möglich seien (vgl. Chwistek 1921a: 235). Hier treffen sich Chwisteks Ausführungen mit jenen von Witkacy, dem es konkret um die Frage des Unsinnns oder besser des Nicht-Sinns in der Dichtung geht. Damit gemeint ist nämlich weniger völlige Bedeutungslosigkeit im Sinne von Gestammel, Lallen etc., sondern vielmehr die Loslösung der Dichtung von ihren lebenspraktischen Bezügen ("der Verzicht auf Sinn") entsprechend der Abkehr von Gegenständlichkeit in der avantgardistischen Malerei.

Wie erwähnt, ist für Witkacy das Erleben des "metaphysischen Gefühls", hervorgerufen durch eine gelungene Komposition, eine "Reine Form", das Entscheidende an der Kunst. Die Erfüllung hängt dabei von der Befriedigung des "Verlangens nach Form", oder wie Witkacy es selbst nennt, des Gefühls der "formalen Ungesättigtheit" ("*nienasylenie formą*" ab, das wiederum, so Witkacy, von den Gegebenheiten der gegenwärtigen Zeit, die zum Beispiel auf die Psyche der modernen Menschen einwirken, beeinflusst werde. Während es für die Künstler früherer Zeiten möglich gewesen sei, die Erfüllung der Anforderungen der "reinen Kunst" mit *begrifflichem Sinn* (*sens pojęciowy*) zu verbinden, sei dies heute nicht mehr möglich:

"Die Unmöglichkeit die formale Ungesättigtheit mit der Form wirklicher Gegenstände und bestimmtem Sinn, mit formaler Logik und der Logik lebenspraktischer Gefühle in Einklang zu bringen sowie das Ausbrechen der Komposition aus den Vorurteilen des Naturalismus sind die Eigenschaften der ganzen Kunst der letzten Jahre."^{VII} (Witkiewicz 1921: 284)

Genau aus diesem Grund, so Witkacy weiter, würden die zeitgenössischen Künstler ihr gegenständliches (Dinge) bzw. begriffliches Material (Begriffe) den gegebenen formalen Erfordernissen angleichen, was sich unter anderem in der Deformation der Gegenstände der äußeren Welt in der bildenden Kunst bzw. in der Einführung von Nicht-Sinn in der Dichtung niederschläge. Erst so gewinnt der Künstler völlige formale Gestaltungsfreiheit und zugleich wird deutlich, dass es eben nicht um *programmatischen Unsinn* (*programowy bezsens*) geht (vgl. Witkiewicz 1921: 284-285). Dieses Problem untersucht Witkacy anhand der Bedeutung einzelner Begriffe (vgl. Witkiewicz 1921: 283-297). Grundsätzlich schreibt er jedem Begriff einen bestimmten *Bereich* (*zakres*) zu, der sich aus den drei Elementen: Klang, Bedeutungen sowie den hervorgerufenen Bildern oder Assoziationen zusammensetzt. Die künstlerische Bedeutung sei von der Größe dieses angesprochenen Bereichs abhängig - sie steige mit dessen Größe ebenfalls an. Wenn es nun um die Bedeutung im Speziellen geht, so wächst auch hier, ähnlich wie bei der zuvor bei Chwistek beschriebenen inhaltlichen Mehrdeutigkeit, der künstlerische Wert mit der Zahl der jeweiligen Bedeutungen, die einem Begriff zugeordnet werden können. Um den künstlerischen Wert besser erfassen zu können,

unterscheidet Witkacy in dieser Frage mehrere Arten von Begriffen, zum Beispiel die sogenannten *empirischen Begriffe* (*pojęcia empiryczne*) wie "Pferd", bei denen es möglich ist, ein Referenzobjekt zu finden, oder mehrere Arten abstrakter Begriffe, deren *Bereich* natürlich ungleich größer ist. Aus Platzgründen ist es nicht möglich, Witkacys Theorie hier in vollem Umfang auszuführen (vgl. dazu genauer: Szymańska 1971; Skowroński 1979). Es sei an dieser Stelle aber noch erwähnt, dass er sich auch den Neologismen sowie der Frage der Kombinationen zweier oder mehrerer, besonders einander scheinbar widersprechender Begriffe widmet. Beide, sowohl Neologismen als auch scheinbar unlogische Kombinationen lebten von ihrer besonderen inneren Spannung. Dank ihrer inhaltlichen Unbestimmtheit könne außerdem ihre Klangstruktur stärker hervortreten, was wiederum eine größere Anzahl von Assoziationen, Bildern etc. beim Rezipienten zulasse (vgl. Witkiewicz 1921: 287-294). Und genau an diesem Punkt tritt wieder das zuvor angesprochene, für Witkacy zentrale Problem des Nicht-Sinns in den Vordergrund:

"Gerade deshalb, da das Gesamt [...; eines bestimmten; M.E.] Satzes keinen kosmischen oder irdischen Verhältnissen entspricht, da das, was geschieht in einer absolut erdachten und dazu unbestimmten Welt stattfindet, bleiben nur die innere Spannung der verwendeten Begriffe und der rein formale Charakter des ganzen Komplexes, als solcher völlig exakt bestimmt."^{VIII} (Witkiewicz 1921: 294)

Es geht sowohl Chwistek als auch Witkacy um die Möglichkeiten eines neuen poetischen Ausdrucks, der in erster Linie auf der Form beruht. Wesentlich ist dabei aber ein verändertes Verständnis des Inhaltes, kann dieser doch die Form, also das eigentlich Künstlerische, stärker hervorbringen und betonen (Chwistek) bzw. gewissermaßen erst ermöglichen (Witkacy). Zentral ist dabei die Abkehr der Dichtung von konkreten, lebenspraktischen Bezügen, sie soll sich möglichst weit vom alltäglichen Sinn entfernen, ohne sich jedoch in reine Lautmalerei zu verwandeln. Durch diese Aufnahme von Nicht-Sinn treten, so die Meinung beider Autoren, die formalen Qualitäten eines literarischen Kunstwerkes letztendlich stärker hervor.

3. Resümee und Ausblick

Abschließend kann festgehalten werden, dass die Ansätze, die von den Formisten in ihren literaturtheoretischen Schriften entwickelt werden, repräsentativ für die Absicht der beginnenden (polnischen) Avantgarde stehen, die Voraussetzungen für Literatur neu zu bestimmen. Dazu zählt, neben der Ablehnung einer "patriotisch-nationalen" Funktion von Kunst vor allem die Suche nach neuen poetischen Ausdrucksmitteln, die es dem Künstler unter anderem ermöglichen, auf die in vielfältiger Weise veränderte Wirklichkeit des frühen zwanzigsten Jahrhunderts zu reagieren. Zentral ist dabei das Streben nach einer auf formalen Qualitäten beruhenden Ästhetik, wenngleich es den Formisten dabei nie um eine völlige Preisgabe des Inhaltes ging. Die Untersuchung der literaturtheoretischen Schriften der Formisten kann nun den Ausgangspunkt für weitere Forschungen bilden, wodurch letztendlich ein vollständiger Überblick über das theoretische, aber auch das praktisch-künstlerische Schaffen des Formismus möglich scheint.

Dafür ist es erstens notwendig, die hier besprochenen Texte mit jenen zu vergleichen, in denen die Formisten stärker allgemein ästhetische bzw. speziell die bildende Kunst betreffende Probleme thematisieren. Es sind nämlich vielfach dieselben Fragen, die auch in diesem Zusammenhang von zentralem Interesse sind. Dazu zählt nicht zuletzt auch die wechselseitige Beziehung zwischen bildender Kunst und Literatur, die für die Formisten aufgrund der – in künstlerischem Sinne – heterogenen Zusammensetzung der Gruppe

immanent war. Zweitens wäre zu überprüfen, welche Rolle die einzelnen theoretischen Überlegungen konkret für die "formistischen" Dichtungen Czyżewskis, des einzigen Lyrikers der Gruppe, spielen und ob überhaupt von einer eigenständigen formistischen Poetik, die sich von den zeitgenössischen expressionistischen oder futuristischen Dichtungstheorien unterscheidet, gesprochen werden kann. Denn zahlreiche Gedichte Czyżewskis, gerade aus seinem ersten Band *Zielone oko. Poezje formistyczne. Elektryczne wizje*, stehen in vielfacher Hinsicht dem Expressionismus nahe (vgl. dazu: Bukowski 2002). Ähnliches ließe sich in Bezug auf Apollinaire oder den Futurismus sagen, doch können neben den Gemeinsamkeiten stets ebenso viele Unterschiede zwischen der Lyrik Czyżewskis und der seiner Zeitgenossen angeführt werden. Diese Parallelen zeigen schließlich, dass der Formismus auch in Beziehung zu den anderen Gruppen der frühen polnischen Avantgarde und ihren Programmen erforscht werden muss. Denn hier sind es nicht nur die zahlreichen Beispiele konkreter Zusammenarbeit in Form von Ausstellungen oder Lesungen, sondern vor allem dieselben Kunst und Literatur betreffenden Fragen, die Theoretiker und Künstler aus allen Gruppen gleichermaßen beschäftigen. Dadurch scheint es letztendlich möglich, den Formismus und seine theoretischen Ansätze adäquat im Kontext der polnischen Avantgarde der Jahre 1917 bis 1922 zu begreifen und zu erforschen.

4. Literaturverzeichnis

4.1 Primärliteratur

Chwistek, Leon (1918): *Wielość rzeczywistości w sztuce* // Chwistek, Leon: *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*. – Warszawa 1960, 24-50.

Chwistek, Leon (1919): *Formizm* // Chwistek, Leon: *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*. – Warszawa 1960, 94-99.

Chwistek, Leon (1920a): *Formizm* // Chwistek, Leon: *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*. – Warszawa 1960, 100-104.

Chwistek, Leon (1920b): *Zdanie, jako dwoisty utwór...* // Czyżewski, Tytus: *Poezje i próby dramatyczne*. – Wrocław u.a. 1992, 31-32.

Chwistek, Leon (1921a): *O poezji* // *Polska awangarda poetycka, programy lat 1917-1923. II – manifesty i protesty* / A. Lam (Hrsg.). – Kraków 1969, 234-236.

Chwistek, Leon (1921b): *Wielość rzeczywistości* // Chwistek, Leon: *Pisma filozoficzne i logiczne*. – Tom 1. – Warszawa 1961, 30-105.

Chwistek, Leon (1922): *Tytus Czyżewski a kryzys Formizmu* // Chwistek, Leon: *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*. – Warszawa 1960, 107-112.

Czyżewski, Tytus (1919): *Poezja ekspresjonistów i futurystów* // *Polska awangarda poetycka, programy lat 1917-1923. II – manifesty i protesty* / A. Lam (Hrsg.). – Kraków 1969, 78-81.

Czyżewski, Tytus (1921a): *Od maszyny do zwierząt* // Czyżewski, Tytus: *Poezje i próby dramatyczne*. – Wrocław u.a. 1992, 117.

Czyżewski, Tytus (1921b): Pogrzeb romantyzmu – uwiad starczy symbolizmu – śmierć programizmu // Polska awangarda poetycka, programy lat 1917-1923. II – manifesty i protesty / A. Lam (Hrsg.). – Kraków 1969, 175-177.

Czyżewski, Tytus (1992): Poezje i próby dramatyczne. Wrocław u.a.

Pronaszko, Zbigniew (1918): O ekspresjonizmie // Maski (1), 15-16.

Winkler, Konrad (1927): Formiści Polscy. Warszawa.

Witkiewicz, Stanisław Ignacy (1919): Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia // Witkiewicz, Stanisław Ignacy: Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne. – Warszawa 1959, 11-170.

Witkiewicz, Stanisław Ignacy (1921): Bliższe wyjaśnienia w kwestii czystej formy na scenie // Witkiewicz, Stanisław Ignacy: Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne. – Warszawa 1959, 283-310.

4.2 Sekundärliteratur

Bukowski, Piotr (2002): Tytus Czyżewskis formistische Lyrik und die Poetik des deutschen Expressionismus. Prolegomena zu einer integrativen Vergleichsstudie // Avantgarden in Ost und West / H. Kircher u.a. (Hrsg.). – Köln u.a., 159-176.

Cybis, Jan (1938): Polski formizm // Głos Plastyków (8-12), 5.

Estreicher, Karol (1971): Leon Chwistek. Biografia Artysty (1884 - 1944). Kraków.

Jakimowicz, Irina (1989): Formiści. Warszawa.

Pollakówna, Joanna (1966): W przededniu formizmu. Polska krytyka artystyczna o współczesnych prądach europejskich // Biuletyn Historii Sztuki (1), 62-66.

Pollakówna, Joanna (1972): Formiści. Wrocław u.a.

Skowroński, Jarosław (1979): O teorii poezji S. I. Witkiewicza // Teksty (5), 128-135.

Szczepińska, Joanna (1954): Historia i Program Grupy 'Formiści Polscy' w latach 1917-1922 // Materiały do Studiów i Dyskusji z zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki artystycznej oraz badań nad sztuką (3-4), 201-250.

Szymańska, Beata (1971): Teoria poezji Stanisława Ignacego Witkiewicza // Studia Estetyczne (8), 173-188.

^I "Stowarzyszenie formistów przestało istnieć." Alle Übersetzungen von aus polnischen Texten entnommenen Zitaten stammen vom Verfasser.

^{II} "Powstanie tego typu [=literatury narodowo-patriotycznej; M.E.] związane było z metafizyczną interpretacją klęsk, które spotkały polski naród."

^{III} "Żywioł - od ogólnego mechanizmu **do instynktu zwierząt** – będziemy braćmi zwierząt i będziemy się uczyć od nich **instynktowej sztuki**, kochać będziemy maszyny, gdyż one nasze siostry i zwierzęta bo one nasi nauczyciele i bracia. [...]

Uczymy się muzyki od ptaków. – Architektury, malarstwa i rzeźby od gniazd zwierzęcych. **Instynkt mechanizmu** == "niech każdy pisze, rzeźbi i maluje **jak** mu jego **instynkt** wskazuje"!

Szukamy **instynktu**, który zgubiliśmy doskonaląc się przez tyle wieków w sztuce i nauce.

Niech żyje elektryczny instynkt

instynktowna sztuka zwierząt

instynkt elektryczny."

^{IV} "Ci, którzy pragną poezji naprawdę, wiedzą, że znaleźć w niej można jedną tylko wartość wielką i jedno tylko uczucie godne zaspokożenia, a mianowicie: doskonałą formę i upojenie się tą formą. Dążenie do poezji pojętej w ten właśnie sposób nazywamy formizmem w poezji."

^V "Artyści będą jak najmniej używać tematu, a jak najwięcej konstruować."

^{VI} "Natomiast sztuki te [=poezja, malarstwo, rzeźba; M.E.] rozporządzają środkami, przy pomocy których można treść tak dobrać, żeby wrażenie artystyczne płynące z doskonałej formy nie tylko nie zostało umniejszone, ale w swoisty sposób do ostatecznych granic spotęgowane. Pochodzi to stąd, że zarówno sens zdania, który jest treścią w poezji, jak rzeczywistość, która jest treścią w malarstwie i rzeźbie, nie są jednoznacznie określone i skutkiem tego pozostawiają niezmiernie pole do swobodnych odkształceń."

^{VII} "Niemożność pogodzenia nienasycenia formą z formą rzeczywistych przedmiotów i z sensem określonym, z logiką formalną i logiką uczuć życiowych, wyłamywanie się kompozycji spod przesądów naturalizmu jest cechą całej sztuki lat ostatnich. "

^{VIII} "Właśnie dlatego, że całość [...; danego; M.E.] zdania nie odpowiada żadnym międzygwiazdowym ani ziemskim stosunkom, że to, co dzieje się, zachodzi w świecie kompletnie urojonym i w dodatku nieokreślonym, zostaje tylko to napięcie wewnętrzne użytych pojęć i czysto formalny charakter całego kompleksu, jako taki zupełnie ściśle określony."